

5

QUELQUES

PEINTRES BRUGEOIS

DE LA

PREMIÈRE MOITIÉ DU XVI^e SIÈCLE

PAR

GEORGES HULIN

I.

JAN PROVOST

Extrait de *Kunst & Leven — L'Art & la Vie*

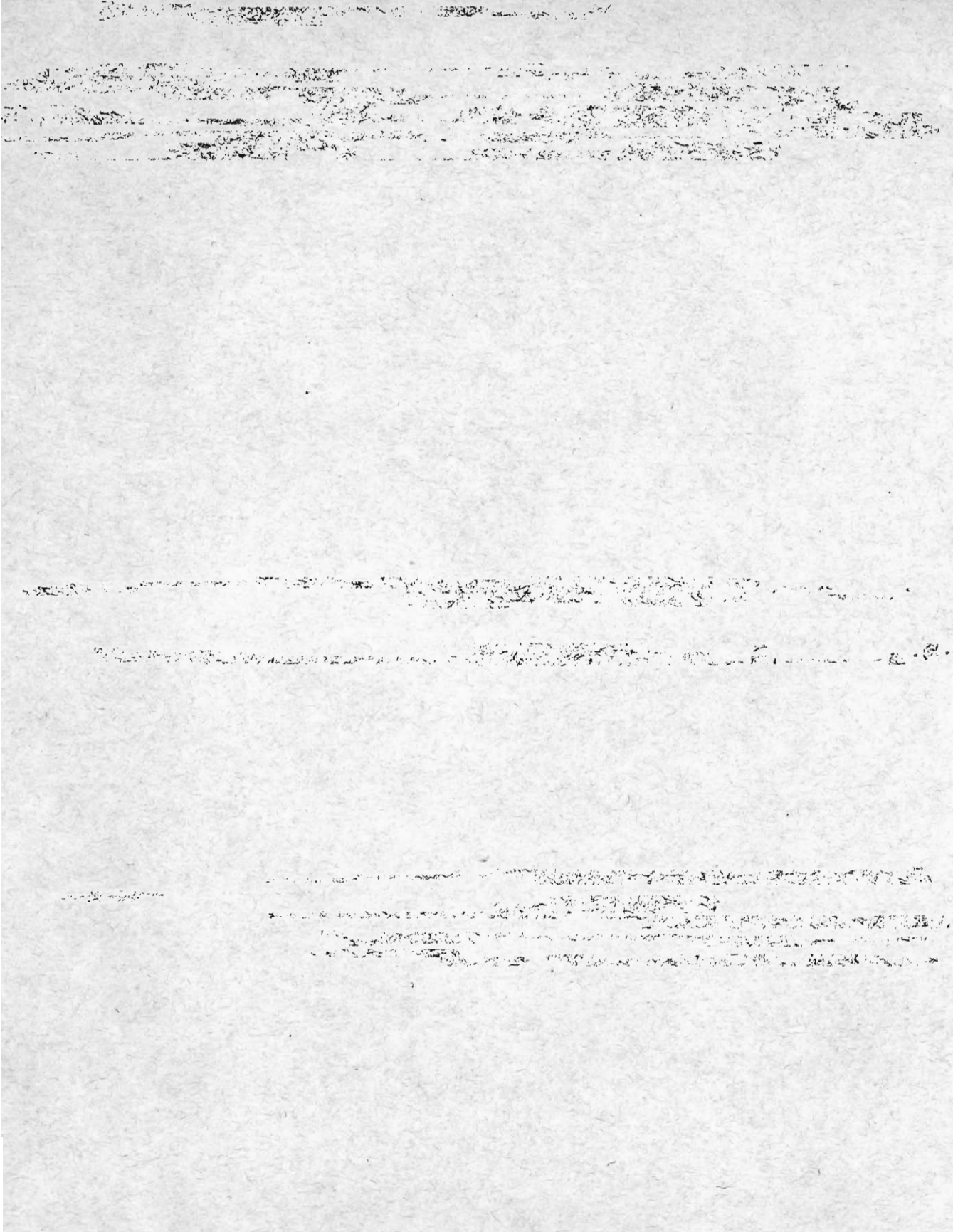
6^{me} livraison (juin) 1902

GAND

LIBRAIRIE GÉNÉRALE DE AD. HOSTE, ÉDITEUR

RUE DES CHAMPS, 47.

1902



HISTOIRE DE L'ART AUX PAYS-BAS

(BELGIQUE ET HOLLANDE)

QUELQUES PEINTRES BRUGEOIS

DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVI^e SIÈCLE

L'histoire de la peinture aux Pays-Bas avant le XVII^e siècle est encore à faire. La critique a cependant progressé beaucoup, depuis que l'attention s'est portée plus spécialement vers les tableaux du XV^e et du XVI^e siècles, et surtout depuis la généralisation de cet admirable et unique moyen d'étude comparative : la photographie. Le travail de classement se poursuit sans relâche. Déjà les figures principales, celles des héros de l'art : les frères van Eyck, les Rogier van der Weyden, les Hughe van der Goes, se dessinent en traits précis, et leurs œuvres, *du moins celles de leur maturité*, sont assez distinctement délimitées. Il n'en est pas de même des maîtres secondaires. Tel connaisseur, qui se montre jaloux et exclusif quand il s'agit d'attribuer une œuvre nouvelle à Johannes Van Eyck, ou à Hans Memlinc, prononcera par contre assez légèrement le nom d'un Christus, d'un Mabuse ou d'un Orley. A Patinir on a constitué toute une fausse personnalité au moyen des tableaux à petites figures de Quinten Metsys (voir Galerie Liechtenstein, National Gallery, Nuremberg, Munich, etc.). Quant à « Bles » son nom est donné à une école entière de peintres brabançons, vers 1520-1530, et même, hors de cette école, à tout tableau du XVI^e siècle qui porte une chouette.

L'étude des maîtres de talent moyen est cependant d'une grande importance. Non seulement elle nous renseigne sur les

courants du goût public, sur la *mode*, ce facteur si puissant qui s'impose à l'artiste, souvent à son insu, et collabore à son œuvre, mais encore cette étude est indispensable pour pouvoir, par comparaison, juger du mérite de l'œuvre supérieure. Toute appréciation d'après des critères soi-disant absolus, est forcément subjective. Le point de vue historique est seul équitable, et la vraie mesure du génie d'un artiste, nous est fournie par la distance dont il s'élève au-dessus de ses contemporains et de ses prédécesseurs immédiats.

Plus intéressante encore est l'étude des origines, des œuvres de jeunesse et de début des grands maîtres, des liens qui les rattachent à leurs prédécesseurs, des influences subies et exercées. Ainsi seulement la poignée de monographies que nous possédons aujourd'hui pourra se transformer en une histoire, c'est-à-dire reconstituer un enchaînement continu.

Pour Gheeraert David, par exemple, les œuvres que tout le monde lui reconnaît ne représentent qu'une période d'une douzaine d'années. Quelles sont les œuvres de sa jeunesse ? et celles qui ont suivi l'apogée de son talent ? Même question pour Quinten Metsys. Celui-ci peignait depuis plus de quinze ans à Anvers avant de créer son chef-d'œuvre de la légende de S^{te} Anne. Sous quelles influences s'est-il formé ? Peut-on, par exemple, attribuer à ses débuts l'intéressant tableau commémorant la donation d'Arnoul de Louvain et d'Elisabeth de Breda (Musée de Berlin, n^o 526 du catalogue, lequel lui assigne une date évidemment trop ancienne¹) — ou bien est-ce l'œuvre d'un condisciple, influencé par Quinten ? — D'autre part, depuis les Changeurs du Louvre (1514) jusqu'à sa mort (1530) s'écoulèrent encore seize années, en pleine crise de la Renaissance. — Où sont les œuvres de cette époque ? Quelle que soit aujourd'hui la valeur des hypothèses, quelle que soit la force des convictions personnelles, de telles questions ne pourront être définitive-

¹ Je me propose de publier prochainement une note sur ce tableau énigmatique important pour l'histoire de l'art.

ment tranchées que lorsque nous aurons réussi à recomposer complètement les *milieux* artistiques, par le groupement, le classement chronologique et local des œuvres secondaires.

C'est à cette fin que tendent les notes qui suivent : elles ont pour objet des groupements provisoires, des listes d'œuvres brugeoises. Leur intérêt est, au surplus, d'actualité. L'importante exposition d'Art ancien qui vient de s'ouvrir à Bruges, permettra de contrôler, au moins en partie, les rapprochements recommandés ici. Afin de faciliter ceux-ci, j'ai veillé à ce que les œuvres en question fussent autant que possible, placées ensemble.

C'est pourquoi je me dispenserai des longues descriptions, et même d'une argumentation détaillée. La traduction verbale des formes et des couleurs, est aussi impuissante à les évoquer à l'esprit, qu'elle est insuffisante pour faire comprendre un morceau d'orchestre. Je ne viserai donc qu'à solliciter l'attention, à diriger les regards scrutateurs de ceux qui *savent voir*. Les tableaux sont faits pour parler aux yeux, non aux oreilles.

D'ailleurs ces pages n'ont aucune prétention à l'autorité scientifique. Elles n'émanent pas d'un professionnel de l'histoire de la peinture, mais d'un simple visiteur de musées. Ceci soit dit, afin que le lecteur n'accepte rien sans vérification personnelle.



Quelques mots d'abord sur l'École brugeoise en général, au commencement du XVI^e siècle. On a pu dire qu'il n'y a pas d'École brugeoise, et cela est vrai sans doute dans le sens étroit et spécial du mot *école*; mais il y a, tout au moins, un *milieu artistique* brugeois. Lorsqu'un certain nombre d'artistes vivent côte-à-côte, ils s'influencent toujours réciproquement. Nous trouvons à Bruges, au commencement du XVI^e siècle, des habitudes communes de vision en ce qui concerne le coloris, des formules de composition, et jusqu'à des formes d'encadrement particulièrement dominantes. Grâce à elles, il

est, le plus souvent, assez facile de distinguer un tableau brugeois d'un tableau brabançon, par exemple. Par contre, il est difficile, faute de points de comparaison bien établis, de dire jusqu'où s'étendait le rayonnement direct du foyer d'art brugeois. Certains indices porteraient à croire que l'influence de Gheeraert David se fit sentir jusqu'à Gand.

X | A plus forte raison cette personnalité dominante se reflète-elle dans les œuvres de ses contemporains et successeurs brugeois, tels que le *Maître de Notre Dame des Sept-Douleurs* (le pseudo-Mostaert de Waagen) auquel une partie de ces notes seront consacrées; à son sujet j'indiquerai brièvement les raisons qui me portent à le croire identique avec *Adriaen Ysenbrant*.

Cependant, nous verrons pénétrer à Bruges l'influence de Quinten Metsys et de ses disciples anversoïses : c'est le déclin de l'ancienne capitale artistique, qui baisse pavillon devant son heureuse rivale, nouveau centre de la richesse et du luxe. — L'un des peintres brugeois dont l'œuvre nous offre le témoignage de cette crise, est le maître des *Prophètes et sibylles* de l'Eglise de S^t Jacques, et de la *Pietà* de la chapelle du Saint-Sang. Je reconnais à ce maître une série d'œuvres dont je donnerai la liste.

Enfin à côté de Gérard David, se place un artiste plus indépendant que ceux-là, occupant après lui la situation la plus en vue à Bruges; c'est *Jan Provost*.

Parmi les peintres brugeois inconnus ou méconnus, anonymes ou mal baptisés, dont je vais tâcher de reconstituer les œuvres, c'est celui-ci qui a la physionomie la plus personnelle et la plus marquante. Il nous offre de plus, un point de comparaison certain : son *Jugement dernier* du Musée de Bruges, dont l'authenticité est établie de façon incontestée. Au moment où je commençais mes recherches sur son œuvre, aucun autre tableau de lui n'avait été déterminé. Je lui consacrerai donc la première notice.

JAN PROVOST

La biographie de *Jan Provost* nous a été révélée par *M. W. H. James Weale*, un homme envers qui la Belgique a contracté une véritable dette de gratitude, car il fut le premier à extraire des archives de Bruges, des bases solides pour la biographie personnelle et artistique des Memlinc, des David, etc. C'est de lui que date l'histoire scientifique de l'Ecole brugeoise. Sa notice sur *Jan Provost* a paru dans le *Beffroi* t. IV (1875), pp. 205-215. Pour tous détails, je renvoie à cet intéressant travail, dont j'extrais seulement quelques renseignements relatifs à la carrière *artistique* du peintre. me bornant à y ajouter une ou deux corrections tirées directement des documents d'archives.

Jan Provost (je ne sais pourquoi *M. Weale* orthographie *Prévost*, contrairement à la presque unanimité des documents) était Montois. On ne sait rien, je pense, de ses débuts. La première mention d'archives qui le concerne, est son inscription dans les *Liggeren der Antwerpsche S^t Lucasgilde* (éd. Ph. Rombouts et Th. van Leries). Il est reçu comme franc-maître dans le métier des peintres anversois en 1493. Comme dans ces mêmes registres, son apprentissage n'est pas renseigné, il est probable qu'il avait déjà auparavant terminé ailleurs ses études artistiques : peut-être dans sa ville natale, ou bien à Bruxelles ou à Valenciennes. *M. Weale* a récemment trouvé un fait qui rend vraisemblable la dernière hypothèse. Je ne veux pas déflorer sa découverte. Vers cette époque, Anvers attirait à elle les principaux artistes des autres villes ; peu avant Provost, était venu s'y fixer un peintre appelé à dominer toute son époque : j'ai nommé *Quinten Metsys*, de

Louvain. Cette rencontre ne fut peut-être pas sans influence sur le jeune Provost.

Quoi qu'il en soit, son séjour à Anvers fut de courte durée, car, moins d'un an plus tard, nous le trouvons acquérant le droit de bourgeoisie à Bruges :

« Jan Provost, nez de Mons en Haynau, cochte tpoorterscip
« den Xⁿ dach van Sporcle XCIII, present Pieter van den
« Diike, omme te doene de neeringhe van den scilders, voor de
« somme, ende die hii ghereet betaalde, van XXIIII s. gron. ».

(Comptes de la ville du 2 sept. 1493 au 2 sept. 1494,
fol. XXI v^o.)

Rappelons qu'il s'agit du 10 février avant Pâques; donc 1494 nouveau style.

Le registre matricule du métier des peintres de Bruges (confrérie de S^t Luc et de S^t Eloi) ne mentionne pas son admission, qui eut lieu probablement dans le courant de la même année. Il ne faut point s'en étonner, parce que ce registre présente une lacune qui va précisément de 1493 jusqu'à 1498.

Par contre nous y trouvons dans la suite, la mention des fonctions exercées par Jan Provost, dans ce métier :

Il y fut *vinder* en 1501-2, 1507-8, 1509-10, 1514-15.

gouverneur en 1511-12.

enfin *doyen* en 1519-20 et en 1525-26.

Les mêmes registres citent un élève : en août 1506, Jan Provost reçut comme élève *Maximiliaen Frans*, lequel fut reçu franc-maître seulement le 15 novembre 1524 (voir à ce sujet la notice que lui a consacrée M. Weale, aussi dans le *Beffroi*).

Voici maintenant par ordre chronologique les mentions que fournissent les archives sur divers travaux confiés à Jan Provost par certaines administrations :

1509. — Il lave, restaure et vernit les armoiries des chevaliers de l'Ordre de la Toison d'Or qui ornaient le chœur de l'église de S^t Donatien; il y ajoute 6 nouveaux panneaux (dont coût 5 l. 10 esc. gros).

— Il restaure les décors polychromes de la face du jubé qui donnait sur le chœur (2 l. 14 esc. gros).

1513. — Pour le magistrat de la ville de Bruges, il exécute 8 cartes, figurant le Zwin, le Zwarte Gat, la Passegeule et le nouveau canal, avec les Poidres, les paroisses et les manoirs avoisinants (4 l. 11 esc. 8 den. de gros).

1516. — Il fournit à la fabrique de l'Eglise de S^t Jacques, le plan de la voûte en bois de chêne du chœur de cette Eglise (et probablement le projet de décoration de celle-ci) soit 2 dessins *coloriés* (coût 2 florins du Rhin).

1520. — Le 24 juillet eut lieu la Joyeuse-Entrée de Charles-Quint comme Roi des Romains. A cette occasion la ville fit exécuter de vastes travaux de décoration. Jan Provost, alors doyen de la confrérie, entreprit la construction et la décoration de la 6^e estrade et les décors de la Rue Haute avec les chars et les chevaux (15 l. 10 esc. de gros).

Jusqu'à présent nous le voyons donc tour à tour peintre héraldiste, topographe, architecte et décorateur, montrant cette variété d'aptitudes qu'on trouve aussi chez d'autres artistes de son temps.

1521. — Le mois d'août de cette année marque une date intéressante dans sa biographie. Elle le met en rapports avec *Albert Dürer* qui consigne son souvenir dans ses notes de voyage.

C'est à Anvers que Jan Provost fit la connaissance du grand artiste allemand (celui-ci l'appelle *Meister Jan Ploos* et le qualifie de : *einem guten Maler von Brügge*). Dürer semble s'être lié avec lui, car il l'accompagna à Bruges et logea chez lui. Le soir même, dimanche 7 avril, Jan Provost offrit à son hôte un festin auquel il avait convié beaucoup de monde. Avant de quitter Bruges, le 9 avril, Albert Dürer dessina au crayon le *portrait de Jan Provost*.

1524. — Notre peintre exécute un tableau pour l'autel du *prophète Daniel* dans l'église de S^t Donatien (16 l. 18 esc. de

gros. Ses ouvriers reçoivent lors du placement, une gratification de 4 esc. 8 d. gr.).

Comme on le verra ci-dessous, j'ai retrouvé cet important tableau dans le Musée de l'Ermitage à St-Pétersbourg, où il figure sous le nom de Quinten Massys.

1525. — Jan Provost figure dans le compte de la Ville du 2 sept. 1524 au 2 sept. 1525, fol. CIIII v°, pour une somme de 20 livres de gros, prix d'un tableau représentant le *Jugement Dernier*. Ce tableau, commandé par le magistrat de la ville, ornait la cheminée de la Salle des Échevins.

Le compte de l'année suivante mentionne une retouche et correction faite par le peintre audit tableau, dont coût 12 esc. de gros.

Ce tableau est celui qui appartient actuellement au Musée de l'Académie de Bruges. Il n'y a pas de doute sur son identité. La partie extérieure du cadre original, sculpté par le huchier Jacob Kempe, a malheureusement été séparée du tableau, auquel il serait hautement souhaitable qu'on la restituât.

1525-1528. — Les Comptes du Franc de Bruges du 1^{er} sept. 1525 au 31 août 1526 (fol. 72 v°) et du 1 sept. 1527 au 31 août 1528 (fol. 78 v°), nous montrent le Magistrat du Franc consultant Jan Provost, au sujet de la décoration de leur nouvelle salle échevinale.

1527. — En cette année les marguilliers de l'église de S^t Gilles vendirent l'ancien tableau de leur maître-autel. Jan Provost fut chargé de l'exécution du nouveau. Celui-ci n'était pas encore entièrement payé au moment du décès de l'artiste, car le plus ancien compte conservé aux archives de l'église mentionne le paiement à ses héritiers en 1528 anc. style (1529 avant Pâques) de la somme de 3 livres, 16 escalins, 9 deniers de gros en solde de compte. — Malheureusement nous ne connaissons pas le sujet de cette dernière œuvre du maître. On peut supposer qu'il était emprunté à la vie de S^t Gilles.

1529. — Jan Provost mourut en janvier de cette année, peu après son quatrième mariage. Il fut enterré dans l'église de S^t Gilles.

LISTE DES ŒUVRES DE JAN PROVOST.

Je citerai en premier lieu les tableaux dont les photographies se trouvent dans le commerce, et qui peuvent par conséquent seuls être scientifiquement étudiés par tout le monde.

Ensuite viendront ceux qui ont été reproduits, dans quelque ouvrage, par la photogravure, la phototypie ou la zincotypie.

En dernier lieu, ceux dont je ne connais pas de reproduction.

A l'intérieur de ces subdivisions je suivrai l'ordre de ma propre expérience, dans la pensée que le chemin de découverte, une première fois spontanément trouvé, sera aussi facile à parcourir pour autrui.

Ce n'est qu'après cette énumération, qui donnera une vue d'ensemble, qu'on pourra tâcher de reconnaître l'évolution de l'art du maître; c'est alors aussi, que je tâcherai de faire remarquer les caractères généraux qui distinguent sa physionomie artistique, ainsi que les particularités « graphologiques » qui décèlent sa main.

A. ŒUVRES PHOTOGRAPHIÉES :

I. — *Le Jugement Dernier.*

Bruges, Musée communal.

Bois, cintré, H. 117 × L. 165 cm.

Bonne photographie par M. Verstraeten chez M. Daled, concierge du musée.

Exposition de Bruges, n° 167.

Ce tableau forme le point de départ de toutes les comparaisons, étant le seul dont l'authenticité soit certaine. Nous avons vu qu'il fut exécuté pour la Salle échevinale de la ville de



LE JUGEMENT DERNIER

JAN PROVOST

(Musée communal de Bruges)



LA DEIPARA VIRGO, ANNONCÉE PAR LES PROPHÈTES ET LES SIBYLLES

JAN PROVOST

(Musée de l'Ermitage, St-Pétersbourg)

Bruges, et placé en 1525. Il montre l'art du peintre dans la dernière période de sa vie et à l'apogée de son talent. La conservation est d'ailleurs fort satisfaisante. — Signalons cependant une modification qui fut introduite dans le coin du tableau qui représente l'enfer.

Conformément à une tradition qui remonte au moyen-âge, Jan Provost avait placé parmi les réprouvés, un certain nombre d'ecclésiastiques entraînés dans un char. Cette représentation suscita sans doute des commentaires malveillants à l'époque de la Réforme, car le Magistrat brugeois la fit effacer par Pieter Pourbus (Compte de la ville 1549-1550, fol. XCVII) ¹.

En partant de l'étude attentive du Jugement Dernier, tant au point de vue général de la composition, du dessin et de la peinture, que de l'analyse détaillée des formes et des types, on peut facilement reconnaître la même main dans une série d'autres œuvres aujourd'hui classées parmi les anonymes ou affublées d'attributions fantaisistes. Parmi celles qui présentent les mêmes caractères de la façon la plus manifeste, les premières que je réussis à identifier furent les deux suivantes :

2. — « *La Deipara Virgo annoncée par les prophètes et les sibylles.* »

St Pétersbourg, Musée de l'Ermitage (n° 449, erronément catalogué comme « Quinten Massys » : La Vierge triomphante).

Transporté du bois sur toile ; cintré H. 201 × L. 159 cm.

Photographie de Braun. — Reproduit dans le catalogue illustré de l'Ermitage.

Heureusement nous sommes renseignés sur la provenance de cette œuvre importante. Lors de la démolition de la cathédrale de St Donatien à Bruges, elle fut trouvée entre deux murs. Le tableau avait été ainsi caché, sans aucun doute à l'époque des

¹ Voir M. W. H. James Weale dans *le Beffroi*, loc. cit. (t. IV), p. 209, 210.

troubles religieux de la seconde moitié du XVI^e siècle, dans le but de le soustraire à la fureur dévastatrice des iconoclastes; — puis oublié dans sa cachette. La chute des briques avait causé plusieurs dommages qui furent habilement réparés. Le tableau passa alors dans la fameuse collection gothique de Guillaume II à la Haye (n^o 20) et fut vendu avec celle-ci en 1850. Le Musée de l'Ermitage l'acquit au prix de 4,558 fr.

Ce tableau, qui est évidemment de Jan Provost, et d'une époque voisine du « Jugement dernier » de Bruges, *me paraît devoir être identifié avec le tableau cité plus haut, et qui fut placé dans la même église de S^t Donatien, sur l'autel du prophète Daniel en 1524.*

Le sujet convient fort bien à une telle destination. Au lieu de représenter le prophète en particulier, on a représenté les *prophéties*. C'est en effet un tableau de *prophètes et de sibylles*, sujet favori de la première moitié du XVI^e siècle aussi bien à Harlem et en Brabant qu'à Bruges; — aussi bien dans les fêtes et cortèges, que dans la peinture. Ainsi lors de la Joyeuse Entrée de Charles V à Bruges en 1520, la 3^{me} adjudication échet à *Franssoys de Wyntre*; elle avait pour objet le dessin et la fourniture de tous les costumes, notamment : des vêtements royaux et princiers, et des habillements de *sibylles et de prophètes* (Comptes de la ville, 2 sept. 1519-2 sept. 1520, fol. CXLVII v^o; le texte porte « cibillen ende *poeten* » le second mot évidemment par erreur). De même en 1515 et 1516 *Fosse Sammelins*, chargé de faire de grandes peintures décoratives à la porte d'entrée du Château des Comtes à Gand, y représente, parmi des décors et des armoiries, *la Sainte Vierge et deux prophètes*.

La *formule de composition* du tableau de l'Ermitage, suivant laquelle la vision de la Deipara Virgo, entourée d'anges, occupe la plus grande partie du tableau, tandis que le bas est rempli par les prophètes et les sibylles représentés à mi-corps et tenant des rouleaux ou des phylactères avec les textes prophétiques, cette formule, dis-je, est, au contraire, spécialement brugeoise.

Le plus ancien exemple que j'en connaisse est le panneau central du triptyque de l'église de S^t Jacques à Bruges, par un peintre encore inconnu, dont j'ai retrouvé plusieurs œuvres et auquel je consacrerai une autre notice ci-après. Celui-ci doit être antérieur de plus de dix ans. Un autre tableau de sujet et de composition analogue, à Anvers (Coll. van Ertborn), trahit aussi son origine brugeoise, notamment par l'influence marquée de Gheeraert David. Le tableau d'Anvers, probablement l'œuvre d'*Ambrosius Benson*, paraît être postérieur à celui qui nous occupe en ce moment. Rappelons enfin que *Albert Cornelis*, dans sa composition des « *Neuf chœurs des anges* » a aussi placé de la même façon, à mi-corps, ses deux figures de prophètes.

3. — « *S^t Antoine de Padoue et S^t Bonaventure* ».

Bruxelles, Musée Royal, n° 112 du catalogue officiel (Catal.

Wauters, n° 575).

Bois, cintré H. 194 × L. 141 cm.

Photographie de Alexandre.

Ici encore la provenance brugeoise est connue. Le tableau fut acquis en 1874 du duc d'Arenberg avec une série d'autres, pour la plupart provenant d'églises de Bruges. Les volets représentent des donateurs brugeois.

La partie centrale représente des épisodes de la vie de S^t Antoine de Padoue et de celle de S^t Bonaventure. En bas, on assiste au miracle de S^t Antoine de Padoue : l'Hostie consacrée présentée, sur un panier d'avoine, à une mule, qui s'agenouille devant elle. Au-dessus, S^t Bonaventure en prière, revêtu de ses vêtements épiscopaux. — Aux arrière-plans d'autres épisodes tirés des vies des mêmes saints.

Parmi les nombreux tableaux de cette époque qui tentent de résoudre la tâche ingrate de représenter sur un même panneau deux scènes principales, tout-à-fait indépendantes l'une de l'autre, je n'en connais pas qui aient réussi d'une manière plus heureuse à établir une apparence d'unité. L'artiste a tiré fort

habilement parti de l'architecture, comme moyen de séparer et de relier à la fois les différentes scènes. Son architecture, empruntée aux formes de la renaissance italienne, est d'ailleurs plus « construite », d'aspect plus simple et plus vraisemblable que celles de ses contemporains, les Orley, les Blondeel, etc.

Il faut remarquer particulièrement l'unité de lumière qu'il est parvenu à maintenir.

Je regrette vivement que, malgré une demande officielle, le Musée de Bruxelles n'ait pas prêté à l'exposition de Bruges cette œuvre capitale d'un maître brugeois.

Les auteurs des différents catalogues de ce Musée semblent ne pas s'être aperçus non plus, que les volets sont d'une autre main. Peints probablement après la mort de Jan Provost (peut-être par son élève *Maximiliaen Frans?*), ceux-ci représentent les donateurs : Adam van Riebeke, échevin de Bruges, † 21 décembre 1542, âgé de 83 ans, et sa femme Marguerite Parmentier, qui vivait encore en 1555. Particularité curieuse, tandis que la donatrice est accompagnée de sa sainte patronne, le donateur est accompagné du jeune Tobie avec l'Ange. Cette particularité demande une explication.

Adam van Riebeke et sa femme furent inhumés dans l'église de Notre-Dame à Bruges, près de l'autel de S^{te} Catherine. Le triptyque provient-il de cette église? — Le fait que le panneau principal représente deux des plus illustres Saints de l'Ordre de S^t François, nous porte à croire plutôt qu'il s'agit d'un don fait à l'église des Frères-Mineurs, peut-être en exécution d'un vœu fait pour obtenir la guérison d'une maladie d'yeux, ce qui expliquerait la présence du jeune Tobie avec l'Ange.

Le fait que les volets ne sont pas de la même main, bien que les donateurs fussent contemporains de Jan Provost, joint au développement du clair-obscur dans ce tableau, sont de nature à le faire dater de la fin de la vie de Provost qui aura été surpris par la mort avant d'avoir exécuté les portraits.

4 et 4^{bis}. — *Vieillard donnant un reçu à la Mort.*

Bruges, Musée communal.

Deux faces extérieures de volets sciés dans leur épaisseur
(cf. ci-dessous, n° 11 et 11^{bis}).

Bois H. 118 × L. 78 cm.

Photographie chez le concierge du Musée.

Exposition de Bruges, n° 157.

La composition, unique, se poursuit sur les deux volets.

Le sujet est énigmatique : un vieillard, feuilletant un registre, tend un reçu à la mort, ou à un mort, qui lui compte de l'argent. Un spectateur, émergeant du côté du tableau, fait de la main un geste démonstratif. Il paraît remplir l'office de l'auteur dans les anciennes allégories.

Le titre que porte le tableau dans le catalogue du musée : *l'Avare et la mort* est certainement une interprétation erronée, vu la destination de la peinture.

Celle-ci représente sans doute quelque allégorie morale, mais le sens précis nous échappe.

Le texte, en partie lisible, du billet ne suffit pas à faire la lumière; le voici, autant que j'ai pu le déchiffrer :

« *Ic(?) Jan Lanckart, kenne ontfan
hebben van Leunis papp (doigt du squelette)
van sarck(?) rondragen(?) en (doigt du squelette)
offremitte X L. wy(?) daat
zoe est grefftrijc(?) wel vernoughet
ben ic van deze.*

by my Lannekart. »

J'ai préféré noter ce que j'ai cru voir, plutôt que de remplacer les mots inintelligibles par des conjectures.

Le vieillard se nomme donc Jan Lanckart. Remarquer que le donateur a pour patron S^t Jean l'Aumonier(?). Il y a aussi une certaine ressemblance entre eux. Jan Lanckart serait-il donc le nom du donateur? et serait-il lui-même représenté ici dans l'exercice de sa profession, comme sculpteur ou marchand de dalles funéraires, recevant le paiement d'une pierre tombale

fournie à *un mort*, au lieu de *la Mort*? — ou bien avons-nous affaire à une allusion littéraire se rapportant aux productions des chambres de rhétorique?

5. — *La Sainte-Vierge et l'Enfant Jésus, entre St Bernard et St Benoît.*

Galerie du Palais de Windsor.

Photographie de Hanfstaengl.

À Windsor (chose surprenante même pour une collection anglaise), ce tableau figure sous le nom de « *Albert Dürer* ».

La paternité de Jan Provost y est des plus évidente. Tous les caractères qui le distinguent y sont fortement marqués, et je n'hésite pas à l'y reconnaître, quoique je ne me souvienne pas du tableau lui-même, n'ayant pas visité Windsor depuis fort longtemps. La bonne photographie de Hanfstaengl est amplement suffisante.

Ce tableau a vraisemblablement été peint pour une abbaye cistercienne, vu qu'on y rencontre à la fois le fondateur et le réformateur de l'ordre (l'abbaye des Dunes?).

6. — *Adoration des mages.*

Musée de Berlin (n° 551 B 1 « Nachfolger des Gerard David »).

Transporté du bois sur toile. H. 87 × L. 67 cm.

Photographie de Hanfstaengl.

La composition offre de l'analogie avec celle de l'*Adoration des mages* de *Gheeraert David* au Musée de Bruxelles.

Les donateurs, un jeune couple, occupent une place peu commune; ils sont représentés de face au second plan, agenouillés, avec leurs deux enfants en bas-âge agenouillés devant eux.

Leurs costumes suffiraient, en dehors de toute considération de style, pour dater le tableau : vers 1500-1510. — C'est donc une œuvre de jeunesse du peintre. A défaut de ces renseignements positifs, l'analyse du dessin et de la peinture conduiraient aux mêmes conclusions. Les particularités caractéristiques de Provost, s'y trouvent en quelque sorte en germe, peu développées. Le catalogue de Berlin fait ressortir, avec raison,



JAN PROVOST

ADORATION DES MAGES

(Musée de Berlin)

l'influence très-visible de Gheeraert David. Il signale aussi celle de Mabuse, que je remarque en effet dans la manière de traiter les plis du corsage de la S^{te} Vierge, par exemple. Plus importante me paraît être celle de *Quinten Matsys*, qui le premier a introduit l'unité claire des chairs, dans lesquelles, par la simplification du modelé, seules les ouvertures des lèvres, des paupières et des narines mettent des traits sombres.

B. LES ŒUVRES SUIVANTES ONT ÉTÉ REPRODUITES DANS DIVERS
OUVRAGES :

7. — *Jugement dernier.*

Coll. V^{te} Ruffo de Bonneval, Bruxelles.

Bois H. 109 × L. 94 cm.

Reproduit dans le catalogue de la Vente V^{te} Ruffo de Bonneval. — Bruxelles, Fiévez, 23 mai 1900 : catalogué sous le n^o 6 comme « Memling ». A cette vente, le tableau a été retiré par le propriétaire.

Exposition de Bruges, n^o 169.

D'après le catalogue susmentionné, ce tableau provient de l'ancienne église des Dominicains à Bruges.

On peut considérer ce tableau comme antérieur de 10 à 15 ans au grand *Jugement dernier* du Musée. C'est donc encore une œuvre de jeunesse, des plus intéressante au point de vue du développement du maître, et, d'une façon générale, au point de vue de l'histoire du nu au début du XVI^e siècle : c'est déjà pleinement la Renaissance, ce n'est pas encore l'Italianisme.

8. — *La S^{te} Vierge au chartreux.*

Bois H. 28 1/2 × L. 25 pouces anglais.

Bonne reproduction dans « Burlington fine Arts Club : Exhibition of Pictures by Masters of the Netherlandish and allied schools of XVth and early XVIth centuries. » — London, 1892 (Planche XXIV).

Le tableau, qui, dans ce catalogue, est attribué fort gratuitement à « Adrian van Ysenbrant », marque la transition entre

l'Adoration des mages de Berlin, dont la Vierge rappelle fort le type, et les œuvres de la dernière dizaine d'années, dont déjà le clair obscur se remarque ici.

La composition représente la S^{te} Vierge avec l'Enfant Jésus, assise sur un trône à dextre; à senestre le donateur, un prieur chartreux, présenté par S^t Jean-Baptiste et accompagné par S^t Jérôme. Il s'agit sans doute d'un des prieurs de la chartreuse de Bruges. Je n'ai malheureusement pu trouver la liste de ceux-ci, qui aurait pu permettre d'assigner au tableau une date approximative.

Cette œuvre intéressante appartenait, lors de l'exposition, à un marchand d'estampes (M. Stephan Gooden, Pall Mall). Il a depuis changé de propriétaire, et je ne sais à qui il appartient aujourd'hui.

9. — *La S^{te} Vierge et l'Enfant Jésus dans un jardin.*

National Gallery, Londres (Catal. n^o 713 : « Jan Mostert »).

Provient de la Galerie Wallerstein.

Bois. H. 2 pieds × L. 1 pied 7 pouces *anglais*.

Petite reproduction en vignette dans le grand catalogue illustré de la National Gallery par Sir E. J. Poynter. P. R. A.

Ce tableau, qui appartient manifestement à la jeunesse du peintre, présente un double intérêt : le paysage y est particulièrement développé; de plus on peut y constater clairement l'influence de Memlinc (voir par exemple l'encolure de la robe, échancrée et bordée à la façon de Memlinc).

Je regrette de ne pouvoir l'analyser aussi complètement que je le voudrais, faute d'une photographie suffisante. Les souvenirs des choses, même vues avec attention, sont trop sujets à déformation pour que j'ose m'y fier pour faire une description détaillée.

10. — *Jugement dernier.*

Coll. Weber à Hambourg.

Bois. H. 68 × L. 61 1/2 cm.

Bonne phototypie par Nöhrling, de Lubeck, dans son album de la Galerie Weber.

Ce *Jugement dernier*, qui faisait partie jadis de la collection Abel à Stuttgart, est décrit dans le catalogue de la Galerie Weber par le Prof. Dr. Woermann, directeur du Musée de Dresde (n° 73), sous le nom de « Jean Bellegambe ».

Cette attribution erronée qu'il portait encore l'été dernier, quand je visitai la collection Weber, a été corrigée depuis sur le conseil du Dr. Friedländer, l'éminent directeur adjoint du Musée de Berlin. — Une conversation que j'eus avec celui-ci au mois de septembre, m'apprit en effet que, de son côté, il s'était occupé de Jan Provost, et que, lui aussi, avait reconnu sa paternité pour le tableau de l'Ermitage et pour celui du consul Weber, notamment.

Ce petit *Jugement dernier* paraît en grande partie exécuté « de chic ». Les déformations caractéristiques du dessin de Jan Provost y apparaissent exagérées et particulièrement frappantes.

La composition nous conduit loin de la formule gothique et de la naïveté grave du tableau de la coll. Ruffo; nous voici en pleine agitation de la Renaissance: tous les personnages se remuent; les détails allégoriques abondent aussi, nous y retrouvons l'idée de la reddition de comptes qui domine toute la composition. Au centre de celle-ci, aux pieds du Christ, le globe du Monde repose sur un comptoir, les anges vérifient les livres, et les ressuscités sortent de la terre avec leurs rôles de mérites, et leurs registres de comptabilité morale (Ici, comme dans les deux autres compositions du même sujet, Provost aime à représenter des têtes crevant le sol comme de jeunes champignons).

L'ensemble de l'œuvre respire cette poursuite subtile, et un peu puérile, de l'allégorie, de l'emblème, et cet esprit didactique qui florissaient dans les chambres de rhétorique. Comme beaucoup de peintres éminents de la Renaissance, Jan Provost doit avoir été, on peut en être assuré, un fervent de leurs réunions.

Si par contre, on compare cette composition avec celle de la Chambre échevinale (Musée de Bruges), on remarquera qu'ici le clair-obscur n'est pas encore développé comme là-bas. J'incline donc à considérer cette œuvre comme se rattachant à l'époque intermédiaire entre les œuvres de jeunesse et celles des dix dernières années. Elle est d'ailleurs beaucoup moins importante que les deux autres versions du même sujet.

C. LES ŒUVRES QUI SUIVENT NE SONT PAS REPRODUITES, QUE JE
SACHE :

II et II^{bis}. — *Donateur avec St Jean l'Aumônier (?) et donatrice avec S^{te} Godelive.*

(Faces intérieures des volets de triptyque, dont les faces extérieures ont été décrites sous les n^{os} 4 et 4^{bis}).

Musée communal de Bruges.

Bois. H. 118 × L. 78 cm.

Exposition de Bruges, n^o 109.

Au musée de Bruges, ces panneaux n'avaient jamais été mis en rapport avec les n^{os} 4 et 4^{bis}, lorsque, ayant reconnu que ceux-ci aussi sont de la main de Jan Provost, je pus les examiner de près, grâce à l'obligeance du conservateur du musée, M. Coopman. Je m'aperçus alors de la minceur des panneaux, preuve qu'il s'agissait de volets sciés, et aussitôt je songeai aux deux panneaux du vieillard et de la mort, qui sont exactement des mêmes dimensions. Ceux-ci se trouvèrent être aussi très-minces. Les volets se trouvaient donc reconstitués en entier, car les n^{os} 4 et 4^{bis} ne peuvent être que des faces extérieures.

Les donateurs sont représentés avec leurs patrons, dans un paysage. Le patron paraît être St. Jean l'Aumônier; il est représenté en évêque, tenant une petite gerbe de blé. A l'arrière plan est vraisemblablement figuré le port d'Alexandrie, avec l'épisode du navigateur naufragé, à qui le saint évêque donne un grand navire qu'il fait charger de 20,000 muids de blé (Il faut remarquer pourtant que les hommes qui portent les sacs,

paraissent plutôt *décharger* le navire)¹. S^{te} Godelive tient un livre et porte autour du cou l'écharpe avec laquelle elle fut étranglée. Dans le fond, une scène de sa vie, et son martyre. Le portrait de femme rappelle, comme exécution, la donatrice de l'*Adoration des mages* de Berlin.

Les deux panneaux ont souffert, notamment la figure de St. Jean l'Aumônier.

Quel était le panneau central du triptyque, dont nous avons ainsi reconstitué les volets? — Je n'ai pu retrouver jusqu'ici aucun tableau de Jan Provost qui eût les dimensions correspondantes. Cependant, je crois devoir appeler l'attention sur une œuvre qui figure au musée de Munich sous le nom de « Gerard David » et dont les dimensions concordent d'une manière frappante.

C'est le n° 118: *Adoration des Mages*. Celui-ci mesure en effet H. 121 cm. × L. 164 cm. (Il faut tenir compte de l'écart qui doit résulter des cadres des volets: 8 centimètres est bien la distance qu'il faut pour relier la main du vieillard à son bras).

Nous avons à Bruges de fréquents exemples de tableaux d'un maître augmentés après coup de volets par un autre, *et il est très vraisemblable que ce soit le cas ici*.

Il faut observer cependant que le tableau de Munich *n'est pas de la main* de Gheeraert David. Cela est tout d'abord manifeste pour les petits cavaliers du fond, fort bien exécutés, mais tout-à-fait différents comme dessin, et même comme proportions, de ceux de Gheeraert David. De même, plusieurs autres éléments de ce tableau lui sont étrangers, par exemple les types de la S^{te} Vierge, du St Joseph, des deux hommes imberbes au second plan, etc. Or, quelques uns de ces éléments se rapprochent du style de Provost. Je citerai entre autres le type de l'ange aux

¹ En Espagne, j'ai rencontré deux fois la représentation du même Saint avec les mêmes attributs. Je crois me rappeler qu'on me les a citées sous le nom d'un saint évêque espagnol, qui aurait sauvé sa ville épiscopale d'une famine; mais je ne me rappelle pas le nom du saint auquel le fait était attribué.

bras ouverts. L'ensemble du tableau et ses détails rappellent pourtant, *Gheeraert David* infiniment plus que *Jan Provost*. Quelle que soit la main qui l'a exécuté, elle a imité *Gheeraert David* de fort près.

Peut-être pourrait on songer à une copie libre de celui-ci d'après celui-là? ou à une collaboration? Vers la fin de sa vie, *Gheeraert David*, accablé sans doute de commandes, dirigeait à Bruges un véritable atelier. Le monogramme que porte la ceinture du page du Roi nègre et qui paraît à première vue devoir se lire V. P. ou J. V. P. pourrait aussi s'interpréter comme J. et P. réunis par la base; peut-être même la forme V représente-t-elle l'initiale de la seconde syllabe de *Provost*. Pareil fait ne serait pas sans exemples¹.

Quoi qu'il en soit je ne fais le rapprochement qu'à titre de renseignement et sous toutes réserves, le trouvant moi-même aventureux.

12. — *Le Christ portant la croix, et portrait du donateur, daté 1522.*

Musée des Hospices de Bruges.

Bois. Chaque volet H. 35 × L. 25 1/2 cm.

Exposition de Bruges, n° 189.

Ce curieux diptyque représente :

Volet dextre : Le buste du Christ portant la croix, entouré de visages grimaçants et fantastiques.

Volet senestre : Le donateur en buste, âgé de 54 ans, portant le vêtement des franciscains, les mains jointes en prière.

Sur le cadre des deux volets une inscription, partie en paroles, partie en rébus : en haut : *Francisci* (une corde = *chorda*) *traxit*

¹ Si cette interprétation du monogramme paraissait inadmissible, je ne pourrais renseigner à Bruges qu'un seul autre peintre auquel il puisse convenir. J. V. P. pourrait se lire *Jan Verghauwe pinxit*. *Jan Vergauwe*, étranger, fut admis à la franchise en 1517, reçut deux élèves 1523 et 1525 et fut gouverneur en 1544. Encore faut-il observer que *Jan Vergauwe* (= *Vander Gauwe*) aurait probablement introduit un G dans son monogramme. Il paraît d'ailleurs avoir été un peintre obscur. — Il y a encore un *Pieter vande Vyvere* admis à la maîtrise en 1509, et dont on ne trouve pas d'autre trace.

|*ad se plurima* (2 cœurs = *corda*); en bas : *Anno Dni XV^c XXII |*
Fueram annorum Iiiii.

Au revers du portrait : une tête de mort dans une niche.

Sur le cadre : une inscription en rébus, mêlée de paroles écrites :

En haut : (une pierre fichée dans le sol = terme ? borne ?) — *est* — (une note de musique = *mi*) — (une fleur de pensée) — (un dé à jouer) — (une note de musique = *ré*, précédée d'un signe de bémol sur la ligne du *si*).

En bas : (un chapeau ou bonnet d'homme) — (un dé) — *penser à* — (une note de musique = *mi*).

Je n'ai pas réussi à déchiffrer ce rébus. Si toutes les notes de musique étaient des *la*, et qu'on pût admettre les à peu près : borne = bonne et dé = de, je lirais, en complétant chaque ligne par le mot *mort* exprimé par la tête peinte au centre :

En haut : Bonne (pour borne) — *est* — *la* — pensée — de (pour dé) — *la* — (*mort*).

En bas : Bonnet — de (pour dé) — *penser à* — *la* — (*mort*).

Mais les notes ne permettent pas cette interprétation, à moins qu'on ne puisse admettre que l'auteur, ignorant la musique, aurait pour *la*, écrit des notes au hasard ?

On remarquera les sourcils fortement marqués du donateur. Le même trait se retrouve chez le chartreux du n° 8; chez l'un des deux ecclésiastiques agenouillés derrière S^t Antoine de Padoue, n° 3; et même chez l'empereur Auguste et le Roi David du n° 2.

13. — *La S^{te} Vierge, à mi-corps, allaitant l'Enfant Jésus.*

Musée de Strasbourg.

Bois. H. 56 1/2 × L 40 cm.

Exposition de Bruges n° 342.

C'est l'exposition de Bruges qui m'a révélé l'existence de ce tableau. La composition est empruntée au modèle cent fois imité de Rogier van der Weyden. Les types, par contre, sont tout-à-fait caractéristiques de Jan Provost. L'Enfant est celui

de Berlin. Le visage de la S^{te} Vierge est tout semblable à ceux des sibylles de S^t Pétersbourg.

Le tableau a d'ailleurs souffert, et subi des repeints.

Dans un des angles inférieurs, se voit un cartellino portant ces mots :

PITTO IN FLANDRA

PRESENTATO AL PERI (? OU PIERO?)

AVG^{NO} M . RLE NELLANO (= NELL' ANNO)

1488.

(La lettre entre M et R, que nous avons remplacée par un point dans la dernière ligne du texte, est effacée).

Si cette inscription était digne de foi, nous aurions ici la plus ancienne œuvre de Jan Provost, exécutée même avant son inscription dans les métiers de peintres d'Anvers et de Bruges. Mais la peinture elle-même proteste contre cette allégation. Elle a un caractère plus récent, d'une vingtaine d'années au moins, que la date indiquée. Il est clair d'ailleurs que le cartellino n'a été écrit qu'en Italie et après la mort du personnage à qui le tableau aurait été offert. Elle n'a donc aucun caractère d'authenticité.

Les treize¹ numéros ci-dessus décrits peuvent être considérés comme étant sûrement de la main de Jan Provost. Je signalerai tantôt quelques autres œuvres qui se rapprochent beaucoup de sa manière, sans que j'ose me prononcer catégoriquement à leur sujet.

¹ Cette liste était écrite, lorsque je rencontrai M. Friedländer à l'Exposition de Bruges. Celui-ci voulut bien me signaler une œuvre qui m'avait échappé : une *Ste Vierge et l'Enfant*, qui figure au Musée de Carlsruhe, sous le nom de Mabuse, œuvre très-caractérisée, très-voisine des sibylles de l'Ermitage. C'est donc un 14^e numéro à ajouter à la liste. D'ailleurs M. Friedländer avait reconnu aussi, comme appartenant à notre artiste, les tableaux de Windsor et de la National Gallery. Je suis particulièrement heureux de voir les conclusions de mes recherches corroborées par la haute autorité du plus compétent des juges. L'assentiment des connaisseurs sérieux est chose précieuse en une matière comme celle-ci, dans laquelle la démonstration ne peut se faire qu'à des personnes spécialement préparées.

Tâchons d'abord de démêler l'ordre chronologique de celles que nous venons de décrire.

Trois seulement des œuvres citées ont une date certaine, ce sont : le diptyque des Hospices (n° 12) : 1522 ; la Deipara Virgo annoncée par les prophéties (n° 2) : 1524, et le Jugement Dernier du Magistrat de Bruges (n° 1) : 1525.

Toutes les trois appartiennent à la dernière partie de la vie du peintre (1520-1529).

C'est à la même période, qu'on peut rapporter le tableau de S^t Antoine et S^t Bonaventure, du Musée de Bruxelles (n° 3).

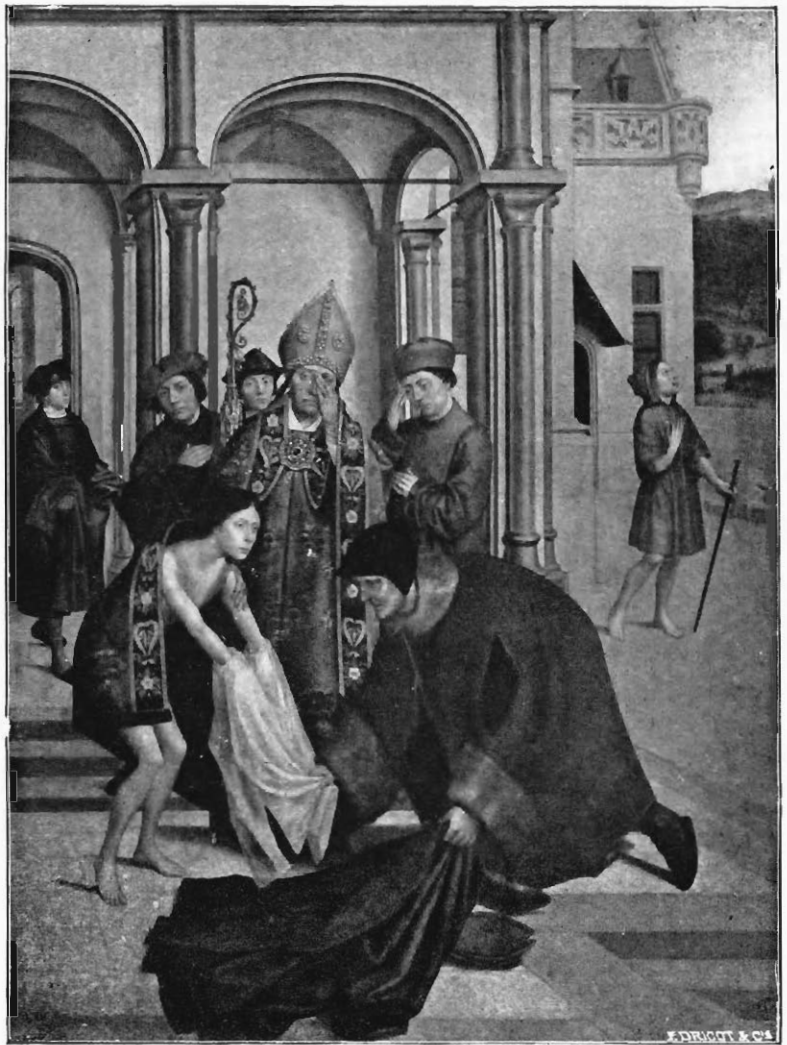
Par contre, l'Adoration des Mages du Musée de Berlin (n° 6), est évidemment une œuvre de jeunesse de Jan Provost. Il en est de même de la S^{te} Vierge dans un jardin, de la National Gallery (n° 7).

Le Jugement Dernier de la coll. Ruffo appartient aussi à la première partie de sa carrière.

D'autres œuvres, tels le tableau de Windsor (n° 5) et la S^{te} Vierge au Chartreux (n° 8), ont un caractère intermédiaire.

Outre les tableaux que je viens de grouper, et au sujet de l'attribution desquels il ne reste aucun doute dans mon esprit, je crois devoir parler ici d'une œuvre importante, qui est *peut-être* de Jan Provost, ou, si elle n'est pas de lui, est en tous cas plus voisine de son art que de celui de tout autre peintre connu. Je fais allusion au tableau qui appartient à M. Sutton Nelthorpe, et qui représente S^t François d'Assise renonçant au monde (Exposition de Bruges n° 150, sous le nom de Mabuse, avec qui ce tableau n'a rien de commun. On en trouvera ci-contre une reproduction).

La peinture a, malheureusement, beaucoup souffert ; elle reste néanmoins une des œuvres les plus originales et les plus remarquables du commencement de la renaissance dans nos contrées. La scène principale, à l'avant-plan, représente le



JAN PROVOST

ST-FRANÇOIS D'ASSISE RENONÇANT AU MONDE

(Coll. R. C. Sution-Nelthorpe, esq.)

moment où le jeune saint, à la suite des reproches que lui avait faits son père, se dépouilla de ses vêtements, et de tout ce qu'il tenait de lui, et les lui rendit. On s'aperçut alors qu'il portait un cilice sur la peau.

La composition est d'une sobriété et d'un effet saisissants. La figure juvénile de S^t François, frêle et vibrante d'émotion, est d'un sentiment poignant, presque sans égal à cette époque, qui déjà tend, d'une manière si générale, vers le maniérisme. Le geste du père qui, partagé entre la colère et la douleur, se baisse pour ramasser les vêtements; l'attitude de l'évêque Gui, lequel, tout en essuyant ses larmes, couvre le jeune saint de sa chape, forment avec la figure principale un ensemble excellent, non seulement au point de vue expressif, mais même au point de vue plastique, du mouvement des lignes. Des personnages accessoires complètent la scène, qui se passe devant le portail du palais épiscopal d'Assise. — Au second plan, à senestre, on voit s'éloigner S^t François, les regards levés au ciel, vêtu d'une simple tunique de berger, sur le devant de laquelle il a tracé une croix avec du mortier. — Enfin, dans le paysage, au loin, on le retrouve encore, assailli par des malfaiteurs.

Les costumes, le style et la facture de l'œuvre lui assignent, comme date, les environs des années 1515-1520.

L'ensemble fait songer à Provost, dont beaucoup de caractères s'y retrouvent : rôle effacé, presque nul, de la couleur; — lignes souples, à ondulations continues et simples, sans angles ni cassures, dans les silhouettes des figures, comme dans les plis et les contours des draperies; — unité des blancs, non coupés d'ombres (voir la chemise); — éclairage du corps nu, plongeant la plus grande partie de celui-ci dans une ombre légère; cette ombre des chairs, de couleur grisâtre; — les chairs, partout peintes en tons rompus assez uniformes, avec élimination ou atténuation des détails du modelé; — dessin sommaire des mains. Tous ces caractères généraux se trouvent ici comme ailleurs dans l'œuvre de Provost. Remarquer aussi le contraste

des chairs avec le ton foncé des prunelles des yeux, qui sont grandes, et avec les cheveux, qui encadrent le front de semblable façon. On trouvera même quelques particularités de structure communes, telles que les talons anormalement peu développés, et la forme de certaines mains, notamment celle du S^t François qui s'éloigne.

D'autre part, il faut avouer que Jan Provost montre d'habitude des particularités de types et de structures si fortement accusées, que l'absence de celles-ci provoque l'hésitation. Il est surprenant aussi, pour lui, de voir l'architecture si simple. Aussi je n'ose me prononcer catégoriquement au sujet de ce tableau, tout en répétant que je ne connais aucune autre œuvre qui soit aussi voisine de celle-ci, que celles de Jan Provost : il faudra, tout au moins, admettre, entre celui-ci et l'auteur du S^t François, une communauté de tendances et de milieu, un proche voisinage. Si, au contraire (cela reste l'hypothèse la plus vraisemblable, tant qu'on n'aura pas trouvé d'autres tableaux auxquels le rattacher), il faut attribuer à Jan Provost lui-même, notre S^t François, celui-ci devient du coup, et de loin, le chef d'œuvre du maître. Peut-être un soin particulier dans l'exécution, expliquerait-il l'absence des singularités habituelles de dessin, qui ne sont le plus souvent, il faut le reconnaître, que des fautes habituelles.

Outre ce beau tableau, nous rattacherons à Jan Provost — à son atelier, plutôt encore qu'à son école —, deux œuvres peu importantes et fort abîmées : les bustes de *Jésus-Christ* et de la *S^{te} Vierge*, de l'église de S^t Gilles (exposition de Bruges, nos 193 et 194). Le teint, la forme de la bouche de la *S^{te} Vierge*, les mains, les grandes pupilles foncées, etc., montrent au moins l'influence de notre peintre. Ces tableaux appartenaient en 1613 à la veuve d'Antoine Claeïssens qui les vendit à l'église.

Je ne parlerai pas d'autres tableaux qui marquent certaines tendances que nous avons constatées chez Provost, et qui sont

antérieurs à ses œuvres connues. Peut-être de nouvelles comparaisons permettront-elles un jour de remonter plus haut dans l'œuvre de jeunesse du peintre, ne fût-ce qu'en constatant des influences exercées ou subies.

A ce titre je me bornerai à appeler l'attention des connaisseurs sur le petit diptyque de l'abbé des Dunes, Chrétien de Hondt (coll. van Ertborn, Musée d'Anvers), lequel est daté de 1499. On y trouve déjà certaines affinités avec Provost : l'unité des blancs de la robe, par exemple. A cette époque Jan Provost était déjà depuis plusieurs années fixé à Bruges. Il n'y aurait donc rien d'étonnant à ce que son influence se fît sentir dans ce tableau.

CARACTÈRES DISTINCTIFS DE L'ART DE JAN PROVOST.

Après avoir fait le groupement des œuvres de Jan Provost, il nous reste à appeler l'attention sur les principaux traits communs qui permettent de les reconnaître et de les caractériser.

Commençons par le choix des types et des modèles; non que ce soit le critère le plus sûr pour déterminer une attribution, mais parce que c'est l'élément le plus aisément saisissable, même pour les personnes étrangères à la pratique du dessin et à l'analyse artistique. Nous examinerons ensuite les singularités de structure et de dessin, réservant pour la fin les caractères plus généraux qui se rattachent aux tendances esthétiques du peintre, et à la place qu'il occupe dans le mouvement artistique de son temps.

Parmi les types physiologiques qui sont propres à Jan Provost, on remarquera d'abord le visage du Christ, tel qu'il nous apparaît dans les trois Jugements Derniers. Parmi les types d'hommes, on sera frappé aussi de voir revenir fréquem-

ment dans ses œuvres, des personnages à longue barbe, et à moustaches pendantes, de telle forme qu'elles encadrent en angle aigu, une partie plus claire de la barbe. Exemples : le S^t Paul et le S^t Antoine (Jugement dernier de Bruges), l'empereur Auguste, et même le Père Eternel (Deipara Virgo de S^t Pétersbourg). Dans les œuvres de jeunesse, ces types de barbes se présentent, sous une forme moins développée, chez le S^t Jean du Jugement dernier-Ruffo, et chez le personnage qui tient une hallebarde, au milieu du second plan de l'Adoration des Mages de Berlin. — Il est facile de multiplier les rapprochements. Comparer par exemple le S^t Benoit de Windsor avec le S^t Bonaventure de Bruxelles; le personnage de profil, à l'extrême senestre de ce tableau, avec le troisième personnage du Reçu à la Mort de Bruges; le hallebardier à barbe noire du même tableau de Bruxelles, avec le ressuscité agenouillé, de trois-quarts dos, au milieu du Jugement dernier de Bruges; le S^t Jean-Baptiste du même Jugement avec celui de M. Weber. Le vieillard du « Reçu à la Mort » ressemble, en plus vieux, au S^t Bernard de Windsor, etc.

Les visages de femmes sont chez lui beaucoup plus typiques encore. Tandis que Memlinc, comme Bouts, développait le haut du visage, et diminuait le bas, de façon à se rapprocher de la forme générale d'un cœur, Jan Provost fait l'inverse : il arrondit les joues, et rétrécit le front sous deux bandeaux de cheveux qui couvrent les oreilles. Très caractéristique est la forme de la bouche, en arc renversé, esquissant un vague sourire. Celui-ci, à peine indiqué dans la Vierge de l'Adoration des Mages de Berlin, s'accentue davantage dans les œuvres postérieures. — Pour la coupe du visage, et la forme de la bouche, comparer toutes les Vierges de Provost entre elles; la Vierge de Strasbourg avec les sibylles de S^t Pétersbourg; parmi ces dernières, celle qui occupe le milieu, avec l'ange et la ressuscitée à laquelle il passe la tunique des bienheureux, dans le Jugement dernier de Bruges.

Les Enfants Jésus et les anges ont des bouches analogues. Comparer tous les Enfants Jésus entre eux, et avec l'angelot à la gauche de la tête de la S^{te} Vierge à S^t Pétersbourg.

Passons à la structure et au dessin ; les singularités typiques y abondent :

L'*œil* est chez Provost un des traits les plus personnels. J'appelle tout spécialement l'attention sur la paupière inférieure couvrant une grande partie de l'œil, non séparée de la joue par un trait, généralement fort éclairée au milieu et ombrée des deux côtés, telle qu'elle se remarque surtout chez le S^t Bonaventure de Bruxelles, le S^t Benoit de Windsor, partout dans le Jugement Dernier-Weber, etc. L'œil est d'ailleurs, régulièrement, enfoncé, et les paupières gonflées ; la prunelle grande, sombre, faisant contraste avec la chair ; les sourcils parfois très-épais, et soulignés d'ombre.

L'*oreille* est allongée et forme presque un triangle isocèle obtus, dont la base serait le côté de l'attache.

J'ai déjà parlé de la *bouche* ; je signalerai pourtant encore une particularité : c'est l'ombre, marquant la lèvre inférieure, parallèlement à la bouche, et presque aussi foncée que celle-ci. Voir : Bruxelles, Vierge au chartreux du Burlington fine Arts club, têtes de Christ, etc.

Quant au dessin de l'ensemble de la tête, rien de plus instructif que de comparer les trois têtes suivantes, bien différentes de type pourtant : Jugement Dernier-Ruffo : la femme ressuscitée, assise au milieu de l'avant-plan ; — Jugement dernier-Weber : l'homme ressuscité, au milieu ; — Windsor : le S^t Benoit. Dans ces trois têtes, présentées sous un angle semblable, les mêmes déviations de la nature se rencontrent aux mêmes endroits ; voir par exemple les narines.

Les *mains* sont toujours les parties les plus utiles à analyser au point de vue de l'attribution des tableaux. Chez Jan Provost, elles présentent de nombreuses particularités. Elles ne sont pas toutes du même type. Jan Provost les étudie peu, il les

exécute d'une façon sommaire. Nous remarquerons d'abord une main dont les doigts lisses sont sans articulations, de largeur égale jusqu'aux bouts arrondis et plats, l'ongle peu dessiné. Exemples · celles des ressuscités et de l'ange du Jugement Dernier de Bruges; des donateurs, dans les volets du même musée; etc. Comparer notamment à ce point de vue la S^{te} Vierge de Windsor, avec celle de l'Adoration des Mages de Berlin. — Ailleurs nous trouvons une main, vue du côté de la paume, aux phalanges séparées par des traits, aux doigts cassés, comme chez la sibylle du milieu à S^t Pétersbourg, chez le vieillard du Reçu à la Mort, etc. — Puis, il y a la main, que j'appellerai « en fourchette », aux doigts séparés et presque parallèles, dans laquelle l'interstice entre le doigt majeur et l'annulaire est arrondi, tandis que les autres sont aigus (Roi Mage à barbe blanche, à Berlin; main gauche de la femme ressuscitée, au premier plan du Jugement Dernier-Ruffo).

Enfin, signalons encore comme très-typiques le pouce et l'index longs et osseux, vus à contre-jour, à petites saillies pointues aux articulations : main gauche de la sibylle Tiburtine (S^t Pétersbourg), main du troisième personnage du « Reçu à la Mort » (Bruges) etc.

La main n'est pas seulement intéressante au point de vue de sa structure, mais au moins autant par ses attitudes, ses gestes. Remarquer à ce point de vue *la raideur de l'index* et sa position par rapport aux autres doigts ou au pouce, dans le Jugement Dernier de Bruges : main gauche de S^t Jean-Baptiste, mains du ressuscité au centre, main droite de l'ange qui passe la tunique, main droite de Moïse, de la Sainte Vierge, etc ; — tableau de S^t Pétersbourg : main droite de la sibylle qui accompagne le Roi David ; — Bruxelles : main droite de S^t Bonaventure, main droite du premier personnage à senestre ; — Jugement Dernier-Weber : main droite du Christ ; — Adoration des Mages de Berlin : main droite de S^t Joseph, mains des donateurs, etc.

Quand de tels doigts doivent se plier, ils se cassent ; aussi voyons-nous l'*index plié à angle aigu* à la deuxième articulation, la dernière restant raide : Adoration des Mages, Berlin : main gauche du page du Roi Maure ; — Jugement Dernier de Bruges : main gauche du Christ, main gauche de S' Antoine ; — Bruxelles : main gauche de S' Bonaventure.

La manière de replier l'*annulaire et le petit doigt* est typique chez la sibylle de Tibur, chez le Père Eternel, à S' Pétersbourg ; — dans la main droite du ressuscité central du Jugement Dernier-Weber, etc.

Je pourrais relever des particularités analogues pour d'autres parties du corps. Pour le pied, par exemple, j'ai déjà signalé le talon peu développé. Il serait facile de prolonger considérablement cette analyse, de l'étendre aux objets inanimés, aux étoffes, au paysage, d'appeler l'attention par exemple sur les architectures en *métal* de Provost avec leurs traits luisants : portail du Paradis (Jugement Dernier de Bruges) ; — idem (Jugement Dernier-Weber) ; — dais du trône de la S^{te} Vierge (Windsor). Ce qui précède suffira, je pense, à éclairer le lecteur, qui pourra sans peine poursuivre les comparaisons.

J'ai hâte d'en venir aux caractères généraux de l'art de Provost.

Ce qui caractérise le plus nettement le dessin et la peinture de Provost, c'est l'élimination des détails et des accidents, en faveur de l'effet d'ensemble. Point d'angles dans ses lignes mollement ondoyantes, qu'il s'agisse d'une étoffe, comme la chape de S' Bonaventure, le linceul de la Mort, ou les robes flottantes des anges, — ou bien du corps humain. Voyez par exemple, dans le Jugement Dernier de Bruges, la bienheureuse à qui l'ange passe la tunique : comme la ligne de la nuque se prolonge en des courbes simples par l'épaule, l'arrière-bras, l'avant-bras, et la main.

De même que les lignes sont onduleuses et continues, les surfaces aussi sont le moins possible subdivisées, coupées

d'ombres. Comparez une étoffe blanche de Provost avec une draperie de Gheeraert David, pourtant son proche voisin, dont il a largement subi l'influence. Chez ce dernier, l'étoffe est profondément divisée par des plis, dont chacun a ses clairs, ses ombres fortement marqués. Provost, au contraire, tend à unifier les clairs et les ombres de façon à former des masses claires et des masses obscures, et de n'accuser ainsi que le relief général du corps que l'étoffe recouvre.

La composition chez lui évolue dans le même sens. Après avoir cherché la simplicité seulement dans les limites de chaque figure, il arrive à unifier de même les masses de figures. Son *Jugement Dernier* de Bruges nous en fournit un bel exemple, surtout si nous le comparons avec son tableau du même sujet qui appartient au V^e Ruffo; celui-ci est conçu tout-à-fait encore, selon la formule traditionnelle. A Bruges au contraire, les saints, vêtus de robes blanches, forment deux masses non morcelées et relativement immatérielles.

Jan Provost est arrivé ainsi, par l'élimination des détails dans le dessin, par l'étroite limitation de la gamme des couleurs, à porter toute l'attention sur l'élément *expressif* d'une part, sur les *valeurs* de l'autre. Parmi les peintres de son temps, je n'en connais guère qui aient atteint un plus haut degré d'unité de lumière. Pour apprécier le chemin parcouru, comparez l'*Adoration des Mages* de Berlin, avec le *S^t Antoine et S^t Bonaventure*, de Bruxelles. Celui-ci est tout en clairs et ombres. Les petits personnages de l'arrière plan se tiennent fort bien à leur place, de même que le *S^t Bonaventure*, et les voûtes derrière lui; et l'effet n'est pas dû à la perspective linéaire, mais à la gradation des valeurs. Il faut même noter, dans ce tableau, la recherche du *contre-jour*. Déjà celle-ci pouvait s'observer dans le *Jugement Dernier* de Bruges, et même elle se faisait sentir partiellement dans la *Deipara Virgo* de *S^t Pétersbourg* et dans d'autres œuvres.

Cette recherche était d'ailleurs dans le courant du jour; je

ne saurais dire encore qui en fut le promoteur. Déjà Gheeraert David nous avait donné un effet de contre jour dans le Christ de son beau *Calvaire*, de Berlin. Le Maître de la Mort de Marie, passa lui aussi de la peinture de chairs sans ombres, à l'accentuation du clair-obscur.

Lorsqu'on compare, sous le rapport de l'interprétation des figures Jan Provost avec ses prédécesseurs, et même avec Gheeraert David, qui n'était que son aîné, on remarque que sa tendance à simplifier la forme a toute la signification d'une orientation nouvelle de l'Art.

La Pré-Renaissance du XV^e siècle avait atteint son apogée en la personne de *Hughe van der Goes*. Hughe, « qui tant eut les trets nets », avait poussé au plus haut degré l'étude, l'analyse rigoureuse de la forme, et son accentuation dans le sens du caractère. — Dès l'aurore du XVI^e siècle, on est attiré par de nouveaux buts. Ce que vont poursuivre les novateurs, c'est l'expression changeante, le mouvement, la vie. Or, le dessin rigoureusement incisif, le modelé détaillé, *arrête* la forme; aussi est-ce aux dépens du dessin que la peinture va se transformer. — *Quinten Metsys* fut l'innovateur. Le premier il réduisit, *dans ses figures idéales*, le modelé à sa plus simple expression, atténua les ombres de façon à ce que, dans le visage, seules les ouvertures de la bouche et des yeux parlent. La chair devint ainsi plus molle, plus mobile; le regard y mit la vie de l'intelligence; les lèvres entr'ouvertes laissèrent passer l'haleine. Parmi les Flamands, *Quinten Metsys* est par excellence, le peintre du sentiment. Provost suivit la voie qu'il avait tracée. Chez lui aussi on voit s'écarter les lèvres (dès l'*Adoration des Mages*, et le *Jugement Dernier-Ruffo*). Le sourire vint même s'y ajouter, comme je le disais tantôt, ce sourire contenu, discret, parfois à peine perceptible, et non le sourire à bouche bée du « Maître de la Mort de Marie » qui était son cadet de quelques années.

Tout cela, cette recherche de la vie, c'est déjà la Renais-

sance ; c'est dans cette voie qu'elle se développait avant l'intervention du *Romanisme*. M. Philippi, dans sa récente Histoire de l'Art, se trompe gravement, en nommant Quinten Metsys : « le chef des romanistes ». Il est en effet le choryphée de la Renaissance dans les Pays-Bas. Il importe de ne pas confondre le *Romanisme* (l'école de *Frans Floris*, par exemple) même avec l'*Italianisme* d'un *Mabuse*, mais surtout il faut distinguer l'action intellectuelle du renouvellement des idées, de cette chose technique, matérielle, et servile : l'imitation des formes italiennes. Dans le sens exact du mot, les *romanistes* étaient les peintres flamands qui allaient *terminer leurs études* à Rome, et s'efforçaient ensuite d'imiter de leur mieux les Michel-Ange ou les Raphaël. L'influence italienne est antérieure au romanisme. *Mabuse* et *Orley* furent ceux qui montrèrent la voie.

Comparez le *Jugement Dernier* de Provost avec celui, presque contemporain, de Bernard d'Orley au musée d'Anvers. Chez Provost la recherche de l'expression domine, la composition reste grave et religieuse ; les gestes, réussis ou non, sont inspirés par la situation. — Chez Orley, qui disposait pourtant d'un savoir supérieur, ce ne sont que gestes aussi surabondants que faux, poses de théâtre, raccourcis pour l'amour de l'art. Voyez, dans le ciel, ces saints déraisonnablement agités ; voyez ces ressuscités : autant de modèles d'académie. Les élus de Jan Provost rendent des actions de grâce ; — ceux de Bernaert van Orley font des grâces. Voilà l'abîme qui sépare la peinture nationale, même évoluant sous le souffle intellectuel nouveau, — de l'art d'emprunt et d'imitation, qui, chez nous, pour trois quarts de siècle, faussa le sentiment esthétique.

Quelles sont ces influences morales et intellectuelles qui ont renouvelé l'atmosphère artistique ?

Le peintre du XV^e siècle peut être un homme génial, un penseur profond ; il est avant tout un homme de métier : un *peintre*. Celui de la Renaissance devient un « intellectuel », un « artiste » mêlé aux gens de lettres, aux humanistes, aux

musiciens, aux poètes. Jan Provost était évidemment « dans le mouvement ». Quand Albert Dürer arrive à Anvers, il entre en rapports avec lui; quand il va à Bruges, c'est chez lui qu'il descend. C'est chose caractéristique que Dürer ne soit pas allé voir Gheeraert David, et ne parle pas de lui. Gheeraert David, quoique très supérieur à Provost, est encore un homme de l'autre temps.

Les peintres de la Renaissance, Metsys en tête, étaient disions-nous, en rapports étroits avec les littérateurs des Chambres de Rhétorique. A Anvers, la confrérie de S' Luc s'était même unie à la Chambre des « *Violieren* ». Aux concours de rhétoriciens, nous voyons des peintres remporter les prix. On peut être sûr que Jan Provost prenait part à ces fêtes, participait à cette fusion des artistes et des gens de lettres. Le *métier*, l'habileté technique n'est pas son fort; il est plutôt ce que nous appellerions un *artiste littéraire*. Naturellement il porte l'empreinte de la littérature de son temps; de là, ces allégories compliquées, ces emblèmes, ces inscriptions en rébus : le reflet de tout ce qu'avait de naïvement ingénieux, de factice et d'un peu puéril, cette littérature des chambres de rhétorique.

Il devait préférer aux beautés naturelles, les jolieses arrangées, et en effet ses tableaux nous disent cela. Dans son paysage il montre moins de goût pour la libre nature que pour le *jardinage*. S'il peint des fleurs, ce sont des fleurs cultivées; il nous les présente dans des pots de jardiniers, avec des tuteurs, et de petits cerceaux (National Gallery); dans les fonds de ses tableaux on aperçoit des jardinets, dont on voit surtout les clôtures en treillis (volets du Musée de Bruges; Vierge au chartreux du Burlington fine arts club, etc.). Provost devait être amateur d'horticulture.

Nous avons négligé la couleur de Provost. Elle est sobre et peu éclatante. On sait à quelles préoccupations se rattache cette subordination de la couleur. L'aspect, plutôt terne, de ses

œuvres, devait nuire à sa réputation, dans un pays tel que la Flandre, où seule la couleur est vraiment populaire, et captive les regards de tous. Plus encore qu'à son sentiment idyllique, c'est au charme de son coloris que Memlinc a dû son durable prestige.

C'est pourquoi Jan Provost est si longtemps resté dans l'oubli. Sans être une étoile de première grandeur, il méritait pourtant d'être remis en son rang honorable parmi la constellation des peintres flamands du premier quart du XVI^e siècle, puisque, dans de grands musées, certaines de ses œuvres figurent encore sous les noms illustres de Massys et de Dürer.

GEORGES HULIN.



