REVUE BELGE
D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART

publiée par l'
ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
avec le concours de la
FONDATION UNIVERSITAIRE

RECUEIL
TRIMESTRIEL

XXXIV * 1965 * 1-2

DRIEMAANDELIJKSE
UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

uitgegeven door de
KON. BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE
met de medewerking van de
UNIVERSITAIRE STICHTING

DIRECTION — BESTUUR

Exercice 1965-1966 / Dienstjaar 1965-1966

President: Mlle Simone Bergmans,

Vice-président: Mr. André Boutemy,

Secrétaire général: Mr. Ad. Jansen,

Secrétaire-adjointe: Mlle Mina Martens,

Trésorier: Mr. Jean Squilbeck,

Conseil d'administration, Vicomte Charles Terlinden. Chevalier de Schoutheete de Tervarent. Mrs. Ad. Jansen, J. Squilbeck, le R.P. de Gaiffier. Mr. B. van de Walle, Mlles Ninane, S. Bergmans, Mrs. L. van Puyvelde, Max Winders, comte de Borchgrave d'Altena, Mrs. E. Sabbe, L. Fourez, baronne E. Greindl, Mr. P. Laloux, Mlle M. Martens, Mr. Fr. Masai.

SOMMAIRE — INHOUDSTAFEL

Page-Bldz.

Dédicace 1

Editorial 2

L. van Puyvelde: Un important portrait d'Hélène Fourment par Rubens 3

M.L. Hairs: Théodore van Thulden 11

Georges Marlier: Un triptyque inédit d'Ambrosius Benson 75

A. Schouteet: Documenten in verband met de Brugse schilders uit de XVI^e eeuw 85

S. Bergmans: Une œuvre inconnue de Gaspard de Crayer 93

M. J. Chartrain-Hebbelynck: Théo van Rysselberghe 99

L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE
DE BELGIQUE

dédie cette publication à la
mémoire
de

LEO VAN PUYVELDE

30 juillet 1882 † 27 octobre 1965

membre titulaire, conseiller et ancien président de l'Académie en hommage
à l'historien d'art dont elle a l'honneur de publier ici la dernière étude.

EDITORIAL

L'Académie Royale d'Archéologie de Belgique n'a pu faire paraître sa Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, par suite de difficultés nombreuses dont la principale a été la hausse constante des prix d'impression.

Elle reprend sa publication à l'année 1965, soit le tome XXXIV, par les fasc 1 et 2. Le retard des années 1962, T. XXXI; 1963, T. XXXII et 1964. T. XXXIII, sera comblé au fur et à mesure des possibilités par des travaux complets qui justifieront l'emploi d'une année, soit un tome ou 4 fascicules de 225 à 250 pp. par tome.

REVUE BELGE
D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART

publiée par l'
ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
avec le concours de la
FONDATION UNIVERSITAIRE

Abonnements Année 1965

Tome XXXIV

fasc. 1-2 et fasc. 3-4

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

uitgegeven door de
KON. BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE
met de medewerking van de
UNIVERSITAIRE STICHTING

EDITORIAL

L'Académie Royale d'Archéologie de Belgique n'a pu faire paraître sa Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, par suite de difficultés nombreuses dont la principale a été la hausse constante des prix d'impression.

Elle reprend sa publication à l'année 1965, soit le tome XXXIV, par les fasc. 1 et 2. Le retard des années 1962, T. XXXI, 1963 T. XXXII et 1964. T. XXXIII, sera comblé au fur et à mesure des possibilités par des travaux complets qui justifieront l'emploi d'une année, soit un tome ou 4 fascicules de 225 à 250 pp. par tome.

EDITORIAAL

De Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België kon het Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis niet laten verschijnen, ingevolge talrijke moeilijkheden waarvan de voornaamste de voortdurende verhoging van de drukkosten was.

Zij herneemt de publikatie bij het jaar 1965, hetzij bij deel XXXIV, afleveringen 1 en 2.

De vertraging voor de jaargangen 1962, deel XXXI; 1963, deel XXXII en 1964, deel XXXIII zal, naargelang de mogelijkheden, geleidelijk ingehaald worden door volledige studies die de werkzaamheid van een jaar zullen verantwoorden, hetzij een boekdeel of 4 afleveringen van 225 tot 250 blz. per deel.

DIRECTION / BESTUUR

Exercice 1965-1966 / Dienstjaar 1965-1966

Président: Mlle Simone BERGMANS, *Vice-président:* Mr. André BOUTEMY, *Secrétaire général:* Mr. Ad. JANSEN, *Secrétaire-adjointe:* Mlle Mina MARTENS, *Trésorier:* Mr. Jean SQUILBECK,

Conseil d'administration: Vicomte Charles TERLINDEN. Chevalier DE SCHOUTHEETE DE TERVARENT. Mrs. Ad. JANSEN, J. SQUILBECK, le R. P. DE GAFFIER. Mr. B. VAN DE WALLE, Mlles NINANE, S. BERGMANS, Mrs. A. BOUTEMY, L. VAN PUYVELDE, Max WINDERS, comte DE BORCHGRAVE D'ALTENA, Mrs. E. SABBE, L. FOUREZ, baronne E. GREINDL, Mr. P. LALOUX, Mlle M. MARTENS, Mr. Fr. MASAI.

C.C.P. 1004.19 Académie Royale d'Archéologie de Belgique, 106, rue Général Lotz.

Tome XXXIV, fasc. 1-2

1965

SOMMAIRE / INHOUDSTAFEL

Dédicace

Editorial

ARTICLES — BIJDRAGEN

L. VAN PUYVELDE: Un important portrait d'Hélène Fourment par Rubens p. 3 à 10

M. L. HAIRS: Théodore van Thulden p. 11 à 74

Georges MARLIER: Un triptyque inédit d'Ambrosius Benson. p. 75 à 84

A. SCHOUTEET: Documenten in verband met de Brugse schilders uit de XVIe eeuw p. 85 à 92

S. BERGMANS: Une œuvre inconnue de Gaspard De Crayer p. 93 à 98

M. J. CHARTRAIN-HEBBELYNCK: Théo van Rysselberghe p. 99 à 134

2 ill. en couleurs, nombreuses illustrations

BIBLIOGRAPHIE

I. Revues et Notices. - Tijdschriften en korte Studiën.

II. Ouvrages - Werken.

L'importance des articles des fasc. 1 et 2 nous fait reporter ces rubriques aux fasc. suivants

T. XXXIV, fasc. 3-4 sous presse

qui comportera des études sur Van Dyck, sur le peintre Falens, sur Een betwist schilderij van Paulus Bril, sur le vieux Bruxelles, etc., aussi que les résumés des communications faites pendant l'année académique 1965.

BULLETIN DE SOUSCRIPTION

Je soussigné (nom, prénom en caractères d'imprimerie)

.....

Adresse .....

souscris à ..... **abonnement(s)**

au prix de 500 frs. belges, que je vire au C.C.P. 142341 des Imprimeries Lloyd Anversois, 23, Eiermarkt, Antwerpen.

Signature

Prix de l'abonnement (4 fascicules d'au moins 64 pages): 500 FB

Prix par fascicule: 140 FB

Abonnements: par commande ou versement aux Imprimeries Générales Lloyd Anversois 23, Eiermarkt, Antwerpen, C.C.P. 1423.41.

Nous détenons encore de nombreuses commandes d'abonnements pour les années 1962 et suivantes. Elles ne seront exécutées qu'après confirmation, de la part des souscripteurs, de leur accord avec le nouveau prix.

Service des échanges et ouvrages pour compte rendu à envoyer: 100, rue Joseph II, Bruxelles

Un important Portrait d'Hélène Fourment par Rubens

Le nettoyage d'un *Buste d'Hélène Fourment* (Bois, 56,5 x 43 cm), acquis récemment pour la collection Robert Finck, de Bruxelles, a mené à une véritable révélation. Non seulement l'esprit de Rubens rayonne dans ce tableau; on y distingue en plus les qualités de la peinture à la fois rapide et précieuse du maître à l'époque du plein épanouissement de son génie. On y remarque sa clarté de coloris, sa manière esquissée dans les parties secondaires, sa fluidité de la matière grasse dans les parties les plus éclairées, sa finesse des nuances qui coulent les unes dans les autres, son audace de faire valoir la carnation lumineuse par l'opposition d'un ton vif, ici un vermillon carminé, à côté du visage, et la science avec laquelle il se sert du coloris dans sa composition: ce rouge s'oppose au noir du corsage de façon à intégrer cette dernière couleur sombre comme une valeur dans l'harmonie chromatique du tableau. Tout cela, et encore la légèreté des touches, appartient au style de Rubens des débuts des années 1630. La date de ce tableau se précise par l'âge du modèle: tout le monde reconnaîtra, dans cette physionomie de jeune femme épanouie, Hélène Fourment, connue par bien d'autres portraits et présentée ici telle qu'elle était peu après son mariage avec le maître en 1630.

On a l'habitude de présenter pareils tableaux comme des « études » pour des parties d'un grand tableau. N'est-ce pas là ravaler l'esprit de Rubens? Certes, cet artiste, à travers sa carrière, fit des études sur le vif, afin de garder le contact avec la réalité. Mais, dans ses nombreuses esquisses, qui étaient le plus souvent non des études de composition, mais des modèles à soumettre aux clients avant que ceux-ci ne souscrivent un contrat pour un grand tableau, on peut constater que la puissance d'imagination du maître était telle qu'il n'avait nul besoin de rechercher ses figures par des études préalables. N'y projette-t-il pas les formes en différentes directions? Ne les lance-t-il pas dans l'espace en des attitudes que nul modèle n'aurait pu prendre?

C'est pourquoi nous croyons que ce Portrait d'Hélène Fourment n'est pas une étude préparatoire. C'est plutôt une projection lyrique de son amour pour la femme qui s'était donnée à lui comme compagne de vie. Ne sent-on

Rubens – Buste d'Hélène Fourment
Détail après nettoyage

Bruxelles, Collection Robert Finck

pas dans cette peinture que l'artiste est saisi d'une émotion admirative pour cette épouse toute jeune, épanouie et qui frémit de vitalité? Dans son exaltation, pour exprimer son état d'âme, il trouve d'emblée la forme vibrante, les tons vigoureux, les tonalités délicates et même la tension nerveuse des doigts qui tiennent le pinceau.

Nous avons tort de comparer l'esprit de Rubens au nôtre et de penser que Rubens eut besoin de ce tableau comme modèle pour de nombreux tableaux où il introduisit une figure de femme semblable. La mémoire visuelle de ce génie garda longtemps l'image d'Hélène Fourment, telle qu'il l'avait créée dans ce tableau. Il la peignit ainsi dans plusieurs œuvres importantes qui datent de la même époque.

Il la rendit à peu près de la même façon dans le grand tableau qu'on a rarement l'occasion de voir: *Rubens, Hélène Fourment et leur premier Enfant* (Bois, 201 x 157 cm), se trouvant actuellement dans la collection de la baronne Germaine de Rothschild, à Paris. Ce tableau provient des collections des gouverneurs-généraux des Pays-Bas. Il figura au château de Tervueren, lez Bruxelles. En 1704, le duc de Marlborough en devint le possesseur; il le conserva dans son château de Blenheim. En 1886, le baron Alphonse de Rothschild en devint le propriétaire. L'âge de l'enfant permet d'en préciser la date. Le premier enfant d'Hélène Fourment est Claire-Jeanne. Elle nâquit le 18 janvier 1632. Comme elle a ici un an, le tableau peut avoir été peint en 1633. R. Oldenbourg l'a reproduit d'une façon fort défectueuse dans « Rubens », Klassiker der Kunst, d'après la lithographie, que le propriétaire distribuait à ceux qui sollicitaient une photographie c'est pourquoi le tableau ne fut pas apprécié. Nous avons, grâce à la baronne Germaine de Rothschild, pu l'examiner plusieurs fois: c'est une œuvre excellente de la main du maître.

On retrouve la même représentation d'Hélène Fourment dans *La Vierge avec saintes Apolline, Barbe et Marguerite*, actuellement au Musée d'Art de Toledo (Ohio) sous le titre erroné: Le Mariage mystique de sainte Catherine (Toile, 259 x 214 cm). Cette œuvre fut peinte pour l'autel de la corporation des tanneurs, à l'église des Augustins, de Malines. Elle est également de 1633: ceci résulte des comptes de la corporation des tanneurs, de Malines, qui vont du mois d'août 1619 au mois d'octobre 1667.

La même figure revient dans la dame qui se penche légèrement dans *La Conversation à la Mode* (Toile, 198 x 283 cm), appelée plus tard *Le Jardin d'Amour*, du Musée du Prado, à Madrid. Le style à la fois clair et vigoureux de ce tableau indique la même époque. Il s'agit probablement là de l'œuvre qui fut retenue par Hélène Fourment lors du partage des biens de Rubens en 1645: « Eene Conversatie à la mode op paneel voor de somme van gld. 120 » (1). Il est vrai qu'il est question ici d'une peinture sur bois et que le tableau du Prado est sur toile. Mais nous croyons trop aisément ce qui est noté noir sur blanc et oublions que les clercs de notaire n'attachaient guère d'intérêt à de tels détails. Toujours est-il que le tableau fut acquis par le roi d'Espagne Philippe IV et que depuis 1666 il est mentionné dans les inventaires des collections royales d'Espagne (2).

(1) *Staeten en Rekeningen van de goederen van Rubens*, Antwerpsch Archievenblad, t. II, s.d., p. 87.
(2) Crusada Villaamil, *Rubens diplomático espanol. Inventaros de la casas de Austria y de Borbon*, Madrid, 1874, p. 372.

Rubens – L'Artiste avec H. Fourment et leur premier enfant.

Paris, Collection Baronne Germaine de Rothschild

Une figure analogue se trouve dans une copie, avec de nombreuses variantes: *La Conversation à la Mode*, conservée actuellement au Waddesdon Manor à Aylesbury, provenant des collections du baron Edmond de Rothschild, de Paris, et du baron James de Rothschild, de Londres. Mais la figure d'Hélène Fourment y est plus penchée que dans le tableau de Madrid et que dans la gravure contemporaine exécutée par Pierre Clouwet. Récemment, M. Wolfgang Burchard publia un article sur le tableau de Waddesdon Manor ([1]), dans lequel il dit s'être servi des notes de son père, le Dr. Ludwig Burchard. Il y affirme que, sous ce que l'on voit dans ce dernier tableau, les Rayons X ont fait trouver ce qu'il appelle la première version des tableaux que Rubens produisit sur ce sujet. La seconde version serait celle que l'on voit sur ce tableau. La dernière serait celle de Madrid. Ne serait-il pas plus logique de supposer que ce qui fut découvert par les Rayons X à Waddesdon Manor pourrait être l'esquisse inachevée de Rubens dont il est question dans les comptes de la liquidation définitive des biens de Rubens en 1645: on y signale un tableau inachevé représentant une *Conversation à la Mode*, vendue pour 18 florins au commis Maes, de Bruxelles ([2]).

Il est compréhensible qu'un tableau si bien peint ait été étudié et copié par les satellites de Rubens. Plusieurs copies en subsistent.

La meilleure est le *Buste d'Hélène Fourment* (Bois, 52 x 40 cm) que nous avons vu jadis dans la collection Fr. Koenigs, Harlem ([3]). Enlevée par le régime hitlérien, elle fut récupérée par l'Etat néerlandais et est actuellement au « Dienst voor 's Rijks Verspreide Kunstwerken », de La Haye. La vitalité, si frappante dans le tableau que nous faisons connaître ici, y fait défaut. L'exécution de la chevelure est lourde au lieu d'être vaporeuse et le modelé du visage est dur: tout montre le travail d'un copiste qui exécute lentement.

Il en est de même du *Buste d'Hélène Fourment* (Bois, 58 x 46 cm) provenant de la collection Charles-Louis Cardon, de Bruxelles, exposé pour la dernière fois à l'exposition « Rubens », Amsterdam, Galerie Goudstikker, 1933, N° 54 ([4]). Nous l'avons examiné là: le cou est élargi, les traits du visage sont trop nettement exécutés; les boucles de la chevelure sur la tempe ont un aspect métallique; le flou de la chevelure au-dessus de la nuque, si suggestif dans le

---

([1]) W. BURCHARD, *The Garden of Love by Rubens*, The Burlington Magazine, 1963, octobre, pp. 428-432.
([2]) Cf. *Staeten en Rekeningen*. o.c., p. 86.
([3]) Elle parut à l'exposition *Rubens*, Amsterdam, Galerie Goudstikker, 1933, N° 52 et est reproduite au catalogue.
([4]) Reproduction dans le catalogue de cette exposition avec la mention: Collection étrangère.

tableau de Rubens, est remplacé par des lignes confuses. C'est une copie très faible.

Le *Buste d'Hélène Fourment* (Bois, 56,5 x 44 cm), de l'ancienne collection Czernin, de Vienne (1), fut déjà signalé par nous comme une copie assez ordinaire de la tête d'Hélène Fourment dans le grand tableau *Rubens, Hélène Fourment et leur premier Enfant*, dont nous venons de parler (2). Cette copie se rapproche de la précédente, mais l'exécution en est plus lourde: les reflets de la lumière dans les ondulations des cheveux sont indiquées par des tonalités trop claires et les plis de la guipure de la collerette sont marqués par des empâtements trop gras. Déjà A. Rosenberg, dans son Klassiker der Kunst, 1911, range ce tableau parmi les œuvres dont il conteste l'authenticité.

H. Tietze publia un *Buste d'Hélène Fourment* (Bois, 63,5 x 48 cm) qu'il présenta comme une œuvre authentique de Rubens (3). Elle appartenait à la collection H. Makart, de Vienne, et réapparut dans le commerce à New York (4). Elle est maintenant au Musée Virginia, de Richmond (Etats-Unis). La vitalité de la présentation et de l'exécution y font défaut. Le copiste a alourdi notablement la physionomie. Il existe un dessin de cette figure, que nous avons vu dans la collection Fr. Koenigs, de Harlem (5). Ce dessin néglige le visage; mais les plis du vêtement y sont soignés.

La mention d'une gravure intitulée « La Femme de Rubens », exécutée par Simon Watts, 1770, et portant l'inscription « in the collection of Mr. Th. Hudson, painter » (6) a inféré Max Rooses à croire qu'il existait dans la collection Hudson en 1770, un dessin de ce genre (7). On continue de le répéter (8). G. Glück le répète encore (9). Mais ceci reste une hypothèse, Hudson pourrait avoir exécuté sa gravure d'après l'un ou l'autre tableau mentionné ici.

Nous n'avons pas connaissance d'un *Buste d'Hélène Fourment* (Bois, 62,5 x 47,5 cm) que dans son « Catalogue Raisonné » de 1830, John Smith signale

---

(1) Reproduit dans A. Rosenberg, *Rubens*, Klassiker der Kunst, Stuttgart-Leipzig, 1911, p. 459.
(2) Dans un article *Les Portraits de Femme de Rubens*, in: La Revue de l'Art, Paris, 1937, p. 9.
(3) In: Zeitschrift für bildende Kunst, t. LXV, 1921, pp. 18-19.
(4) Dans la Galerie Lelienfeld. Elle parut à l'exposition « Sixty Paintings and some Drawings of P. Rubens », Detroit, 1936, N° 34.
(5) Il est reproduit dans G. Glück et F.M. Haberditzl, *Zeichnungen des P.P. Rubens*, Berlin, 1928, p. 203.
(6) C.G. Voorhelm Schneevoogt, *Catalogue des Estampes gravées d'après P.P. Rubens*, Harlem, 1879, Portraits, N° 27, p. 199.
(7) M. Rooses, *L'Œuvre de Rubens*, Anvers, 1890, t. IV, p. 66.
(8) *Catalogue of the Exhibition of Flemish and Belgian Art*, Londres, 1927, N° 578.
(9) G. Glück, *Rubens, van Dyck und ihr Kreis*, Vienne, 1933, p. 106.

dans la collection d'Edmond Gray. Cet auteur ajoute que ce buste est entouré d'un ovale. Le tableau signalé plus haut comme se trouvant jadis dans la collection Ch. L. Cardon est mentionné comme ayant été entouré d'un cadre ovale, et ses mesures se rapprochent de celles du tableau qui fut chez Edmond Gray.

*
* *

L'histoire du tableau présenté ici a moins d'intérêt. Car elle remonte moins haut.

L'œuvre subit le sort de la plupart des tableaux de chevalet flamands du XVII^e siècle. Les circonstances économiques du XVIII^e siècle amenèrent les familles flamandes à se dessaisir de la plupart de leurs œuvres d'art qui furent vendues à des amateurs de France, d'Italie, d'Allemagne et surtout d'Angleterre. C'est ce qui explique que cette œuvre fut retrouvée en Grande-Bretagne, dans la collection Charles Warner Lewis, vendue à Londres le 3 juin 1871 (inscription d'une étiquette au dos du tableau), puis dans celle d'Edouard-Aldam Leatham, dont la vente eut lieu à Londres en 1894 (N° 12). Elle fut acquise par Sir Joseph Robinson (1840-1929), magnat du diamant et de l'or en Afrique du Sud qui finit par former une riche collection pendant son séjour de 1895 à 1900, à Dudley House, à Londres. Ce tableau, qui apparut à une vente de Londres, ne retint pas l'attention. Lorsque Sir Joseph Robinson quitta Londres en 1910 pour s'établir définitivement en Afrique du Sud, il fit emmagasiner sa collection à Londres. En 1923, le propriétaire pria la maison Christie, de Londres, de mettre ses œuvres d'art en vente. Mais il arriva à Londres la veille de la vente et en revoyant à l'exposition tant de belles œuvres qu'il avait aimées jadis, il regretta sa décision. On ne put surseoir à la vente et Sir Joseph racheta à peu près le tout et ramena sa collection au Cap. A sa mort, la collection devient la propriété de sa fille, la princesse Labia. Celle-ci décéda il y a peu de temps, le tableau provient de sa collection (1). Comme c'est souvent le cas pour des tableaux qui furent exécutés rapidement par Rubens et qui ont quelque peu l'aspect d'esquisses, les propriétaires qui jadis, n'aimaient

(1) L'histoire de cette collection peut se retrouver en détail dans les catalogues de deux expositions de cette collection, l'une organisée à l'Académie royale, de Londres, 1958 (introduction de Ellis Waterhouse), l'autre à la Galerie Nationale, du Cap, 1959 (introduction de John Paris).

que des tableaux bien achevés, ont fait « compléter » cette œuvre. Des parties furent entièrement reprises. Un nettoyage consciencieux, que nous avons suivi de près, a enlevé différentes couches de vernis bruni et des adjonctions de couleur qui alourdissaient l'aspect. L'éclat de son coloris frais et la vivacité de sa facture apparaissent pleinement à l'heure actuelle.

Leo van Puyvelde

Théodore van Thulden

1606-1669 (1)

ŒUVRES SIGNÉES OU ATTESTÉES SUR DOCUMENT

Par sa naissance à Bois-le-Duc (1606), Théodore van Thulden pourrait s'intégrer dans l'école de peinture hollandaise; mais cette ville appartenait alors aux Pays-Bas espagnols (1) et, surtout, le style de cet artiste relève directement de Rubens. Sa période de formation et plusieurs années de sa vie de maître se passèrent, d'ailleurs, à Anvers. Il était naturel qu'attiré, comme tant d'autres, par l'éclat de Rubens, le jeune Théodore – de bonne famille bourgeoise catholique – vînt apprendre son art dans la cité qu'irradiait ce puissant génie et qu'habitait son grand-oncle, Henri van Thulden, curé de Saint-Georges. On affirme que Rubens fut son maître. On croit en trouver la preuve dans la préface de la *Pompa triumphalis introitus Ferdinandi austriacii*, illustrée par van Thulden et commémorant l'Entrée solennelle du gouverneur Ferdinand d'Autriche à Anvers, le 17 avril 1635 (Jacques van Meurs, 1642). Le greffier Gaspard Gevaerts y présente son collaborateur comme un ancien élève de Rubens (2). Nous discuterons cette possibilité en étudiant la vie de van Thulden; mais, déjà, nous croyons pouvoir dire que le mot « disciple », employé par Gevaerts, doit être pris dans son sens le plus large.

Sur la foi de Jean-Baptiste Descamps, on a prétendu que van Thulden accompagna Rubens à Paris, pour travailler, au Palais du Luxembourg, à la célèbre Galerie de Médicis (3). Ces peintures occupèrent activement Rubens en 1622 et 1623; lui-même apporta d'Anvers à Paris neuf toiles achevées, en mai 1623, et livra les dernières en février 1625. La somptueuse Galerie fut

(1) Cette étude, rédigée depuis 1959, est extraite d'un livre qui traite des peintres anversois de l'école rubénienne, auquel nous travaillons depuis 1953. Il est actuellement prêt à la publication.

(2) Ils la perdirent en 1629.

(3) Gevaerts dit, à la fin de sa *Prefatio ad Lectorem*: « Omnes porro Pegnatum, Arcuum at que Iconum, Tabula ex Archetypis Rubenianis per Theodorum Tuldenum, Pictorem celebrem, S Rubenij olim discipulum, in hoc libro repraesentate, & expressae sunt aqua quam *fortem* vulgo vocant ».

(4) J.B. Descamps, *La Vie des Peintres Flamands, Allemands et Hollandais*, Paris, 1753-1763, éd. 1842, t. I, p. 317. R. Oldenbourg a repris cette opinion (*Die Flamische Malerei des XVII. Jahrhunderts*, 2e éd., Berlin-Leipzig, 1922, p. 131), qu'avaient combattue A. Michiels (*Histoire de la Peinture flamande*, 2e éd., Paris, t. VIII, 1869, p. 116) et M. Rooses (*Rubens, sa vie et ses œuvres*, Paris, 1903, p. 442).

inaugurée au mois de mai suivant, pour les noces d'Henriette de France et de Charles 1er d'Angleterre (1). A cette époque, van Thulden n'avait pas vingt ans et n'était pas encore maître. Nulle réputation de précocité artistique ne s'attache à son nom, comme c'est le cas pour celui de Van Dyck. La part qu'il aurait prise aux décorations dont nous parlions (et rien n'est moins sûr) serait chose négligeable. Le contrat passé entre Rubens et la souveraine, le 26 février 1622, stipule: « Aussi entend sa majesté ne recevoir aulcun tableau qui ne soist tout peint de la propre main dudit Rubens pour ce qui concerne les figures, partant promet et s'oblige ledit Rubens à faire et parfaire tous les susdits tableaux » (2). Le grand Rubens – Leo van Puyvelde l'a démontré – , n'avait besoin que de l'aide d'humbles garçons d'atelier. La sûreté, l'audace de son génie, son *fa presto*, lui permettaient d'exécuter en peu de temps, sans collaboration notable, une commande de cette envergure (3).

Tout ceci, pour nous, est d'ailleurs secondaire. Il nous incombe de préciser le style de van Thulden, d'indiquer comment on le distingue de Rubens et de ses pairs. Nous y arriverons par le seul examen de sa production rigoureusement authentique.

Peintre, dessinateur et graveur, il a laissé beaucoup d'œuvres signées: plus d'une quarantaine. Presque toutes portent une date (1632 à 1664) (4), ce qui permet de suivre l'évolution de van Thulden, mort à Bois-le-Duc en 1669. Son catalogue, où les sujets profanes sont les plus nombreux, est d'une grande variété: tableaux religieux, scènes de mythologies – parfois héroïques, le plus souvent galantes –, allégories empruntées à l'histoire, à la fable ou de caractère politique. On y trouve quelques portraits individuels ou collectifs, et des cartons de vitraux.

Tableaux et dessins

En 1632 (quelque cinq ans après avoir obtenu la maîtrise), van Thulden s'en fut à Paris, décorer les stalles du chœur de l'église, maintenant détruite, des Trinitaires ou Mathurins, établis dans la rue Saint-Jacques. Ces tableaux, disparus, représentaient la *Vie de saint Jean de Matha*, fondateur de leur ordre,

(1) Cf Leo van Puyvelde, *Rubens*, Paris-Bruxelles, 1952, pp. 136-138.
(2) Texte d'un « Registre des ordonnances de la reine Marie de Médicis » dans *Bulletin Rubens*, t. V, 1897, p. 217.
(3) Leo van Puyvelde, *op. cit.*, pp. 136, 165-192.
(4) Ou, peut-être, 1667. L'avant-dernier chiffre (1657 ou 1667) est mal lisible sur *Le Temps sauvant la Vérité* (Ermitage de Leningrad).

institué au XII^e siècle, pour le rachat des captifs en Afrique (1). En 1754, Descamps assure qu'ils étaient presque entièrement repeints et que, seule, restait la composition de van Thulden (2).

Tout en assumant cette tâche, le jeune Flamand prit contact avec un décor capital du palais de Fontainebleau où, pendant un siècle, deux écoles de peinture avaient successivement jeté leurs feux. Il transposa, de son burin laborieux, les cinquante-huit fresques – *Les Travaux d'Ulysse* – du Primatice et de Niccolo dell'Abbate. Le recueil de gravures, dédié au duc de Liancourt, parut en 1633 sous le titre: *Travaux d'Ulysse dessinés par le sieur de St. Martin dans la maison royale de Fontainebleau, gravés par Théodore van Thulden.* De nombreux dessins subsistent en rapport avec ces planches et qu'on attribue soit à van Thulden, soit à des copistes (3).

Comme tout artiste de quelque talent, van Thulden, de retour à Anvers, collabora, sous l'égide de Rubens, à la décoration de la ville, pour l'Entrée de Ferdinand d'Autriche (1635). Sa part fut importante. Il exécuta un assez grand nombre de travaux, sur les modèles de Rubens, et, surtout, reçut commande, le 21 mai 1635, de reproduire le décor en gravures pour illustrer le texte com-

---

(1) Ces peintures avaient été commandées par le supérieur général des Trinitaires. Louis Petit; il y en avait dix-neuf. On les connait par une suite de 24 gravures, de la propre main de van Thulden, publiées sous le titre: *Revelatio ordinis Smae Trinitatis Redemptionis captivorum sub Innocentio III 1190. Parisiis 1633.* L'auteur y affirme avoir peint les tableaux en 1632. Selon P.J. Mariette, ils étaient de petit format. Cet auteur nous apprend qu'à la suite de travaux exécutés dans le chœur de l'église, deux des peintures avaient été alors enlevées: la *Sépulture de saint Félix de Valois* et une *Guérison de Malades sur le tombeau de saint Félix de Valois (Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes.* Ouvrage publié par Ph DE CHENNEVIÈRES et A. DE MONTAIGLON. Paris, 1858-1860, t. VI (1859-1860), pp. 12-13).

(2) J.B. DESCAMPS, *op. cit.*, éd. 1842, p. 317. A.J. DEZALLIERS D'ARGENVILLE, qui demeurait à Paris, put détailler longuement leurs sujets; en 1762, il note aussi l'importance des retouches, qui permettaient encore de voir « la belle ordonnance et le clair- obscur » (*Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés*, Paris, 1762, t. III, p. 379). La dernière mention de ces œuvres date de 1795: la Révolution avait enlevé aux Trinitaires 23 peintures de van Thulden, parmi lesquelles figuraient un *Saint Jean de Matha guérissant une possédée* et *18 Tableaux de la vie de saint Jean de Matha*, que l'inventaire déclare de moyenne grandeur (*Inventaire général des richesses d'art de la France*, 2^e^ partie, Paris, 1886, p. 273).

(3) Le frontispice du recueil représente les armes du duc de Liancourt dans un cartouche; Mariette nous apprend que van Thulden fit, en 1632, un premier frontispice où l'on voyait celles de M. de Bassompierre (et non de Richelieu) accompagnées des figures de Mercure et de Minerve; mais qu'il lui substitua l'autre, ayant décidé de dédier son œuvre à Liancourt (*Abecedario...*, t. VI. p. 13) Le Musée du Louvre attribue à van Thulden ces dessins: *Embarquement des Grecs après la Prise de Troie* et *Ulysse offrant des sacrifices aux dieux* (plume et lavis); en outre, une copie de la partie droite du second (pinceau sur trait à la pierre noire). Les deux premiers sont gravés dans le recueil de 1633 (pl. I-II). Une contre-épreuve d'un dessin de van Thulden, existe, pour chacun des deux sujets, à l'Albertine de Vienne (8922 et 8923) (F. LUGT, *Musée du Louvre. Inventaire général des dessins des Ecoles du Nord. Ecole flamande*, Paris, 1949, t. II, n° 1351 (22.175), n° 1352 (23.048) et n° 1352 A). Voir aussi L. DIMIER, *Le Primatice*, Paris, 1900, pp. 289-295.

Fig. 1 – Th. van Thulden. – Ferdinand III d'Autriche et l'Impératrice Eléonore de Gonzague, avec leurs Saints Patrons.
Carton de vitrail (1656) pour la cathédrale Saint-Michel, de Bruxelles (Craie noire, lavis blanc et sanguine).

Copyright A.C.L.

Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire.

mémoratif du greffier Gaspard Gevaerts: *Pompa triumphalis introitus Ferdinandi austriacii.*

Presque rien ne subsiste de ces éphémères splendeurs, vrai triomphe du baroque flamand: des esquisses magistrales de Rubens, quelques tableaux et le livre de Gevaerts en prolongent, seuls, l'écho. Après la visite de l'infant, les meilleures toiles furent retouchées pour lui être offertes, et les autres dispersées à l'encan. Une de celles de van Thulden eut l'honneur d'être réservée au prince (1). Faite pour le *Théâtre du Commerce*, érigé d'après une esquisse de Rubens – maintenant à Leningrad – , elle représentait *Mercure désertant la Ville d'Anvers*. Rubens avait imaginé le dieu s'envolant d'un piédestal, tandis que la pucelle anversoise l'implorait en vain et que l'Escaut, sous l'aspect d'un dieu fluvial, gisait, inactif, à ses pieds. Max Rooses a cru reconnaître ce tableau, mutilé, dans un *Mercure* attribué à l'école de Rubens (Musée National de Stockholm) (2), mais la comparaison avec la gravure de van Thulden dément cette attribution. En 1637, Rubens installa lui-même, au palais de Bruxelles, les peintures offertes à Ferdinand; celle de van Thulden, à présent disparue, y est mentionnée entre 1665 et 1698 (3). Elle est reproduite dans une *Galerie de l'archiduc Léopold-Guillaume*, gouverneur des Pays-Bas, exécutée par David Teniers le Jeune (collections de l'Etat de Bavière) (4).

---

(1) Van Thulden, du chef de cette restauration, toucha 120 florins du magistrat d'Anvers, en 1637 (Texte du *Collegiael Actenboeck 1637* dans P. GÉNARD, *Bulletin des Archives d'Anvers*, nº 13, p. 289).

(2) M. ROOSES, *L'Œuvre de Pierre-Paul Rubens*, Anvers, t. III, 1890, p. 320.

(3) L'œuvre est ainsi décrite dans un inventaire flamand du palais de Bruxelles: « Une pièce haute de 16 pieds et large de 14, représentant Mercure sur un piédestal, à sa droite Scaldis allongé, de l'autre côté la ville d'Anvers à genoux, peinte par Théodore van Thulden » (F. MARES, *Beitrage zur Kenntnis der Kunstammlungen des Erzherzogs Leopold Wilhem*, in *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*. Vienne, t. VII, 1887, p. 351). - Voir aussi M. DE MAEYER, *Albrecht en Isabella en de Schilderkunst. Bijdrage tot de Geschiedenis van de XVIIe - Eeuwse Schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden*. Bruxelles, 1955, p. 456. - Il est probable que la peinture décrite dans un inventaire rédigé en espagnol, après le 12 janvier 1659, est celle qui nous intéresse (Texte dans *Id., op. cit.*, p. 443).

(4) Pour la décoration de ce *Théâtre du Commerce*, van Thulden fit équipe avec Jean de Labarre, Erasme Quellin, Jean et Gaspard van Balen; tous quatre reçurent, de ce chef, 1500 florins. Ils ornèrent aussi le *Portique des Empereurs*, l'une des plus importantes créations de Rubens, élevée sur la place de Meir; le plan de cette construction en bois était semi-elliptique; elle était percée de douze arcades et couronnée d'une balustrade. Les quatre artistes la peignirent et dorèrent les statues qui la parachevaient; ils exécutèrent des médaillons d'empereurs, des Victoires, et touchèrent la somme appréciable de 3500 florins. - Voir sur l'Entrée Solennelle de Ferdinand d'Autriche à Anvers, sur la décoration de la ville et le livre de GEVAERTS, illustré par van Thulden: M. ROOSES, *L'Œuvre...*, t. III, 1890, pp. 292-334. - Rooses s'élève à bon droit, croyons-nous, contre l'attribution faite à van Thulden de deux esquisses du Musée Royal d'Anvers, l'une pour l'arc-de-triomphe de Philippe IV, l'autre pour celui de Ferdiand; les peintures en furent respectivement confiées à Jordaens et Corneille de Vos, et à Gaspard et Jean van den Hoecke (*op. cit.*, pp. 303, 312). On a souvent attribué à van Thulden des tableaux ou des esquisses, en rapport avec cette Entrée du gouverneur à Anvers, simplement du fait que cet artiste grava les planches du livre mémorial de Gevaerts. Ainsi, les

Fig. 2 - Th. van Thulden. – Saint Ferdinand III, roi d'Aragon. Détail du carton de vitrail (1656) pour la cathédrale Saint-Michel, de Bruxelles: Ferdinand III d'Autriche et l'Impératrice Eléonore de Gonzague, avec leurs Saints Patrons (Craie noire, lavis blanc et sanguine).

Copyright A.C.L.

Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire.

Excepté le frontispice et le portrait équestre de Ferdinand, gravé d'après Rubens par Paul du Pont, toutes les planches du livre mémorial – la *Pompa triumphalis introitus...* – sont l'œuvre de van Thulden. Nous ne nous attarderons point à les détailler: leur intérêt majeur est historique. Et, pour qui cherche à pénétrer le style de van Thulden, ce ne sont pas des originaux, mais des copies. Rubens est l'auteur de ces compositions, qu'une vingtaine d'artistes réalisèrent en respectant son programme (1). Nous dirons simplement que deux dessins, à la craie noire et rouge, teintés de lavis et faits pour ces gravures, sont attribuables à van Thulden (Musée Britannique de Londres). Ils reproduisent le *Passage de Ferdinand d'Autriche à Gênes* et la *Rencontre de Ferdinand de Hongrie et de Ferdinand d'Autriche à Nordlingen*, que peignit Rubens pour le *Théâtre de la Porte Saint-Georges*, et qui sont, maintenant, l'un à Dresde et l'autre à Vienne.

Rubens reçut en 1636, par l'intermédiaire de don Ferdinand, commande d'un important travail pour le roi d'Espagne Philippe IV. Il fallait entièrement garnir de peintures le nouveau pavillon de chasse, la Torre de la Parada, sis aux portes de Madrid. L'entreprise était lourde: le château comportait vingt-cinq salles, et le maître, souvent malade, dut livrer cent-et-douze toiles. Un premier envoi de tableaux partit pour Madrid, le 11 mars 1638. Rubens avait choisi pour thèmes principaux des sujets tirés des *Métamorphoses* d'Ovide; il conçut tous les modèles et confia l'éxécution de la plupart des toiles à des artistes amis, qui les exécutèrent librement et eurent le droit d'y apposer leur nom (2). Van Thulden comptait parmi ces élus. Seules, deux toiles sont de

---

Accordailles de Marie de Bourgogne et de Maximilien d'Autriche (toile, 189 × 175 cm) de l'ancienne collection Huldschinsky (Vente à Berlin, le 10 mai 1928, nº 39). L. Burchard les a restituées à Jordaens *(Der Sogenaante van Thulden der Versteigerung Huldschinsky*, in *Der Cicerone*, XX, 1928, p. 247). Ce tableau provient de l'arc-de-triomphe dressé en l'honneur de Philippe IV; la peinture en fut entreprise par Jordaens et Corneille de Vos; le premier retoucha les deux toiles - ces *Accordailles* et celles de *Philippe le Beau et Jeanne la Folle*, qu'on offrit au prince après la réception (cf M. Rooses, *op. cit.*, t. III, pp. 300-303). - En relisant le compte-rendu précis de M. Rooses, on reconnait la possibilité d'attributions qui n'ont pas été faites dans les collections auxquelles appartiennent l'une ou l'autre œuvre en rapport avec la fête du 17 avril 1635. Le Musée de Lille catalogue sous la mention « Ecole de Rubens », deux pendants - *La Libéralité du Roi* et *La Prévoyance du Roi* (toile, 284 × 145 cm), qui proviennent de la façade postérieure de l'arc de Ferdinand. Avec Rooses, on peut les croire de Gaspard et Jean van den Hoecke, qui reçurent 3000 florins pour leur collaboration à ce décor *(op. cit.*, t. III, p. 313, nº 783).

(1) Van Thulden, avec lequel le collège municipal d'Anvers avait traité, le 21 mai 1635, devait fournir, avant la Noël, 600 exemplaires du livre, imprimé à ses frais. La malchance contrecarra tous ses projets: l'ouvrage, daté de 1641, ne sortit qu'en 1642 des presses de Jacques van Meurs, substituées à celles de Balthazar Moretus. Ce retard et la longueur imprévue du texte de Gevaerts suscitèrent un procès entre la ville et van Thulden (voir M. Rooses, *op. cit.*, t. III, pp. 330-334; F. Donnet, *Histoire d'un livre (Pompa introitus Ferdinandi)*, in *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, t. XLIX, 4e série, t. IX, pp. 354-402).

(2) Leo van Puyvelde, *Les Esquisses de Rubens*, 2e éd., Bâle, 1948, pp. 39-42; *Rubens...*, pp. 159-160, 190.

Fig. 3 – Th. van Thulden. – Les Archiducs Albert et Isabelle, avec saint Albert de Louvain et sainte Claire.
Carton de vitrail (1663) pour la cathédrale Saint-Michel, de Bruxelles (Craie noire, lavis blanc et sanguine).

Copyright A.C.L. Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire.

lui, parmi celles – une trentaine – qui échappèrent à la soldatesque de l'archiduc Charles en 1710 et sont maintenant, pour la plupart, au Prado. Celle qui raconte la *Découverte de la Pourpre* est signée « T.V. Thuelden ». La composition est simple: Rubens avait imaginé Hercule agenouillé au bord de la mer, regardant la gueule d'un chien barbouillée de rouge par les précieux coquillages. Son protégé opposa le nu cuivré aux gris bleutés du paysage; mais sa facture est molle: vague est le modelé de l'homme dans les ombres, et les formes de l'animal manquent de netteté.

Voici, enfin, une œuvre entièrement personnelle: une *Allégorie*, où le nom de van Thulden et le millésime de 1636 sont inscrits dans un cartouche parmi les draperies du fond (collection J.J.I. Harte van Tecklenburg, de La Haye). Puisque les tableaux faits en 1633 pour les Trinitaires de Paris sont perdus, elle est la peinture originale, signée et datée, la plus ancienne qu'on ait de van Thulden. Elle représente une jeune femme qui pince du luth et chante, assise entre un clavecin et une table chargée d'accessoires musicaux; un génie, debout à ses côtés, unit sa voix à la sienne. Des objets épars – pipe, cartes, jeux et masques – inclineraient à penser qu'il s'agit d'une *Vanité*, s'il n'y avait, dans la même collection, un pendant, non signé, de la même main, qui semble une *Allégorie de l'Etude et des Arts plastiques*. Un livre déployé sur les genoux, une femme voilée est assise; un génie la couronne de fleurs; à ses pieds, s'étalent les attributs de l'architecte, du sculpteur et du peintre. Sobrement organisées, ces deux *Allégories* n'ont ni la sûreté dans la composition ni l'ampleur des formes que van Thulden montrera quelques années plus tard. On trouve dans sa longue jeune femme au luth, comme une lointaine réminiscence de Niccolo dell'Abbate. Ces deux œuvres sont gracieuses, mais leur facture manque de fermeté.

Parce qu'elle nous apprend une collaboration insoupçonnée entre van Thulden et Jean Breughel le Jeune, il convient de signaler ici une *Vierge*, disparue, mentionnée entre 1634 et 1638 dans le journal du second: celui-ci note qu'il en a exécuté le fond pour une demoiselle van den Eynden et reçu pour salaire 38 florins (1).

Nous n'avons pu découvrir une *Allégorie de la Victoire et de l'Abondance*, signée et datée (1642), qui était en 1873 chez un amateur parisien.

Dès 1643, van Thulden a quitté Anvers. Tandis qu'il habite Oirschot,

(1) Texte dans J. DENUCÉ, *Brieven en Documenten betreffend Jan Breugel I en II*, Anvers, 1934, p. 155.

Fig. 4 – Th. van Thulden. – Portrait d'Anne Schuyl van Walhorn-Stas et de ses enfants: Anne, Guillaume et Suzanne (1647. - 1,74 x 2,06 m. - Toile).

Propriété de l'Etat hollandais, La Haye.

berceau des siens, non loin de Bois-le-Duc (1), il publie, à Anvers, un recueil de gravures en l'honneur des Franciscains: *Studium Seraphicum sacri ordinis Franciscani* (1643). A partir de 1646, se multiplient les tableaux, signés et datés, faits, croit-on, à Bois-le-Duc, sa ville natale.

Au Musée des Beaux-Arts de Nancy, *Persée délivrant Andromède* porte la signature « T. van Thulden fec(i)t A° 1646 »; il dérive de l'œuvre de Rubens, conservée à Leningrad. Comme le grand maître, le disciple y a réuni, dans une composition en largeur, la princesse, le guerrier, Pégase et des amours. Il a, cependant, défendu sa personnalité. Il n'est pas tombé dans une coquetterie languissante, comme celle du *Persée délivrant Andromède de* Thomas Willeboirts, épignone de Van Dyck, peint aussi en 1646 (Schwedt-sur-l'Oder). La facture un peu lourde qu'on voit ici, le modelé flou, les tonalités un peu grises, reparaîtront souvent.

Bientôt, les édiles de Bois-le-Duc commandèrent à leur concitoyen un premier tableau pour l'hôtel de ville: une *Allégorie de la Justice*, signée « Th. van Thulden 1646 », qui décore la Salle du Conseil. La composition, parfaitement symétrique, oppose deux femmes assises à terre, en vis- à-vis,et porteuses des habituels symboles: le bandeau pour les yeux, le faisceau et la balance. Les visages, réguliers, ont un caractère classique: on songe à la *Donna Velata* de Raphaël. La facture est assez sèche; les chairs, très blanches, sont assez durement ombrées de gris. En peignant les draperies, van Thulden harmonise, à droite, des noirs et des blancs; à gauche, il crée un contraste entre un satin blanc, très soigné, un rouge vif et le noir du fond. Ce tableau prélude à des œuvres plus tardives – également signées et datées –: *La Paix* (1659 - ancienne Galerie S. Hartveld, d'Anvers) et *La Justice et l'Abondance* (1661), mise en vente à Londres (1946). Elle n'a ni leur liberté dans les attitudes et les draperies; ni cette grâce un peu piquante, des figures féminines, aux traits irréguliers, particulières (nous le verrons bientôt) à van Thulden.

L'année suivante, le maître fournit à la ville une deuxième *Allégorie*. Le 25 septembre 1647, il touche, pour ses deux tableaux, 500 florins (2). Cette toile, sur laquelle nous avons lu la signature « Theo. van Thulden f A° 1647 », constitue, dans le cabinet du bourgmestre, un sujet d'intérêt local. Elle représente le droit d'appel devant l'échevinat de Bois-le-Duc, des échevins de la

(1) On sait que l'artiste se trouvait à Oirschot, entre 1643 et 1644. Voir *Antwerpsch Archievenblad*, t. VII, pp. 39ss; t. XIII, *passim*; F. DONNET, *op. cit.*, pp. 355ss.

(2) R.A. VAN ZUYLEN, *Inventaris der archieven van de stad's Hertogenbosch*, II, 1866, p. 1443; H. SCHNEIDER, *Theodoor van Thulden en Noord-Nederland*, in *Oud Holland*, t. XLV, 1928, p. 8.

Fig. 5 – Th. van Thulden. – Portrait de la Famille van der Wiele-van Someren (1647. - 1,42 x 2,65 m. - Toile).

(Photo Jules Messiaen - Tournai) Tournai, Musée des Beaux-Arts.

Meierij, région sise entre Eindhoven, Helmond et Bois-le-Duc. Trônant sur un piédestal aux armes de cette dernière ville, la Justice reçoit, entre l'Espérance et la Charité, la requête de quatre suppliantes, chargées des écussons de la Meierij (1), tandis que le dieu fluvial, étendu à leurs pieds, personnifie le Dommel et l'Aa (2). Composition simple et calme: d'un côté, les Vertus et le fleuve; de l'autre, les figures de la Meierij, remplissent le tableau de leurs formes molles. De proportions relativement courtes, les femmes potelées ont un type qu'on retrouvera fréquemment chez van Thulden. Le visage, aux traits chiffonnés, de la Justice – que répète celui d'une quémandeuse –, contraste singulièrement avec la solennité de sa pose. La facture – caractéristique du maître – est plus moelleuse que celle de *l'Allégorie de la Justice*. Elle fond, avec les gris ambiants, des tons clairs et doux – rose, vert, bleu et jaune –, que réveillent, çà et là, quelques accents rouges ou bleu vif.

La même année 1647, l'artiste exécuta deux *Groupes de famille*, dont les modèles sont des patriciens de Bois-le-Duc. L'un, signé « Th. van Thulden fecit 1647 », qui représente *Anne Schuyl van Walhorn-Stas avec ses enfants, Anne, Guillaume et Suzanne*, appartient à l'Etat hollandais (La Haye, Bureau central de la Généalogie). L'autre, signé « T. van Thulden fecit Ano 1647 », est au Musée des Beaux-Arts de Tournai. Le Jonkheer van Berensteyn en identifia les blasons et reconnut un *Portrait de la famille van der Wiele-van Someren* (3). La conception de ces deux œuvres, de grand format, est la même (4), dans ces personnages, vêtus de satins miroitants et groupés en largeur, devant un fond de palais et de jardins, survit cet esprit de distinction, cher à Van Dyck, qui séduisit tant de peintres, tels un Théodore Boyermans et un Gonzales Cocques. Van Thulden le trouve dans la tenue de ces patriciens; mais qu'ils sont empruntés, le geste d'Anne Schuyl maniant des roses, et celui de la jeune mère van der Wiele, tendant l'index vers ses bambins! Comme nous l'avons noté ailleurs, la facture est floue, et le modelé insuffisant. Van Thulden unifie les couleurs dans une tonalité un peu rousse; celle-ci tempère le voisinage des rouges, des verts, des jaunes, des noirs et des blancs.

Tout en satisfaisant aux ordres de sa ville natale – édiles et patriciens –,

(1) Ce sont les armes de Helmond, Eindhoven, Oss et Oosterwyck.
(2) H. Schneider. *op. cit.*, p. 8.
(3) Voir Id., *op. cit.*, pp. 203-204.
(4) Le sujet du tableau de Tournai semble dissimuler une allégorie ou quelque anecdote: la jeune dame, assise auprès de son époux, désigne son fils et sa fillette à une vieille femme qui fait miroiter à ses yeux une cassette de bijoux. Serait-ce une allusion à la réponse bien connue de Cornélie, mère des Gracques?

Fig. 6 – Th. van Thulden. – Portrait de Pierre (en religion, Benoît) van Thulden (1660. - 1,46 x 1,23 m. - Toile).

Coyright A.C.L. Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts.

l'artiste en acceptait d'autres, venus de loin. En 1647, les Trinitaires de Paris (pour lesquels il avait, en 1632, peint la *Vie de saint Jean de Matha)*, placèrent, au maître-autel de leur église, une grande toile – *La Sainte Trinité* –, signée « Theod. van Thulden Fec Ano 1647 » Deux ans plus tard, l'auteur lui-même en fit la gravure. Confisqué à la Révolution, le tableau passa au musée de Grenoble. C'est une représentation traditionnelle des trois Personnes divines en majesté: la colombe de l'Esprit-Saint plane entre le Père, en chape d'or, et le Fils, en manteau rouge, assis à même les nuées, un pied sur le globe terrestre soutenu par quelques angelots. Une composition analogue, mais plus mouvementée, caractérise la *Sainte-Trinité avec les Apôtres Pierre et Paul* de Rubens (Weimar). Van Thulden se fige dans la symétrie, le calme des attitudes et une expression doucereuse aggravée par le peu de vigueur des draperies et du coloris.

Bien qu'ils ne soient ni signés ni mentionnés dans un document d'époque, nous croyons pouvoir citer, aussitôt après cette œuvre, deux tableaux attribués à van Thulden. La comparaison des styles et le fait qu'ils proviennent de la même église des Trinitaires le permettent. Avec la *Sainte Trinité*, ils en décoraient alternativement le maître-autel, selon les besoins des fêtes liturgiques. L'un est une *Descente du Saint-Esprit.* Elle appartient, depuis la Révolution, au musée du Mans et se trouve en prêt à l'église Notre-Dame de la Couture (même ville). Elle n'a rien des traditionnelles compositions où siège la Vierge au milieu d'un cercle régulier d'apôtres. Autour d'un vide, formes et couleurs gravitent selon une cadence asymétrique, rendue, cependant, plus cohésive par la présentation surélevée du groupe. La Vierge, en noir, est assise à gauche; à droite, saint Jean debout, les bras tendus vers le ciel, et saint Pierre, agenouillé au centre, attirent le regard par le mouvement de leurs attitudes et les tons rouges et jaunes de leurs vêtements. Une telle composition surprend chez van Thulden. Le catalogue du musée (1932) découvre en ce tableau « une personnalité plus indépendante que celle des élèves et suiveurs ordinaires de Rubens ». Et pour cause! Van Thulden a reproduit, avec quelques variantes, une composition similaire de Van Dyck: celle des musées de Berlin, qui provenait de l'ancienne abbaye des Dunes, près de Bruges, et fut détruite par fait de guerre, en 1945. A-t-il connu cette toile, ou quelques-uns des beaux dessins qui s'y rapportent (Musées du Louvre, de Weimar et de Brunswick; Albertine de Vienne)? Il est à présumer qu'il a pris pour modèle une gravure de Corneille van Caukerken: sa composition est en sens inverse de celle de Van Dyck. Comme toujours, sa palette est harmonisée en mineur, ici, dans une gamme brune, noire et rouge. Sa facture est également floue.

Fig. 7 - Th. van Thulden. – Le Christ à la Colonne. (1,55 x 0,82 m. - Toile).

Bréda, Couvent des Capucins.

Le second tableau est une *Assomption* (musée d'Angers). Bien que construite en diagonale, elle a plutôt le calme d'une ordonnance traditionnelle. Quelques anges emportent Marie au ciel dans un paisible élan, auquel le souffle demeure étranger. Cette molle douceur et les visages coquets, efféminés, des anges, expriment l'art de van Thulden, sensible à la grâce plutôt qu'à la force.

Il y a lieu de signaler, après ces tableaux, un *Martyre de sainte Barbe* qu'en 1762, Dezalliers d'Argenville mentionne comme un des meilleurs ouvrages de van Thulden, dans la même église des Trinitaires de Paris. Il est cité, parmi les toiles de moyenne grandeur, en 1795 et 1798, dans des inventaires d'œuvres d'art confisquées à la Révolution (1). Depuis lors, malheureusement, il a disparu.

En 1648 échut à van Thulden l'honneur de travailler pour Amélie de Solms, veuve de Frédéric-Henri de Nassau, gouverneur de la Hollande. Celui-ci étant mort en 1647, la princesse avait aussitôt chargé son secrétaire Constantin Huygens et son architecte Jacques van Campen, de magnifier sa mémoire, en créant un majestueux décor pour la salle de réception – dite Salle d'Orange –, de la nouvelle Maison au Bois (« Huis ten Bosch »), près de La Haye. Le programme de cette ornementation était conforme à la mode ampoulée de l'époque: les parois de la haute salle octogonale seraient garnies de tableaux superposés en registres jusqu'à la coupole, peinte d'écussons, de rosaces et de boiseries en trompe-l'œil. Huygens et van Campen, ignorant Rembrandt, leur contemporain, choisirent d'autres artistes, hollandais et flamands, pour y travailler. La part du lion revint au grand Jordaens vieillissant. Son magistral *Triomphe de Frédéric-Henri de Nassau* s'impose, non seulement par ses dimensions exceptionnelles, mais par sa verve et son coloris rutilant (2). Il voisine avec une seconde toile, moins importante, du maître, *Le Temps fauchant la Calomnie*. Les productions de huit autres peintres (3) couvrent le reste de la salle: allégories, mythologies, triomphes, portraits et scènes historiques.

(1) A.J. Dezalliers d'Argenville, *Abrégé*, t. II, p. 379. La *Sainte Barbe* recueillait aussi tous les suffrages de Mariette: « J'estime surtout celui qui représente le martyre de sainte Barbe. Il est agréablement peint et l'on y retrouve une assez juste application des principes de Rubens ». (*Abecedario*, t. VI, nº 12). Voir également *Inventaire général*, pp. 273, 356.

(2) Voir Leo van Puyvelde, *Jordaens*, Paris-Bruxelles, 1953, pp. 45-47.

(3) Ces peintres sont: P. de Grebber, Salomon de Bray, Thomas Willeboirts Bosschaert, Gonzales Cocques, Jean Lievens, C. van Everdingen, Pierre Soutman et le monogrammiste « CB » (qui serait Chrétien van Couwenbergh). - Voir J.G. van Gelder, *De Schilders van de Oranjezaal*, in *Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek*, 1948-1949, pp. 119-164.

Fig. 8 - Th. van Thulden. – Le Martyre de saint Adrien. (Toile).

Copyright A.C.L.

Gand, église Saint-Michel.

Tant de mains différentes réalisèrent un ensemble où l'éclat du coloris s'allie habilement à celui des ors et des blasons de la coupole (1).

Parmi les décorateurs de la Salle d'Orange, l'auteur des groupes princiers, Gérard Honthorst, et van Thulden – qui ne fit pas moins de six tableaux entre 1648 et 1651 – eurent une grande part. Inférieures à celles de Jordaens, les peintures de van Thulden comptent pourtant parmi les meilleures.

La plus ancienne, signée « T. v. Thulden fec. Ano 1648 », est une *Allégorie* en rapport avec l'histoire du Brabant septentrional: un étendard du Vieux-Brabant l'indique ainsi que les armoiries de Bois-le-Duc et de Bréda. Cette peinture fait allusion aux conquêtes de Frédéric-Henri de Nassau, peut-être à celle de Bréda (2). La composition, qui superpose habilement des lignes constructives en arc de cercle, peut du moins se défendre. Dans une haute niche de pierre, quelques soldats poussent devant eux, avec indifférence, un groupe de femmes , d'hommes et d'enfants demi nus, ployant sous l'humiliation. L'ensemble vu de loin, n'a guère de solidité dans les formes, de brio dans l'exécution, ni de force dans la couleur. Le modelé des corps est faible, inconsistant, à l'exception de la femme autour de laquelle gravite le tableau; ses chairs lividés, à peine échauffées de rose, sont durement ombrées de gris foncé. Le voisinage immédiat du Jordaens éteint le coloris fait de gris bleutés, de gris sable, d'un peu de rouge fané, d'ocre, de noir et de brun léger.

De l'année suivante datent l'*Education de Frédéric-Henri de Nassau*, signée « T. v. Tulden A° 1649 », et la *Forge de Vulcain*, signée « T. van Thulden fec(i)t 1649 » (3), qui décorent la paroi opposée au monumental *Triomphe de Frédéric-Henri de Nassau.*

La *Forge de Vulcain*, placée auprès de la porte menant au Salon japonais, est aisément visible. Comme dans l'*Allégorie* de 1648, une niche de pierre peinte encadre la composition, simple mais bien équilibrée: trois hommes nus

(1) L'ensemble a été rendu à sa fraicheur première en 1945. - Nous remercions vivement le Dr. H. Gerson et les membres du Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie de La Haye, à l'obligeante intervention desquels nous avons eu l'avantage de pouvoir examiner à différentes reprises. la Salle d'Orange de la Maison au Bois.

(2) Sans doute ne pourra-t-on jamais complètement expliquer cette *Allégorie*, estime H. SCHNEIDER *(op. cit.*, pp. 10-11). M.J.G. VAN GELDER a proposé d'y voir, sous réserves, un *Cortège triomphal après la conquête de Bréda.* Le tableau valut un payement de 500 florins à son auteur (*op. cit.*, p. 153. n° 30). - Rubens a personnifié la ville de Bréda dans un dessin, signé, du Musée Britannique de Londres; il fut exécuté pour le livre de H. Hugo, *Obsidio Bredana*, dont Plantin publia une première édition en 1626. La planche *Sitio de Breda* montre une femme, symbolisant la cité perdue par les Espagnols, assise sur des armes, des drapeaux, un bouclier et un écusson; elle accueille dans ses bras une femme squelettique.

(3) Elles rapportèrent l'une, 400, et l'autre, 500 florins, à van Thulden (J.G. VAN GELDER, *op. cit.*, p. 150, n° 12; p. 149, n° 2).

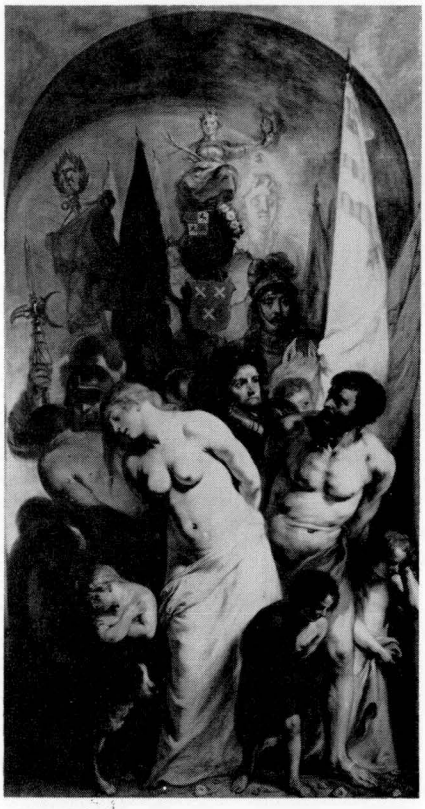


Fig. 9 - Th. van Thulden. – Allégorie (1648. - 3,83 x 2,05 m. - Toile).

La Haye, Huis ten Bosch, Salle d'Orange.

s'activent, en cercle, autour d'une enclume; quelques armes gisent au premier plan et, tout au fond, un enfant attise un brasier. Par son dédain de tout détail pittoresque, cette toile est presque classique: aucun oripeau ne travestit ces nus en artisans ruraux; tous trois sont des hommes jeunes, aux corps identiquement proportionnés, aux chevelures bouclées, et frappant au même rythme sur l'enclume. Van Thulden les différencie par les tons de la chair: celle de l'un est nuancée de jaune; celle de l'autre, de brun, et celle du troisième a plus de rose et de vermillon dans les ombres. D'aucuns auraient pu faire de ce tableau une rougeoyante symphonie. Le tempérament de notre artiste le lui in-

terdisait. Il n'a guère insisté sur les jeux de l'ombre et de la lumière qu'appellerait un tel sujet. Il a modelé le tout en tons délicats: le fer chauffé au rouge et les quelques flammes du brasier animent à peine les gris bleutés, les bruns et les ocres. Le bouclier de cuivre et les armes jetées à terre sont reproduits avec une froide correction. D'autres les auraient mués en une savoureuse nature morte.

L'*Education de Frédéric-Henri de Nassau* est suspendue à plusieurs mètres du sol. Malgré la distance et la faiblesse de certaines parties du modelé, elle se défend mieux que les toiles de Thomas Willeboirts qui lui font face. La composition, simple, statique, et le coloris sourd, n'évoquent guère la fougueuse Galerie du Luxembourg et son *Education de Marie de Médicis*. Van Thulden a montré, en accord avec le programme imposé, Minerve et Mercure instruisant le prince dans les lettres, les mathématiques et l'art de la guerre (1). Il oppose à peine le mouvement de ce trio, tourné vers la droite, et celui, derrière lui, du centaure Chiron que chevauche le jeune Achille. Vu de loin, le centaure, à la robe brune, paraît à peine modelé, sans consistance. Le groupe du premier plan est plus solide. Les couleurs sont celles de l'*Allégorie* (1648) et de la *Forge de Vulcain* (1649): des gris, des bruns légers, des ocres, rehaussés d'un peu de rouge dans l'habit du prince. La carnation de Mercure est pâle; les draperies de Minerve sont blanches et grises. Un coq, dont le plumage rutilerait sous le pinceau de n'importe quel animalier flamand, est simplement gris et noir.

Son adroite composition en diagonale et sa fraîcheur caractérisent la *Vénus admirant les armes de Mars, forgées par Vulcain*. Cette toile, signée « T. van Thulden fec. A° 1650 », fait pendant, à côté de la porte menant au Salon japonais, à la *Forge de Vulcain* (2). Egalement inscrite dans une niche peinte en camaïeu, elle groupe en oblique, un bouquet de nus féminins et d'amours. Tout est gracieux, dans ce « Rubens » édulcoré: les visages, les attitudes, les gestes des mains qui se passent les pièces des armures, et les tonalités. Ici, le peintre van Thulden cherche la transparence de la couleur. Il affadit le jaune de la couche de Vénus; il ombre à peine les corps très clairs et, parfois, médiocrement modelés (3). Une draperie rouge est la seule note vive du tableau. Vénus pâlit entre les nymphes qui l'entourent, un peu plus rosées sur la grisaille du fond et des armes. Comme d'habitude, la technique ne suffit point à

(1) Texte dans Id., *op. cit.*, p. 150, n° 12.
(2) Comme la *Forge de Vulcain*, la *Vénus* coûta 500 florins (Id., *op. cit.*, p. 149, n° 3). Dans la date de 1650, qui termine la signature, le chiffre 50 est actuellement effacé.
(3) Nous songeons particulièrement au dos, si médiocrement peint, d'une nymphe assise, au premier plan, à même une draperie rouge.

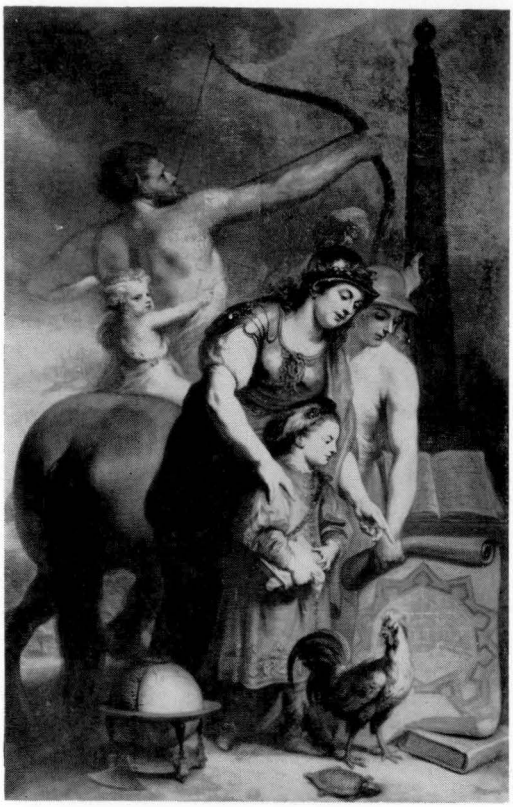


Fig. 10 - Th. van Thulden. – L'Education de Frédéric-Henri de Nassau. (1649. - 3,19 x 2,07 m. - Toile).

La Haye, Huis ten Bosch, Salle d'Orange.

rendre toute la saveur matérielle des choses: aux cuivres manque l'éclat du métal et la douceur satinée, aux pétales de roses.

Malgré tous ses travaux pour la Maison au Bois (il y fournira deux nouvelles œuvres en 1651), l'artiste acceptait d'autres commandes. Une *Allégorie* signée « Theod. van Thulden fe(ci)t A° 1650 », en témoigne dans le cabinet du bourgmestre de cet hôtel de ville de Bois-le-Duc, où, déjà, nous avons signalé deux toiles du maître (1646 et 1647). Il s'agit d'une allégorie de caractère politique, d'un intérêt moins local que celle de 1647, à laquelle elle fait pendant. H. Schneider a retrouvé une composition presque pareille dans un dessin de la collection Dyce, classé parmi les anonymes hollandais (Musée Victoria

et Albert de Londres, Cabinet des Estampes). Ce dessin, qu'il a pu restituer à van Thulden, est couvert de notes autorisant à y voir une *Allégorie de la Paix de Munster*. Il ne fut pas exécuté en peinture, mais, avec une signification un peu différente, ses personnages reparaissent dans le tableau de Bois-le-Duc, fait en 1650, et justifient l'ancienne tradition d'après lesquelles celui-ci symbolise les démarches des cités brabançonnes soucieuses d'être admises comme membres de l'Union d'Utrecht. C'est pourquoi on l'intitule *Allégorie des Villes du Brabant demandant un siège au Gouvernement des Provinces-Unies de Hollande* (1). Sa composition et ses formes élégantes sont plus calmes que celles du dessin, au trait rapide et nerveux, aux indications précises et sûres, que le pinceau a figées sur la toile. Van Thulden répartit avec clarté les groupes au pied d'un trône sur lequel une jeune femme personnifie l'Union d'Utrecht. Une même organisation circulaire, harmonieuse et relativement simple, caractérise la *Continence de Scipion*, signée (ancienne collection Joseph Cremer, Dortmundt). La facture molle et le coloris aux teintes douces, qui s'accordent avec les gris du fond et que soutiennent quelques bruns, sont en rapport direct de style avec ceux de l'*Allégorie*, sa voisine, peinte en 1647.

De David Teniers le Jeune, Lord Barnard (Roby Castle) possède l'*Atelier d'un artiste*, qu'on vit à l'exposition *L'art flamand dans les collections britanniques* (Bruges, 1956). Le catalogue apprend que le tableau constitue la moitié d'une toile, signée et datée (1651), qu'on divisa en 1742 (2). Dans celle de Lord Barnard apparaît, derrière un *Samson et Dalila* de Van Dyck (maintenant à Vienne), un coin de tableau sur le cadre duquel est inscrit le nom de Théodore van Thulden. Dans cette peinture faite avant 1651, on reconnaît sans peine la *Sainte Trinité avec une Sainte*; les personnages divins rappellent ceux de la *Sainte Trinité*, signée et datée (1647 – Grenoble) et de la *Sainte Trinité avec la Vierge et Saint Bernard*, signée et datée (1657 – église Saint-Eustache de Sichem, en Brabant). La tête voilée qu'on voit aux pieds du Sauveur pourrait appartenir à une sainte Thérèse d'Avila. Nous n'avons pas retrouvé ce tableau, que dédaigna Léopold-Guillaume d'Autriche, acquéreur de quelques unes des œuvres représentées dans cet *Atelier d'un artiste*.

En 1651, van Thulden acheva de collaborer au décor de la Maison au Bois. Il fit un *Cortège triomphal* et l'*Offrande du Commandement des Sept Provinces à Frédéric-Henri de Nassau*, respectivement signés « T. van Thulden fec. A° 1651 »

(1) H. Schneider, *op. cit.*, pp. 1-4.
(2) S. Speth-Holterhoff, *Les Peintres flamands de Cabinets d'Amateurs au XVIIe siècle*, Paris-Bruxelles, 1957, pp. 155-157.

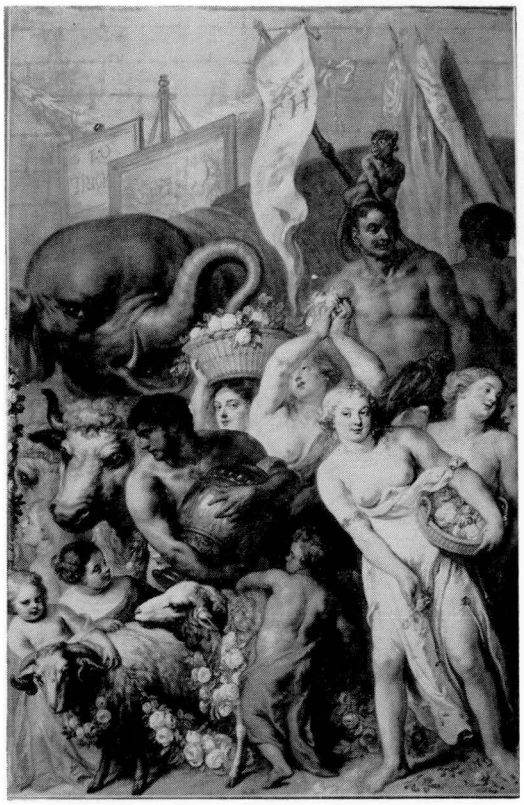


Fig. 11 - Th. van Thulden. – Cortège triomphal. (1651. - 3,75 x 2,42 m. - Toile).

La Haye, Huis ten Bosch, Salle d'Orange.

et « T. van Thulden fec(i)t A° 1651 » (1). La seconde – une grande toile surmonte la porte d'entrée de la Salle d'Orange. A côté d'elle, le *Cortège triomphal* avec, comme pendant, un tableau, signé et daté (1650), dans lequel Pierre F. de Grebber a traité un *Triomphe de la Domination romaine.* Les battants de la porte, décorés par Chrétien van Couwenbergh, les séparent. A proximité de l'œuvre de van Thulden apparaît un *Triomphe des Trésors du Brésil*, non signé. On l'attribuait à de Grebber, mais M. J.G. van Gelder a proposé d'y voir la

(1) Van Thulden reçut 500 florins pour le premier tableau; le second ne lui valut pas moins de 2000 florins (J.G. VAN GELDER, *op. cit.*, p. 151, n° 14 et n° 16).

main de l'architecte-peintre Jacques van Campen (1). La facture de cette toile, dure et gaie, où les rouges abondent, ne ressemble pas, en effet, à celle de Pierre de Grebber. Son *Triomphe*, signé, montre un sens pictural de la matière plus vif que celui de van Thulden. Les cuivres, les satins, les fruits de Pierre de Grebber sont plus savoureusement peints que les fleurs, médiocres, et les étoffes de van Thulden.

Le *Cortège* de van Thulden – comme l'*Entrée d'Henri IV à Paris après la Bataille d'Ivry* –, emprunte une idée, non des formes, aux anciens. Il accumule et presse maladroitement devant un mur des personnages en marche – enfants, porteurs et porteuses d'offrandes, enseignes –, et des animaux – bœufs et moutons parés pour le sacrifice, et jusqu'à un éléphant qui fouille de la trompe une corbeille de roses –. Les femmes, chargées de fleurs, ont pris un peu de leur vénusté aux Grâces de Rubens; mais s'il rappelle, de loin, le grand maître, ce tableau n'est pas moins que les précédents, un « Rubens » édulcoré. L'unique et coutumière note rouge est introduite dans une gamme de teintes pâles. Le brun ocré des nus masculins ne fait qu'insuffisamment valoir les blancs rosés des carnations féminines, que n'échauffent ni le blond paille des chevelures cher à van Thulden, ni le bleu ciel, le jaune clair et le blanc des draperies. Les gris dans lesquels sont peints les animaux, et le bleu clair des étendards, se détachent peu sur la muraille couleur de sable.

L'*Offrande du Commandement des Sept Provinces à Frédéric-Henri de Nassau* évoque aussi l'alliance de l'armée franco-hollandaise, sous les ordres du prince (1636) (2). La composition de cette grande toile organisée en largeur est symétrique, aisément lisible et riche. Au milieu, Frédéric-Henri, à cheval entre deux groupes dont les masses tendent à s'équilibrer. Agenouillée dans une somptueuse toilette blanche, la pucelle batave, qui lui tend le bâton de commandement, a les traits irréguliers, mais gracieux, le type mou, des modèles favoris de van Thulden. De lourds lions symboliques l'entourent; des génies élèvent derrière elle les écussons des sept Provinces et des navires se profilent à l'horizon. A droite, se pressent, au pied d'un arc-de-triomphe, des seigneurs et des guerriers, des chevaux et des chiens. Van Thulden a distribué habilement les taches brunes des fauves et des coursiers sur le fond gris pâle du ciel et du sol. Il a relevé de parcimonieuses notes rouges l'ensemble coloré brun, gris et blanc. Formes et perspectives sont exactes, en particulier dans le superbe lévrier du premier plan. Les chevaux sont mieux peints que ceux du voisin de cimaise,

(1) Id., *op. cit.*, pp. 134ss; p. 151, n° 18.
(2) Id., *op. cit.*, p. 151, n° 14.

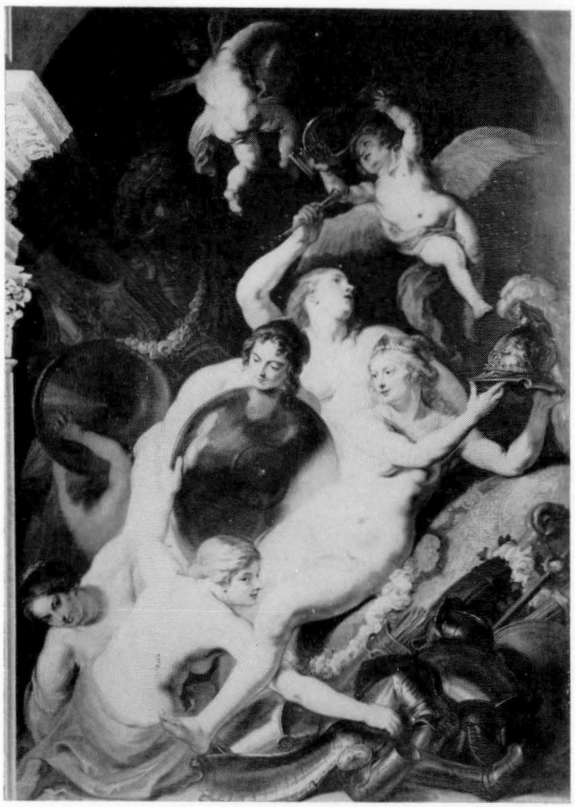


Fig. 12 - Th. van Thulden. – Vénus admirant les armes de Mars, forgées par Vulcain. (1650. - 3,80 x 2,40 m. - Toile).

La Haye, Huis ten Bosch, Salle d'Orange.

Willeboirts, dont, cependant, Huygens proclamait le mérite supérieur en ce genre, à tout ce qui se faisait à Anvers (1).

Déjà nous avons relevé une collaboration de van Thulden et de Jean Breughel le Jeune, entre 1634 et 1638. On en trouve également une entre notre artiste et le peintre de natures mortes Adrien van Utrecht. Le 14 novembre 1663, van Thulden requérait, à Anvers, le témoignage de ses confrères Simon de

(1) Texte dans J.A. WORP, *De Briefwisseling van Constantin Huygens*, La Haye, 1911-1917, nº 4969; J.G. VAN GELDER, *op. cit.*, p. 128 et *De Opdrachten van de Oranje's aan Thomas Willeboirts Bosschaert en Gonzales Cocques*, in *Oud Holland*, t. LXIV, 1949, p. 46.

Vos et Jean de Labarre, pour attester qu'il avait envoyé naguère deux tableaux à van Utrecht: celui-ci (mort en 1652), devait y ajouter des fleurs et des fruits (1).

Enée et Didon, signé « T. v. Thulden f A° 1652 », (Galerie Schönborn de Pommersfelden), est une mythologie « enrubannée », comme les deux toiles *Enée et Didon*, signées, du musée de Hanovre et de la vente H. Moll (Cologne, 3-3-1917). On y voit le héros de Virgile – un guerrier à l'antique –, descendu de cheval, aider galamment la reine empanachée à quitter sa monture. Une fois de plus, van Thulden témoigne de son adresse dans l'économie des formes: les chiens sont élégants et les chevaux, habilement vus en raccourci. Mais toujours aussi, personnages et animaux sont mollement traités; la facture légère, peu consistante, amortit les couleurs, discrètement comme d'habitude. Du brun et très peu de rouge soutiennent les gris et les blancs, le vert, le bleu et le jaune pâle.

Les Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles possèdent une simple composition que leurs catalogues intitulent *La Musique;* elle est signée « T. van Thulden fec A° 1652 » (2). Une deuxième version, presque pareille et sans signature, est au Musée Central de Bois-le-Duc (3). On y voit une élégante jeune femme, assise de face, pinçant du luth; debout à ses côtés, un génie la couronne de roses. On retrouve la technique calme de van Thulden. son coloris atténué, ses carnations pâles, ombrées de gris. Le génie est modelé sans force dans le même ocre terne que celui du fond. Sur une chemisette blanche, la musicienne est amplement drapée de voiles rouges et bleus éteints.

A cause de deux inscriptions:

Quam bene concordi sonat in testudine chorda,
Tam bene concordi in coniuge corda sonant.

et

Quam bene concordia in testudine sonat
Tam bene concordia coniugem coronat,

qui, respectivement, figurent dans la toile de Bruxelles et dans celle de Bois-le-Duc, on a cru y reconnaître un portrait de Marie van Balen, fille du peintre

(1) F. J. van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Anvers, 1883, p. 777.
(2) La catalogue transcrit ainsi la signature: « J. van Thulden », dans sa présentation de *La Musique* (n° 466) et d'un second tableau - *Jeune Seigneur renonçant au monde* - (n° 923). Après examen, nous croyons qu'il s'agit d'une boucle décorative ajoutée au T de Théodore.
(3) Cette toile provient de la Treppenhuis d'Amsterdam. Voir son histoire dans H. Schneider, *op. cit.*, pp. 205-207.

Fig. 13 – Th. van Thulden. – L'Offrande du Commandement des Sept Provinces à Frédéric-Henri de Nassau (1651. - 3,21 x 7,62 m. - Toile).

La Haye, Huis ten Bosch, Salle d'Orange.

Henri van Balen et filleule de Rubens, que van Thulden avait épousée à Anvers en 1635 (1). Rien ne prouve que la femme de l'artiste (dont ne subsiste aucune image authentique), lui ait servi de modèle. Cette œuvre pourrait aussi bien être un cadeau de noces fait sur commande ou par amitié.

Une *Allégorie*, signée « T. van Thulden fec(i)t A° 1654 », représente *La Flandre, le Brabant et le Hainaut rendant hommage à la Vierge* (Musée d'Histoire de l'Art de Vienne) (2). C'est un bon exemple de l'art gracieux et fade du peintre, qui transpose en mineur le mode héroïque de Rubens. La composition, élégamment bâtie sur un schéma constructif où les obliques s'allient aux courbes, ne suggère que médiocrement la profondeur. Aux pieds de la Vierge, le peintre a groupé trois jeunes femmes, dont l'une rappelle quelque peu la sainte Begge de Rubens, et l'autre, agenouillée, une Madeleine ou la céleste fiancée des *Mariages mystiques de sainte Catherine* de l'école rubénienne. Chacune tient les armoiries d'une province belge, comme les plaignantes de l'*Allégorie* de 1647 (Bois-le-Duc) portent celles de la Meierij. L'Enfant Jésus et les angelots ont le même type: mêmes visages au menton un peu lourd, coiffures pareilles et même bouclette retombant sur le front. Comme toujours, manque la force du coloris

(1) Id., *op. cit.*, p. 205.
(2) Cette œuvre est mentionnée au Belvédère de Vienne, en 1783. - On la vit à l'exposition *La Madone dans l'Art* (Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers, 1954, n° 97).

et de la facture. Sous les draperies somptueuses, traitées dans le style de Rubens, mais sans vigueur, les corps sont insuffisamment charpentés. Le sang ne circule pas, sous ces chairs pâles qui deviennent blêmes. Les riches étoffes sont à peine animées de reflets, sur leurs plis aux molles cassures. Les tonalités, où voisinent le blanc, les bleus, les gris, le rouge, sont claires et dures.

Le musée de Vienne possède une allégorie plus compliquée – *Le Retour de* Bloch, de Paris, anciennement à La Haye), est presque classique, sous des formes baroques. La déesse, armée, passe une bride au cheval ailé, debout à gauche, tandis qu'un enfant, chargé du bouclier à tête de Gorgone, équilibre le groupe. Malgré le mouvement des étoffes et des ailes ouvertes de Pégase (qui reproduit le cheval du prince dans l'*Offrande du Commandement des Sept Provinces à Frédéric-Henri de Nassau* – 1651), la composition n'a rien de dynamique.

Le musée de Vienne possède une allégorie plus compliquée – *Le Retour de la Paix* –, signée « T. van Thulden fec(i)t A° 1655 ». L'inventaire des collections de Léopold-Guillaume d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas, dans lequel cette œuvre est décrite (Vienne, 1659) (1). montre que ce prince l'emporta en Autriche, alors qu'il laissa au palais de Bruxelles *Mercure désertant la ville d'Anvers* (1635). Malgré l'envol des draperies et le mouvement des attitudes, cette grande toile est, dans son essence, un paisible Triomphe, comme l'est celui de la Maison au Bois de La Haye (1651). Les figures principales se présentent de face et la composition est symétrique. C'est sur un char d'apparat – tel que les imagina Rubens pour commémorer la bataille de Calloo ou glorifier l'Eglise et l'Eucharistie –, que van Thulden dresse la Victoire, couronnée de lauriers par la Force et la Renommée. La Prudence, le Labeur et la Puissance – symbolisés par deux jeunes femmes et deux hommes –, entraînent le char sous les yeux du peuple.

L'église Saint-Eustache de Sichem possède une *Sainte Trinité avec la Vierge et saint Bernard*, dégradée par l'explosion d'une bombe, en 1944. Les traces de la signature « T. v. Thulden fec. A° 1657 » et l'inscription *Fons Sapientiae* sont encore visibles au bas du tableau. Avec discrétion, cette œuvre amplifie un thème du moyen âge: la vision de saint Bernard recevant le lait de la Mère divine, auquel van Thulden a joint le sang du Christ jaillissant de son côté jusqu'au bienheureux, qui étreint, à genoux, les instruments de la Passion. L'artiste a voulu remplir entièrement la toile: il distribue les personnages dans

(1) Texte dans A. BERGER, *Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Willem von Oesterreich nach der Originalhandschrift im Furstlich Schwarzenberg'schen Centralarchive herausgegeben*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* I, Vienne, 1883, n° II, 526.

Fig. 14 – Th. van Thulden. – Minerve et Pégase. (1654. - 1,14 x 1,51 m. - Toile).

Paris, Collection V. Bloch (anciennement à la Haye).

une composition parfaitement calme et symétrique. Le saint apparaît de face, entre deux angelots, pareils à ceux de l'allégorie – *La Flandre, le Brabant et le Hainaut rendant hommage à la Vierge* (1654 – musée de Vienne). Au-dessus d'eux les trois Personnes divines et la Vierge forment un groupe paisible; van Thulden y répète, presque telles quelles, les figures de la *Sainte Trinité* de Grenoble (1647). Le modelé, aux ombres légères, est, comme toujours, sans force, et la couleur, affadie, évolue du blanc jaunâtre de l'habit monacal au rouge éteint du manteau de Jésus, en passant par les draperies roses et bleues de la Vierge et l'ocre du fond (1).

(1) Ce tableau passa de l'ancien couvent des religieuses augustines de Sichem, à l'église Saint-Eustache. En 1944, il décorait, dans cette église, l'autel de saint Georges, démoli par fait de guerre.

A l'Ermitage de Leningrad, se trouve *Le Temps sauvant la Vérité*, une toile signée « T. van Thulden fecit A 1657 » (ou peut-être 1667? L'avant-dernier chiffre, altéré, paraît plutôt un 5). Cette allégorie, que détaille le catalogue de 1895, provient des collections du prince Guillaume de Mecklembourg-Schwerin. Serait-elle identique à ce tableau que Gérard Hoet attribue à van Thulden: *Le Temps sauvant la Vérité* (Amsterdam, vente du 6 mai 1716) (1)?

Une autre allégorie, qu'on intitule peut-être improprement *La Paix*, signée « T. van Thulden fec(i)t A° 1659 », appartenait à l'ancienne Galerie S. Hartveld, d'Anvers (1936). Déjà, nous avons dit que *La Justice* (1646, Hôtel de Ville de Bois-le-Duc), annonçait la conception de cette toile et de *La Justice et l'Abondance*, signée et datée (1661 – Galerie Christie, Londres, 1946). *La Paix* réunit deux coquettes jeunes femmes, aux traits irréguliers, que van Thulden avait peintes dans *Le Retour de la Paix* (1655 – Vienne) où, précédant la Victoire, elles symbolisent Labeur et Prudence. Ici, elles sont assises, côte à côte, sur un banc de pierre; l'une, somptueusement parée, tient deux fioles dont elle emplit une coupe; l'autre, à demi-nue, souplement inclinée vers sa compagne, piétine un cupidon. Comme nous l'avons noté ailleurs, van Thulden combine une ordonnance classique, en pyramide, à des formes baroques: attitudes mouvementées, jeu des étoffes, expression même des visages.

L'artiste peignit un autre « Miracle de la Lactation » que celui de Sichem. Il l'exécuta pour les moniales de l'ordre de Saint-Bernard de Malines, surnommées « Muysen » (souris), à cause de leurs robes grises. Décrit par Descamps, il daterait de 1659, et l'on y voyait une *Vierge à l'Enfant avec saint Bernard*, environnés d'une gloire (on ne peut donc l'identifier au tableau de Sichem). Des volets, détachés au XVIII^e siècle, représentaient des *Saints de l'Ordre* (2). Ce détail suggère une hypothèse: le *Jeune Seigneur renonçant au monde*, signé « T. van Thulden ft » (3), (Musées Royaux de Bruxelles), ne serait-il pas un de ces volets? Etroite et haute, cette toile pourrait provenir d'un ensemble dispersé; son format (335 x 120 cm) concorderait avec la qualification de « grand tableau » appliquée par Descamps à celui de Malines. Ses lointaines origines sont inconnues (4) et, comme l'indique la présence de deux moines cisterciens, elle rappelle sans doute l'admission dans leur ordre d'un saint qui

(1) G. Hoet. *Catalogus of Naamlijst van Schilderijen met derzelver Prijzen*. La Haye, 1752, t. I, p. 194, n° 9.
(2) J.-B. Descamps. *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Paris, 1769, pp. 124-125.
(3) Dans «Thulden», les «dn» sont entrelacés. Nous avons déjà dit que nous considérons comme un « T », orné d'une boucle, le « J »(J. van Thulden) que note le catalogue des Musées Royaux. Le « T » du nom « Thulden » est, à l'exception de cette boucle, le même que ce soit-disant « J ».
(4) M. Michel de Gelder l'offrit aux Musées Royaux en 1921.

pourrait être le jeune seigneur de Fontaines. En ce cas, le titre exact serait *Réception de saint Bernard à Citeaux*, et – pour répondre au récit hagiographique –, le second volet aurait dû montrer ses frères qu'il entraîna tous dans sa vocation monastique. La ressemblance du *Jeune Seigneur renonçant au monde* – un gracieux jouvenceau blond, vêtu de rouge et de gris –, avec un adolescent peint dans l'*Offrande du Commandement des Sept Provinces à Frédéric-Henri de Nassau* (1651 – Maison au Bois de La Haye) et celle d'un moine avec le saint Bernard du tableau de Sichem (1657), (ils ont exactement même visage), nous inclinent à situer la toile de Bruxelles dans la même décade. Or, Descamps date de 1659 la *Vierge à l'Enfant avec saint Bernard*, ce qu'on peut accepter: on a tout lieu de croire que van Thulden travailla pour les religieuses « Muysen », après que son frère, le cistercien Benoît van Thulden, eût assumé leur direction en 1655. Il utilisa de son mieux l'espace – difficile à remplir harmonieusement –, de la toile qu'il destinait à son *Jeune Seigneur renonçant au monde*. L'adolescent, un évêque, les deux moines et des angelots étagés auprés d'un portique monumental; la profondeur est suggérée par une muraille creusée derrière eux en hémicycle. La facture souple évite, comme nous l'avons tant de fois remarqué, la vivacité des contrastes dans le modelé sans accent et la couleur amortie.

Outre *La Vierge à l'Enfant avec saint Bernard*, van Thulden fit pour les mêmes religieuses malinoises, une série de tableaux, disparus comme la première. Mensaert et Descamps les ont énumérés: une *Vierge à l'Enfant*, un *Roi David*, un *Saint François de Paule*, un *Martyre de saint Sébastien*, une *Assomption* et un *Christ à la Colonne*, auxquels s'ajoutaient un *Saint Paul* et des images d'autres saints (1).

On assure que le *Christ à la Colonne*, catalogué comme œuvre de van Thulden aux Musées Royaux de Bruxelles, provient de ce monastère supprimé. La chose est possible, mais nous croyons pouvoir restituer cette toile, non signée, à Jean Thomas d'Ypres (1617-1673), un autre satellite de Rubens, contemporain de van Thulden, qui fut à Vienne au service de l'empereur et dont les travaux, actuellement mal connus, étaient alors réputés. La Bibliothèque Royale de Bruxelles possède, en effet, un état d'une planche signée « Joannes Thomas invenit, Petrus de Balliu fecit »; elle représente un *Christ à la Colonne* auquel des anges offrent les instruments de la Passion. Cette figure de Jésus, que la gravure inversa, est, dans son attitude et ses détails, pareille à celle du tableau; si le *Christ à la Colonne* de Bruxelles est bien celui de Malines, Descamps

(1) J.-B. Descamps, *La Vie (op. cit.)*, éd. 1842, t. I, p. 318 et *Voyage...*, p. 215; G.P. Mensaert, *Le Peintre amateur et curieux*, Bruxelles, 1763, Ie partie, p. 176.

s'est trompé en l'attribuant à van Thulden; mais s'il a bien rencontré là une telle peinture de cet artiste, ne pourrait-on rapprocher de cette œuvre perdue le *Christ à la Colonne*, signé, qui est actuellement chez les Capucins de Bréda?

Jusqu'à présent, nous avons rencontré van Thulden, comme portraitiste, en 1647. Treize ans plus tard, il fit un *Portrait de Benoît van Thulden* (Musée Royal d'Anvers). Le catalogue ne relève point la signature «T. van Thulden f(e)c(i)t A° 1660 », lisible sur l'épaisseur d'un siège, auprès du modèle. Celui-ci était Pierre van Thulden, frère cadet de Théodore, devenu, sous le nom de Benedictus, Benoît, religieux à Saint-Bernard-sur-l'Escaut, abbaye cistercienne près d'Anvers. Il en fut prieur, puis dirigea successivement une abbaye de moniales, près de Diest, et, nous l'avons dit, le prieuré des religieuses « Muysen » de Malines. Il assumait ces fonctions quand son frère peignit ce tableau; il avait alors quarante-six ans (1). Cet homme trapu, au visage plein, se présente avec dignité, très droit derrière une lourde chaise armoriée. Revêtu d'un surplis et de la robe monacale, il désigne, bien maladroitement, un crucifix placé sur une table voisine. L'allure distinguée, le coloris – une alliance de rouge, de noir, d'ocre et de blanc –, proviennent de Van Dyck. On reconnaît le modelé doux de van Thulden et, dans la main droite, la négligence avec laquelle il lui arrive de traiter les éléments placés au second plan. Un tel portrait n'est pas un intime souvenir de famille, mais le traditionnel portrait d'apparat, devant un imposant fond d'architecture, que les couvents désiraient alors garder de leurs supérieurs.

Le Musée du Louvre possède une grande toile cintrée – le *Christ ressuscité apparaissant à la Vierge* –, signée « T. van Thulden f » et gravée par C. Normand. Dimensions exceptionnelles et formes indiquent un tableau d'autel. On retrouve le même sujet, présenté de la même manière, dans une petite peinture signée « T. van Thulden F A° 1660 », au Musée des Beaux-Arts de Copenhague. Sans doute, est-ce le modèle que l'artiste dut soumettre aux commanditaires de la grande toile? On sait qu'elle appartint à Louis XIV, avant d'être la propriété de l'Etat français (2). Le Sauveur y apparaît à sa Mère, prosternée en voiles de deuil, parmi les instruments de la Passion; libérés des limbes, les justes de l'ancienne Loi l'escortent. On lit sur le tableau du Louvre: *Regina Coeli*

(1) Détail donné par H. SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 207.

(2) J.-B. Descamps décrit, sur le maître-autel de l'église des Jésuites de Bruges, un tableau qu'il attribue à van Thulden et qu'il intitule *Jésus-Christ qui reçoit sa Mère dans le Ciel (La Vie...*, éd. 1842, t. I, p. 319; *Voyage pittoresque*, éd. 1769, p. 291). Louis XIV, propriétaire de la toile du Louvre, étant mort en 1715, il est difficile de croire que celle-ci et celle que Descamps aurait vue ne sont qu'une seule et même œuvre.

laetare al(leluia). Certainement, van Thulden a dû rectifier ce qu'il avait inscrit sur le modèle de Copenhague: *Mater Christi letare* (sic) *alleluia, al(leluia)* (1). De la scène émane une pathétique langueur, qu'accentue l'envol des voiles et des draperies. La composition est bâtie sur des courbes sans fermeté: l'une constituée par le groupe du Sauveur, de la Vierge et des justes; l'autre, par l'essaim des angelots et des anges musiciens, dont l'un touche de l'orgue en plein ciel (il rappelle beaucoup la *Sainte Cécile* de Rubens (Vienne), peinte pour le plafond de Saint-Ignace d'Anvers). Formes et modelé pâtissent de la mollesse du peintre, et le coloris présente ses habituelles tonalités amorties.

Dans *La Justice et l'Abondance*, signée « T. van Thulden fec A° 1661 », (Londres, vente de la Galerie Christie, 15 novembre 1945), le peintre organise son tableau comme celui de *La Paix* (1659 - ancienne Galerie S. Hartveld d'Anvers). Ici encore, deux jeunes femmes assises côte à côte, l'une amplement drapée, l'autre à demi nue, sont groupées en pyramide dans une composition régulière, que transposent sur le mode baroque leurs attitudes mouvementées, leur grâce expressive et le jeu des étoffes. L'une d'elles se répète dans chacune des deux toiles, autrement parée, mais avec le même visage, le même diadème et dans la même pose. *La Justice et l'Abondance* et *La Paix*, en largeur et de format presque pareil, pourraient avoir été faites pour un seul acquéreur. Il est bon de noter combien van Thulden, un quart de siècle après l'Entrée de Ferdinand d'Autriche à Anvers, est toujours sensible aux exemples de Rubens: ses formes sont inspirées des figures de l'*Abondance* et de l'*Opulence* du *Théâtre de Mercure*.

En 1663, Erasme Quellin épousa, en secondes noces, une patricienne bruxelloise, Françoise de Fren, qui possédait un *Christ en croix* de van Thulden, mentionné dans le contrat. Ce tableau reparaît à Anvers, en 1678, dans la liste des biens de feu Quellin (2). On en a, depuis lors, perdu les traces.

C'est à Dessau (Galerie de Peinture d'Anhalt), qu'on lit sur une *Thétis couronnant de roses Pélée endormi*, signée « Tr vn Thulden fec A 1664 », le millésime le plus tardif apposé par le maître sur une toile (3). Il s'inspira si nettement, ici, de *Renaud et Armide* de Van Dyck (Bruxelles et Baltimore), ou de la

(1) Les mots *Regina Cœli, laetare, alleluia*, sont les premiers de la prière liturgique par laquelle, au temps pascal, l'Eglise remplace, trois fois le jour, celle de l'Angelus. Il parait hors de doute que les commanditaires de ce tableau d'église aient tenu à l'exactitude du texte.

(2) F.J. VAN DEN BRANDEN, *op. cit.*, pp. 792-793. Texte de l'inventaire de la maison de feu E. Quellin dans J. Denucé, *De Antwerpsche « Konstkamers ». Inventarissen van Kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16e en 17e eeuwen*, Anvers, 1932, p. 274.

(3) Ce tableau pourrait avoir appartenu à la princesse d'Orange, Amélie de Solms: en 1675, une part de son héritage échut à sa fille, Henriette-Catherine d'Anhalt. - Ajoutons, au moment de mettre sous presse, un *Triomphe de la Vierge*, signé « Th. van Thulden fect. A° 1663 », mis en vente à la Galerie Dorotheum, de Vienne (4/7 décembre 1962, n° 113).

gravure faite d'après le tableau de Baltimore, qu'on pourrait voir, dans son œuvre, les amants du Tasse au lieu du père d'Achille et de la fille de Nérée. Il emprunta au grand peintre le type élégant de son héros et l'allure générale de son groupement; mais il n'a ni son élan ni son rythme musical. Van Dyck a détaché les deux personnages sur le ciel, auprès d'un arbre dont les formes équilibrent harmonieusement celles de leur groupe. Van Thulden écrase le dormeur et la jeune femme contre une masse de branches et de feuillages, qui encombrent et suggèrent médiocrement l'espace.

A ces nombreux tableaux datés, viennent s'en adjoindre deux, signés de pareille manière, mais sur lesquels le millésime est devenu illisible.

D'abord un *Christ à la Colonne* (couvent des Capucins de Bréda). Il porte la signature incomplète: « T. van Thulden fec A° 16... ». C'est une œuvre bien faible. L'artiste a cherché le pathétique de l'expression, mais il n'atteint qu'à une fade tristesse. Jésus, les poignets liés à un poteau bas (1), lève les yeux au ciel; les bras retombent, arrondis et ligotés, les épaules sont inclinées. Ces détails alourdissent le haut de la figure, et cette lourdeur ne concorde point avec la sveltesse des jambes. Ces formes mièvres et cette attitude languissante, en un mot, sont loin de la robuste et saine humanité du Christ que peignit Rubens dans la *Flagellation* (église Saint-Paul d'Anvers) et de la vigueur de Gérard Seghers, dans l'église Saint-Michel de Gand.

Le second tableau – la *Continence de Scipion* –, est signé « T van Thulden fec... ». Cette toile importante appartint au comte A. T'Serclaes (Maestricht), puis à l'antiquaire A. de Heuvel (Bruxelles) et à feu Joseph Cremer (Dortmundt). Son esquisse, ou plutôt son modèle, presque pareil et très poussé, est au Musée Royal d'Anvers. Il n'est pas signé; son format équivaut à celui d'un « beau tableau de 13 pieds ½ de largeur sur 11 pieds de hauteur, représentant la *Continence de Scipion*, sur un fond d'architecture », que Descamps signale en 1753 chez la veuve Duhamel, de Bruges. C'était, ajoute-t-il, un bien familial depuis quatre-vingts ans; il précise que cette peinture datait de 1638 (2). Nous inclinerions à le croire. Sans doute la composition rubénienne de la scène n'indique pas nécessairement une date aussi peu tardive dans la production de van Thulden. Son *Allégorie* de 1650 (Hôtel de Ville de Bois-le-Duc), est conçue de la même manière, en sens inverse; mais on y trouve plus de liberté, une note plus personnelle dans l'agencement et les formes. Raidie en ses parures, la

(1) Peut-être ce poteau bas introduit dans les œuvres de l'école rubénienne rappelle-t-il la petite Colonne de la Flagellation, conservée à Sainte-Praxède de Rome.

(2) J.-B. Descamps, *La Vie...*, éd. 1842, p. 319.

fiancée du noble Allucius ne ressemble pas aux femmes coquettes et molles que l'artiste mûr a si volontiers peintes. Son visage évoque plutôt celui de la joueuse de luth dans l'*Allégorie*, signée et datée (1636 – collection J.J.I. Harte van Tecklenburg, La Haye). La *Continence de Scipion* est établie en deux masses inégales, détachées sur la trouée claire d'un portique et d'une cour circulaire. A gauche, Scipion, sur un trône monumental, entouré de ses gens et de figures symbolisant la Victoire, considère les présents des vaincus; à droite, Allucius et la jeune fille sont escortés de femmes et de soldats. A cause d'un changement léger dans l'attitude d'Allucius, la toile de la vente Cremer est plus paisible que celle d'Anvers. Le catalogue de cette vente détaille les tonalités brunes, rouges et violettes employées par van Thulden, qui jeta, sur la robe blanche de la princesse, un manteau pourpre et or, et revêtit son fiancé de velours noir et rouge. Etonnante, pour le tranquille et mièvre artiste, est la technique du tableau d'Anvers, où nous n'hésitons cependant point à voir une œuvre de ses débuts. Mais il n'a point coutume d'opposer aussi fortement les couleurs, d'alourdir les ombres et de distribuer généreusement des noirs opaques qui soutiennent la composition. Sur le fond d'architecture gris perle, il détache les bruns pareils du pourpoint d'Allucius et du manteau de sa fiancée, la robe blanche et la chevelure blond paille de celle-ci. Il jette sur le sol un tapis gris bleuté, éteint les jaunes et rend les chairs blafardes. Aucune note rouge ne réchauffe cette palette sobre, mais pesante (1).

A tous ces tableaux signés et datés, ou signés et susceptibles d'être datés, viennent s'ajouter quelques œuvres d'une chronologie indéterminée.

Une *Sainte Famille au Berceau*, mise en vente à Francfort-sur-le-Main (1916), est un tableautin signé, de caractère intime et sans prétention.

Une *Pitié de Notre-Seigneur*, signée « van Thulden », qui parut également sur le marché d'art, dans la même ville (1936), reprend sous des formes baroques, un vieux thème du Moyen Age: Dieu le Père soutenant le Christ mort, entouré d'anges répartis avec symétrie et portant les instruments de la Passion.

Enfin, le *Rapt d'Europe* et *Mercure avec Argus*, dont le premier porte le monogramme « T.V.T. », sont deux petits pendants. Peints dans le genre d'Henri van Balen, beau-père de van Thulden, ils sont probablement des œuvres de notre artiste jeune (Vente de la Galerie G. Giroux, Bruxelles, 1956).

Parmi les dessins donnés à van Thulden, on en repère trois signés.

---

(1) Au XVIII^e siècle on trouve à Amsterdam, *Scipion rendant sa fiancée* (2 pieds × 2 pieds 7 pouces. Vente du comte van Plettemberg et Witten, 2 avril 1738) et à Leyde, *Scipion rendant sa fiancée* (Vente van Cauwerven, 31 juillet 1765), mentionnés dans G. Hoet-P. Terwesten, *op. cit.* t. I, p. 504; t. III, p. 403, n° 54.

Une *Scène dans un Temple* (musée de Chicago), a le même monogramme « T.v.T. » que le *Rapt d'Europe.*

Il en va de même d'un *Jugement de Salomon* (Cabinet des Estampes d'Amsterdam). Moins dense que celle du tableau de Rubens (Copenhague), la composition mouvementée s'en inspire, en la transposant, et lui emprunte des personnages. Une architecture en hémicycle meuble le fond, comme dans le *Portrait de la famille van der Wiele-van Someren*, signé et daté (1647-Tournai).

Le Cabinet des Estampes de Berlin décrit dans son catalogue un dessin à la craie noire, rehaussé de blanc et retouché à la plume – *Thésée, hôte du dieu fluvial Achelous* –, signé « Van Thulden ».

Cartons de vitraux

La chapelle de Notre-Dame Libératrice, dans la cathédrale Saint-Michel de Bruxelles, est enrichie de quatre verrières exécutées au XVII^e siècle. De bonne source, Pl.F. Lefèvre en a reconstitué l'histoire, à l'aide des inscriptions, des millésimes, qu'elles portent, et par l'examen des archives: celles de la chapelle même et celles de la Chambre des Comptes, qui se trouvent à Lille et à Bruxelles. Il nous apprend que Théodore van Thulden, mentionné dans ces textes comme habitant Bois-le-Duc, dessina les cartons de trois de ces verrières, peintes à Anvers par son ami Jean de Labarre, lui-même auteur du carton et de la peinture de la plus ancienne des quatre verrières (1654-1663) (1). Ces cartons, de même format que les vitraux, appartiennent aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (2).

Composé sur deux registres, chaque vitrail comporte une ou deux figures princières, accompagnées de celles de leurs saints patrons. Ces orants sont disposés au-dessous de scènes évangéliques, de plus modestes dimensions. Un important décor, dont les éléments sont empruntés à l'architecture baroque, lie habilement les registres et, par le jeu des lignes allié à celui des couleurs, crée l'unité d'un ensemble où il tient la plus grande place.

On reconnaît, sous la *Visitation*, l'archiduc *Léopold-Guillaume*, gouverneur

(1) Pl. F. Lefèvre, *Documents relatifs aux vitraux de Sainte-Gudule, à Bruxelles, du XVIe et du XVIIe siècle*, in *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. XV (1945), pp. 124-129. Textes, pp. 143-147. Nous remercions dom Lefevre des renseignements qu'il nous a obligeamment donnés à l'occasion de notre travail.

(2) Ces cartons ont été retrouvés dans les greniers de la chapelle, en 1771. Ils étaient accompagnés d'une note: *Joannes de Labeer, Antwerpiensis, pictor designatus a Theodoro van Thulden anno 1656 habitante Silvaeducis.* Détail donné par A. Rombout, *Het verheerlijkt of opgehelderd, Brussel*, I, p. 229, Bruxelles, 1777, ap. Pl. F. Lefevre, *op. cit.* note I de la p. 147.

des Pays-Bas espagnols (1644); sous la *Présentation de Marie au Temple*, *Ferdinand III*, empereur d'Autriche, et sa troisième femme, *Eléonore de Gonzague* (1656); sous le *Mariage de la Vierge*, le fils et successeur de Ferdinand, *Léopold Ier* (1658); sous l'*Annonciation*, les archiducs *Albert et Isabelle* (1663).

D'après les archives, Jean de Labarre conçut seul le projet, puis exécuta le vitrail de la *Visitation* offert par Léopold-Guillaume. Le confirme la signature « J. DE LABARRE I et F 1654 », apposée sur un dessin préparatoire qui est conservé, comme les autres, aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire bruxellois (1). Notons brièvement la finesse de ce dessin, le calme de l'ordonnance, dû à l'exacte superposition de deux niches architecturales renfermant les personnages, et un coloris lumineux où rayonnent les jaunes.

Mis au carreau comme le précédent, les cartons de van Thulden sont à la craie noire, rehaussés de lavis blanc et de sanguine. Celui où l'on voit *Ferdinand III et l'impératrice Eléonore*, sous la *Présentation de Marie au Temple*, est signé « T. van Thulden fec. t A° 1656 ». Il porte aussi plusieurs inscriptions: notamment, l'adresse de notre artiste à Bois-le-Duc, et, par trois fois, celle de Jean de Labarre à Anvers, accompagnée du monogramme de van Thulden (2). Sur les 2880 florins remis à la chapelle de Notre-Dame par le donateur, Ferdinand III, van Thulden, mentionné dans les comptes comme dessinateur du patron et des esquisses, en toucha 350 pour ce travail (13 juin 1656) (3).

---

(1) P. F. LEFÈVRE, *op. cit.*, p. 125. Textes. pp. 143, 144, 147.

(2) ID., *op. cit.*, p. 125. Textes, pp. 146-147: « Aen Monsieur Theodor van Thulden, seer vermaercht ende constich schilder woonende achter het Wit Vercken te S'Hertogenbosch (monogramme de van Thulden) ». - (Adresse répétée au bas du rouleau). - « A Monsieur Johannis de la Baer, constich glaesschilder woonende in de Huidvetterstraet bij de Mer. Franc , met de rollekens pampier tot Antwerpen (monogramme de van Thulden) francq met twee brieven » - « T. van Thulden fec. t A° 1656 » (signature autographe). - « Patroon van glas van den venster in Onse L. Vrouw choor ». - « Monsieur de Labaer, constich gelaesschilder bij de Heer in de Huijvetterstraet tot Antwerpen, francq met eenen brief geteekent T.v.T. » - « T.V.T. met eenen brief aan Monsieur Johannis de Labaer, gelaesschilder in de Huijvetterstraet bij de Heer tot Antwerpen francq » Nous traduisons: A monsieur Théodore van Thulden, très renommé et artiste peintre habitant derrière le « Wi(l)t Werken », à Bois-le-Duc. - A Monsieur Jean de Labarre, artiste peintre-verrier, habitant dans la rue des Tanneurs, près du Meir. En franchise de port, à Anvers, avec les rouleaux de papier, avec deux lettres. - Carton (patron, projet) du vitrail de la fenêtre dans le chœur de Notre-Dame. - Monsieur de Labarre, artiste peintre-verrier, près du Meir (le Heer du texte doit être, à notre avis, Mer, Meer), dans la rue des Tanneurs à Anvers, en franchise de port avec une lettre signée T.v.T. - T.v.T. avec une lettre à Monsieur Jean de Labarre, peintre-verrier dans la rue des Tanneurs près du Meir, à Anvers, en franchise de port.
Ces textes nous apprennent qu'il y eut un échange de correspondance et de cartons de vitraux entre van Thulden et son ami.

(3) Texte dans ID., *op. cit.* p. 146: « (1656, juin 13). - Item, betaelt aen Theodoor van Thulden, op den 13 ditto, 350 gulden voor den patroon ende scheijts die hij heeft gemaeckt tot de gelaese venster gegeven bij den Keijser - 350.0. » (De même, payé à Théodore van Thulden, ledit 13. 350 florins pour le patron et les esquisses qu'il a faits pour le vitrail donné par l'empereur).

Ecrite de la même main, l'adresse de Jean de Labarre apparaît sur le carton du vitrail où le *Mariage de la Vierge* surmonte l'image de l'empereur *Léopold Ier, entre saint Léopold et saint Ignace de Loyola* (1). Ce détail et la similitude de style permettent d'attribuer ce projet à van Thulden. L'inscription lisible sur la verrière en précise le donateur, Léopold Ier, et la date, 1658 (2).

Enfin, Théodore van Thulden dessina le carton du quatrième vitrail, celui de l'*Annonciation*, placé en 1663. Le roi d'Espagne Philippe IV l'ofrit en mémoire des archiducs Albert et Isabelle, représentés avec leurs célestes protecteurs, *saint Albert de Louvain* et *sainte Claire* (3). Suivant les comptes, notre artiste et de Labarre concoururent à son exécution, le premier moyennant un salaire de 400 florins (4).

Précise, linéaire, quelque peu sèche, est la facture des cartons de van Thulden. Au moyen de hachures régulières, séparées dans leur effet de masse qui restitue les jeux de l'ombre et de la lumière, il détaille avec grand soin les visages, les costumes d'apparat et le somptueux décor. Il se révèle dessinateur accompli, un peu froid.

Etroites et hautes, comme l'exigeait le format du vitrail, ses compositions superposent loggias et escaliers de fière allure. Le décor enferme moins étroitement les personnages dans son cadre que ne le font les niches de Jean de Labarre (1654). Il faut noter la liberté croissante de l'agencement imaginé par van Thulden: celui-ci ordonne plus hardiment la verrière de *Léopold Ier* (1658) que celle de *Ferdinand III* (1656); celle d'*Albert et Isabelle* (1663) que celle de *Léopold Ier*. Comme celui de *Léopold-Guillaume* dessiné par de Labarre, le vitrail de *Ferdinand III* est encore établi sur le rapport de deux zones superposées de même importance. Van Thulden décentre, au contraire, la composition des deux verrières les plus tardives et la divise en deux compartiments inégaux.

---

(1) ID., *op. cit.*, pp. 125-126. Dom Lefèvre propose de reconnaitre dans l'image du saint jésuite, non point François de Borgia, comme on l'a cru, mais le fondateur de la Compagnie, Ignace de Loyola, très en honneur, dit-il, chez les Habsbourgs d'Autriche. Nous nous rangeons à cet avis: le type du personnage, sa physionomie, sont ceux qu'on voit dans les représentations de saint Ignace: notamment dans celle de Rubens (collection du comte de Warwick), qui provient de l'ancienne église des Jésuites de Bruxelles, et dont van Thulden parait s'être directement inspiré. Dans ce tableau comme dans le vitrail, le saint tient le livre de la Règle.
Texte lisible sur le carton: ID., *op. cit.*, p. 147. - Au revers de ce projet, se trouve un dessin de la *Vierge à l'Enfant écrasant le serpent.*

(2) Voir sur le problème que posent les origines de ce vitrail quant au donateur, ID., *op. cit.*, pp. 126-129. Textes, pp. 145-146.

(3) ID., *op. cit.*, p. 129. Textes, pp. 144-145, 147.

(4) La mention du payement fait à van Thulden a été trouvée dans un livre des comptes, disparu, de la chapelle de Notre-Dame, par A. ROMBOUT *(op. cit.*, note a de la p. 229). Voir à ce propos, P. F. LEFÈVRE, *op. cit.*, p. 145.

Il suit pleinement, cette fois, le courant baroque. En même temps que la composition, s'allège le coloris de ses vitraux. Cette évolution simultanée du dessinateur et du peintre-verrier est intéressante. L'opposition de la palette et des valeurs est un peu lourde dans la verrière de *Ferdinand III*; riche toujours, mais plus légère, dans celles de l'empereur *Léopold* et des *Archiducs*.

Les formes de van Thulden sont plus amples que celles généralement visibles dans ses tableaux, et que celles de Jean de Labarre dans le vitrail de *Léopold-Guillaume*. Des figures – le saint Ignace, un mendiant, par exemple –, rappellent Rubens; d'autres, Van Dyck, auquel van Thulden doit, semble-t-il, la noblesse, l'élégance, qu'il donne aux princes et aux bienheureuses. Le saint Ferdinand penché sur Ferdinand III est un beau vieillard aux gestes harmonieux. La stature élancée de sainte Eléonore, de sainte Claire, patronnes de l'impératrice et de l'archiduchesse Isabelle, ne laissent pas de surprendre chez notre artiste, épris de formes féminines potelées, coquettement minaudières. L'obéissance aux lois du cadre justifie cet allongement. Il faut, cependant, reconnaître que les attitudes des princes manquent de naturel, et que van Thulden se contente de les placer entre leurs protecteurs, sans réussir à grouper toutes ces figures, au sens plein du mot.

Dûment authentifiés, ces cartons apportent, sur le style de van Thulden dessinateur, un témoignage rare, et combien utile!

LE STYLE DE THÉODORE VAN THULDEN

L'art non sans mérite de Théodore van Thulden a pour trait original cette afféterie qui le distingue entre tous les satellites de Rubens.

Après la mort du grand maître, il ne se place que rarement, et pour sacrifier à la mode, dans le sillage immédiat de Van Dyck: il l'a fait dans la *Sainte Trinité* (Le Mans), dans ses Groupes de Familles (1647), son *Portrait de Benoît van Thulden* (1660 – Anvers) et dans une composition comme la *Thétis couronnant de roses Pélée endormi* (1664-Dessau). Il l'a fait aussi, partiellement, on vient de le voir, dans ses cartons de vitraux. Mais, en réalité, il demeure toute sa vie le disciple lointain de Rubens: il descend d'un ton le mode héroïque et son coloris. Bien qu'il se plaise à donner un aspect baroque à ses figures, son tempérament l'incline vers plus de calme dans la composition générale. Parfois, son goût personnel le pousse à une sorte de classicisme, qu'il revêt habilement de formes baroques. La comparaison entre la fougueuse, la vibrante Galerie de Médicis et les toiles fraîches, délicates, mais fades, de l'Hôtel de Ville de Bois-

le-Duc et de la Maison au Bois de La Haye, montre éloquemment tout ce qui le sépare de Rubens. Sensible à la grâce autant qu'un artiste du XVIIIe siècle, van Thulden ignore le souffle épique, capable de magnifier les sujets ennuyeux que sont devenues les allégories chères à son époque et qu'il a multipliées avec une particulière dilection. Les deux *Allégories* politiques de Bois-le-Duc (1647 et 1650) sont prétexte à grouper de jolies femmes. L'*Offrande du Commandement des Sept Provinces à Frédéric-Henri de Nassau* (1651) l'amène à mettre au premier plan, une pucelle blonde et d'aimables jouvenceaux. A ses apothéoses, manquent la liesse, l'éclat: le *Triomphal cortège* (1651 - Maison au Bois de La Haye) et le *Retour de la Paix* (1655 - Vienne), ne sont que de paisibles et gracieux cortèges.

Sa coquetterie n'est cependant point minaudière. Elle diffère de cette langueur précieuse qui détermine le style de Thomas Willeboirts, imitateur affecté de Van Dyck et de son élégance souveraine. Van Thulden mue en grâce souriante la vitalité rubénienne.

Cet art, que l'on qualifierait volontiers de féminin, peut avoir parfois, un certain charme; mais il n'a ni sentiment profond ni véritable grandeur. Rares sont les œuvres où van Thulden évoque la souffrance, ce pain quotidien de l'humanité. On dirait qu'il l'évite. Quand il ne le peut il en donne généralement une expression sans force. On ne trouve qu'un seul *Christ en croix*, à présent disparu, dans son catalogue. N'est-il pas curieux de n'y rencontrer aucune *Pietà*? Tant de contemporains rendirent, à la suite des poignantes images de Van Dyck, la douleur de la Vierge! Chez van Thulden, la tristesse du *Christ à la Colonne* est mièvre, artificielle. Rien n'annonce le sacrifice dans son *Jeune Seigneur renonçant au Monde* (Bruxelles)! il n'offre que les grâces d'un adolescent aux longues boucles. Et quand van Thulden décrit un supplice dans le beau *Martyre de saint Adrien*, qu'on a tout lieu de lui attribuer (église Saint-Michel de Gand), la victime semble converser agréablement avec la jeune femme qui l'assiste somptueusement parée.

Ce manque d'émotion profonde se manifeste aussi dans le goût de l'ordonnance calme, qu'on peut observer dans plusieurs de ses tableaux. Ces compositions, n'étaient les détails baroques accidentels, conviendraient à un peintre de la Renaissance ou même à un néo-classique.

Loin de nous, cependant, l'idée de prétendre que van Thulden soit un classique attardé. Il fit aussi des compositions baroques. A la suite de Rubens il cherche à y introduire le rythme, mais sans réelle puissance constructive. Beaucoup de ses compositions manquent de mouvement. Le plus souvent, ses figures, aux formes pleines, sont empreintes d'une grâce molle. L'artiste ne les

allonge point, en quête d'élégance, comme Van Dyck et ses imitateurs. Une fois seulement, il l'a fait, dans ses cartons de vitraux pour la cathédrale bruxelloise de Saint-Michel; mais, il lui fallait, ici, obéir à la loi du cadre et remplir de hauts espaces étroits, entre les meneaux des fenêtres. Les femmes potelées sont caractéristiques; leurs visages aux traits irréguliers, chiffonnés, ont un charme qui leur est propre; ceci permet souvent de reconnaître le style de van Thulden, qui se complaît aussi à les vêtir – les immortelles comme les autres –, avec une coquetterie raffinée. Les draperies amples laissent mal deviner la structure des corps. Cependant, van Thulden est un dessinateur habile, sûr de la perspective et du raccourci. Les chevaux, dans l'*Offrande du Commandement des Sept Provinces à Frédéric-Henri de Nassau* (1651), dans *Enée et Didon* (1652 – Pommersfelden; Hanovre; vente H. Moll, de Cologne), et dans *Minerve et Pégase* (1654-collection V. Bloch, de Paris), sont meilleurs que ceux de Willeboirts, si faibles! à la Maison au Bois de La Haye. Dans tous ces tableaux, van Thulden excelle aussi à faire valoir les lignes élégantes des chiens.

Un détail à noter encore est la forme, parfois tarabiscotée, osons le dire, qu'il donne aux mains. Exemple celles du *Christ à la Colonne* (Bréda).

On doit regretter aussi l'insuffisance du modelé. Van Thulden préfère la fluidité. Enfin, il néglige trop ce qu'il place au second plan, quand ce n'est pas les figures mêmes du premier plan.

Etonnante lacune chez un artiste flamand, van Thulden paraît n'avoir « senti » qu'imparfaitement la matière picturale. Il ne sait peindre ni les fleurs ni les fruits; il tempère les reflets de la lumière sur le satin; et les armes impeccablement dessinées qu'il met aux mains de Vénus et de ses femmes miroitent à peine entre leurs doigts.

Il n'est d'ailleurs point épris de fortes oppositions de lumière et d'ombre. On est surpris de les voir accentuées dans la *Continence de Scipion* (Anvers). En pleine possession de sa personnalité, il diffuse dans ses tableaux une clarté douce, délicate, égale, mais un peu froide.

La même discrétion préside au choix des couleurs. La palette de van Thulden dérive de celle de Rubens, mais elle est singulièrement amortie. Elle est fraîche, mais fade. Il affectionne les tons pâles, légers; les bleus tendres, les gris, les beiges; il tempère l'éclat du jaune et l'ardeur du rouge, qu'il distribue avec parcimonie; il édulcore les bruns et les noirs. Il prête aux femmes qu'il veut rendre les plus belles une chevelure d'un blond paille typique, témoin celles de la fiancée d'Allucius ou de la Vénus de la Maison au Bois. Ses nus sont clairs, modelés d'ombres grises, à peine échauffées de rose, encore moins de vermillon. Parfois, les carnations blémissent. Le déplorable vernis des musées prive sou-

vent ses œuvres de cette fraîcheur tranquille dont les restaurateurs de la Salle d'Orange ont su restituer le charme.

La facture est légère, peu consistante, et la matière mince. Le calme et le soin président au coup de pinceau, appliqué avec une indolence qu'on rencontre déjà dans la *Découverte de la Pourpre* (Madrid) et qu'on retrouve dans une œuvre tardive comme la *Sainte Trinité avec la Vierge et saint Bernard* (1657-Sichem)

S'il faut en croire la partie de son œuvre signée ou authentifiée sur document, van Thulden ne fut guère portraitiste. Il a suivi l'impulsion de Van Dyck en peignant ses deux Groupes de Famille (1647 – Tournai et La Haye). A son exemple, il rechercha l'élégance de la présentation, des attitudes et de la personnalité. Il n'y parvint qu'à demi: la maladresse de certains gestes est remarquable. La raideur du *Portrait de Benoît van Thulden* (1660 – Anvers) indiquerait – semble-t-il – le peu de goût qu'éprouvait l'artiste pour l'étude psychologique: son propre frère nous apparaît tellement emprunté!

Devrions-nous imaginer que van Thulden partit d'un certain académisme, né de l'influence française pendant son séjour parisien (1632-1633), pour s'en libérer, une fois revenu dans la grande cité flamande? Une relative froideur marque – on l'a vu – beaucoup de ses œuvres, en particulier celles de la Maison au Bois, créées par le peintre en pleine possession de sa personnalité (1648 à 1651). *La Musique* (Bruxelles), d'une composition presque classique, appartient à sa pleine maturité: il avait quarante-six ans lorsqu'il l'exécuta (1652), après avoir pratiqué son art en tant que maître depuis 1636. Il va sans dire qu'une différence existe entre les *Allégories*, assez grêles, de 1636 (collection J.J.I. Harte van Tecklenburg, de La Haye) et celles, autrement libres, épanouies, qu'on intitule *La Paix* (1659) et *La Justice et l'Abondance* (1651); mais cette évolution semble plutôt celle, normale, de l'artiste et de l'homme.

De beaucoup de peintres secondaires dans l'école rubénienne, on dirait volontiers, en appliquant à leur art l'idée du poète moralisateur:

Le commun caractère est de n'en point avoir...

Malgré son talent, cette critique paraît, trop souvent, hélas! répondre à celui du charmant van Thulden.

ŒUVRES ATTRIBUABLES A THÉODORE VAN THULDEN

Force nous est, dans la foule des tableaux attribués à Théodore van Thulden, de n'en retenir qu'un petit nombre. H. Schneider estime qu'il faut éli-

miner une centaine de ceux qu'on inscrit à son catalogue (1). Parce qu'on le croit « élève » de Rubens, on a coutume de porter à son compte une masse de copies exécutées d'après ce grand maître et qui n'ont rien à voir avec son pinceau.

Nous nous limiterons aux principales œuvres non signées qui montrent les caractères de son style.

La plus belle est le *Martyre de saint Adrien*, déjà signalé par Descamps (1753), dans la chapelle de ce bienheureux, en l'église Saint-Michel de Gand (2). Elle évoque le supplice du jeune officier auquel on trancha les mains et les pieds, à Nicomédie, vers l'an 302. Cette présentation d'une scène de torture devant un autel monumental est familière à l'école rubénienne. La composition de van Thulden, moins mouvementée que celles d'un Corneille Schut ou d'un Thomas Willeboirts, est harmonieuse et claire; il l'a construite en pyramide, avec symétrie, sous des formes baroques. Au centre, le martyr est couché de face, les jambes étendues dans un raccourci emprunté à Rubens. De part et d'autre, deux figures monumentales, également inspirées de Rubens, se penchent vers lui et se font équilibre: le prêtre qui l'exhorte et le bourreau qui vient de lui couper la main droite. Leurs attitudes semblables, mais inversées, constituent deux lignes de force convergeant vers le sommet de la toile et lui assurant l'unité organique. Auprès d'Adrien, une jeune femme – son épouse Nathalie – est agenouillée. Blonde et parée, elle a les traits de celles qu'on voit, debout à gauche, dans l'allégorie *La Flandre le Brabant et le Hainaut rendant hommage à la Vierge*, signée et datée (1654-Vienne). La valeur de la composition et les qualités de la facture font peut-être du *Martyre de saint Adrien*, le chef-d'œuvre de van Thulden. Se serait-il inspiré d'une esquisse de même sujet, disparue, attribuée à Rubens dans la succession du peintre-verrier Jean-Baptiste Horremans (Anvers, 1678) (3)? Plus solide que d'habitude, malgré sa douceur, la facture se rattache directement au grand maître. Les carnations brunâtres du bourreau et les tons forts sont traités à sa manière. Il en va de même de la grande tache rouge vermillon du manteau qui drape le prêtre païen et de la claire jeune femme, à la peau blanche et rose, à la chevelure couleur de paille, aux vêtements bleu azur et vert tendre, éclairés de reflets argentés. Les chairs

(1) H. Schneider dans Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zu Gegenwart*, Leipzig, t. XXXIXI (1939), p. 111, s/v *Thulden*.

(2) J.-B. Descamps, *La Vie...*, éd. 1842, p. 319 et *Voyage*, p. 231. - On sait que le martyr Adrien est un des saints protecteurs invoqués contre la peste.

(3) Texte dans J. Denucé, *op. cit.*, p. 271. - Nathalie rappelle, évidemment aussi, la sainte Véronique de la célèbre *Montée au Calvaire* de Rubens.

pâles, doucement ombrées de gris, du martyr rappellent les nus de la Maison au Bois de La Haye. On reconnaît aussi le ciel gris perle et les jaunes brisés chers à van Thulden (1).

Une autre œuvre, de bonne qualité, est le *Triomphe de Galatée* (château « Sans-Souci » de Potsdam), acquis au XVIIIe siècle comme tableau d'Abraham van Diepenbeeck, restitué à van Thulden (1805) et conservé jusqu'en 1929 aux musées de Berlin. La composition n'a rien emprunté à la célèbre fresque de Raphaël (Farnésine), ni au *Triomphe de Galatée* d'Annibal Carrache (Palais Farnèse). Elle n'évoque même pas celui, signé, d'Erasme Quellin (ancienne collection J.-B. Goldsmith, de Francfort). La nymphe et les néréïdes, souplement juchées sur un dauphin, parmi les tritons et les amours, forment un gracieux bouquet de chairs pâles, dont la suavité coquette, la disposition en diagonale et les figures, rappellent beaucoup la *Vénus admirant les armes de Mars, forgées par Vulcain*, signée et datée (1650 – Maison au Bois de La Haye). Tandis que les compagnes de Vénus et les néréides ont des traits analogues, la déesse de l'amour et Galatée ont le même visage, couronné de cette chevelure d'un blond paille que van Thulden a si volontiers peinte!

D'un tout autre genre est une *Noce flamande* (Musées Royaux de Bruxelles). La liberté du mouvement et des attitudes – extraordinaire chez un van Thulden – relève du fait que l'artiste s'est directement inspiré des tournoyantes *Kermesses* de Rubens; mais il en assourdit les gammes hautement colorées et le brio. Cette discrétion dans la palette et la facture semble bien être celle de van Thulden. Dès 1661, Corneille de Bie apporte un témoignage en faveur de telles attributions au maître de Bois-le-Duc. Avec ses tableaux d'histoire, il vante ses kermesses, ses noces paysannes et ses autres compositions « plaisantes » (2).

Du fait qu'on peut les dater, quelques œuvres attribuables à van Thulden sont doublement intéressantes.

Voici d'abord un *Recueil de 63 Dessins* (Bibliothèque Royale de Bruxelles), venu à notre connaissance lorsqu'il appartenait à la bibliothèque de la Serna-Santander (château de Fouleng) (3). Les feuilles, réunies en album au XIXe

(1) La collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles possède un très faible *Martyre de saint Adrien*, qu'il est possible d'attribuer, sous réserves, à van Thulden. Celui-ci pourrait être l'auteur d'une grande toile, très abîmée, où l'on voit *La Vierge intercédant pour un pécheur auprés du Christ.* Elle appartient à la même église.

(2) C. DE BIE, *Het Gulden Cabinet*, Lierre, 1661, p. 241.

(3) Nous remercions la baronne Edith Greindl, à l'aimable intervention de laquelle nous avons eu connaissance de ce recueil. Nous exprimons toute notre gratitude à la comtesse E. de la Serna qui, à Fouleng, nous a permis d'étudier à loisir ces dessins, en 1958. Nous en avons, comme elle-même, compté 63 dans l'album. Le catalogue de vente de la bibliothèque de la Serna-Santander en signale 64 (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 7 novembre 1959, nº 303).

siècle, sont des études faites sur le vif, à Paris et dans les environs: des inscriptions, françaises ou néerlandaires, en témoignent. Treize de ces notes montrent que l'artiste a pris ses modèles « a Fontenebelleau » et, même, désignent par deux fois, la Grande Galerie. Ceci permet de situer l'exécution des dessins, tous de même style, en 1632-1633. On se rappelle qu'en cette année 1633, van Thulden, séjournant à Paris, publia son recueil de gravures, les *Travaux d'Ulysse*, qui perpétue le souvenir de la célèbre Galerie d'Ulysse du palais de Fontainebleau.

Les 43 premiers dessins sont à la craie noire, l'un ou l'autre relevés de sanguine ou de blanc. La série initiale en compte 18, parmi lesquels 12 portent l'inscription « ducq de Montmorencij ». Van Thulden les a donc faits à Ecouen, chez ce grand seigneur. L'homme jeune représenté en habit de cour (F° 2) et en armure (F° 3), pourrait être le connétable de Montmorency. Les autres figures sont celles – nombreuses – de cariatides, longues et flexibles comme les Dianes fontainebellines. On rencontre ailleurs des allégories: la Justice, des femmes porteuses d'emblèmes – calice, maquette d'une église, corne d'abondance –, des vieillards, un homme tenant un cartel – *Keresis* –, un dieu fluvial et des amours. Toutes ces figures (dont certaines épousent habilement, de leurs formes allongées, celles de tympans ou d'arcades), reproduisent un décor mural où chaque détail est d'une souveraine élégance. Si van Thulden n'a créé ni ces compositions ni ces formes, il les a, du moins, traduites avec délicatesse et sûreté, les modelant au moyen de hachures longues et régulières, dont nulle hésitation, nulle reprise, n'altèrent la pureté (La même facture caractérise deux *Etudes de Cariatides* à la craie noire – l'une interprétant une *Artémis d'Ephèse* – dûment attribuées à van Thulden, chez M. Frits Lugt, à Paris [1]).

Même technique aussi dans la série de Fontainebleau (25 dessins). On y trouve, avec la copie d'écoinçons – nymphes gracieuses et amours –, de divinités – Cérès, Diane, dieu fluvial, Apollon –, et de scènes de sacrifices, celle de figures isolées, surtout des amours, qui montrent la persévérance de van Thulden à l'étude. Il a même répété en marge d'une Bacchanale enfantine, la tête du jeune Dyonisos. Dans une esquisse, où l'artiste éparpille neuf amours, on reconnaît la tête, au galbe un peu lourd, que, plus tard, il a prêtée aux angelots dans *La Flandre, le Brabant et le Hainaut rendant hommage à la Vierge* (1654 – Vienne) et dans la *Sainte Trinité avec la Vierge et saint Bernard* (1657-Sichem).

(1) Repr. dans W. BERNT, *Die Niederländischen Zeichner des 17. Jahrhunderts*, Munich, 1957, tome II, s/v *Th. van Thulden.*

Après les dessins d'Ecouen et de Fontainebleau, en viennent d'autres – études parachevées ou légères esquisses – traités avec le même soin.

Les 7 derniers, dans l'album, reproduisent un ensemble pictural ainsi localisé: « dit staet te Parijs a la rue Schardonneret tot eenen Conseillier » (ceci est à Paris, rue du Chardonneret, chez un conseiller). Cette note est apposée sur le premier de la série (on y voit un Eros décochant une flèche au cœur d'Artémis), et sur d'autres, on peut lire: « dit oock » (cela aussi). Il s'agit sans nul doute de fresques, qui, dans un style pastoral et gracieux, racontent l'histoire de Diane. Van Thulden les a copiées à la craie noire, dans une facture très poussée; il a pris grand soin d'indiquer chaque détail, sans oublier portes et baies de la salle que décoraient ces peintures.

Ailleurs, se trouve un dessin, également à la craie noire, qui montre un homme drapé, la jambe droite levée, un livre à la main, sur lequel van Thulden a écrit: « a Muedon » (à Meudon), chez la duchesse d'Estampes.

Un autre dessin, à la sanguine, représente un savant ou un sage, en toge, assis auprès d'un pupitre chargé de livres. Le copiste a noté là: « op casteel van duc do(Tafcen? Guesvres (1)?) (Guise ou Guyenne?) 15 mijlen buyten Parijs » (au château du duc de... à 15 milles de Paris).

D'autres dessins évoquent Neptune sur son char (à la sanguine); une Apothéose de Minerve (d'un trait plus sec et très achevée, à la craie noire et la sanguine); Apollon, les Muses et Pégase (à la craie noire, sans indication des ombres); Vertumne et Pomone (à la craie noire).

Une suite, enfin, de belles cariatides, dont l'une ou l'autre ne sont qu'ébauchées, reproduirait peut-être (elles aussi, à la craie noire), des sculptures de Jean Goujon. Elles en ont le charme élégant.

D'après une esquisse de Rubens, van Thulden avait peint, pour la Torre de la Parada, le tableau qui narre la *Découverte de la Pourpre* et qu'il a signé (1637-1638). Une autre toile – *Orphée* –, de même provenance, lui est attribuée au Prado. Dans cette composition en largeur, le rôle capital revient aux animaux que François Snyders y peignit à l'orée d'un bois. L'Orphée jouant de la lyre, relégué à l'extrême droite (procédé que Rubens employa dans d'autres œuvres faites en commun avec Snyders), fut longtemps considéré comme une adjonction personnelle du grand maître. Il semble plus légitime de penser que son élégance un peu fade dénonce la manière de van Thulden.

Les patientes recherches de feu H. Schneider lui ont fait restituer à van

(1) « Guesvres »: lecture proposée, sous réserves, par le catalogue de vente.

Thulden un groupe de famille, qu'on attribuait à Van Dyck: le *Portrait de Jean van Asten avec sa femme Marie Donckers et leur fils Gérard van Asten* (Galerie d'Etat de Baroda, en Inde). L'examen des blasons lui permit d'abord de reconnaître à quelles familles appartenaient les personnages: des notables de Bois-le-Duc, comme ceux de la *Famille van der Wiele-van Someren* (Tournai) et *Anne Schuyl van Walhorn-Stas avec ses enfants* (La Haye), tableaux signés et datés (1647). Il réussit ensuite, en interprétant une inscription peinte sur la toile, à préciser leurs noms, les circonstances et la date d'exécution de cette œuvre. Van Dyck, mort à Londres, en 1641, ne pouvait en être l'auteur: elle commémore le mariage de Jean van Asten et Marie Donckers, veuve de Hans van Vouren, unis à Bois-le-Duc, le 4 août 1644. Or, l'époux était veuf de Marie van Thulden, parente de Théodore, et celui-ci deviendra le tuteur de son fils, Gérard van Asten, orphelin de son père, en 1659 (1). Ces liens de parenté, de même que l'existence et le style des deux portraits collectifs, signés (1647), autorisent à restituer à van Thulden celui de Baroda. Là comme ici, le peintre imite la présentation, l'élégance de Van Dyck. Il magnifie les personnages, debout sur des marches, auprès d'un grand fauteuil, devant un imposant fond d'architecture. Il vêt l'homme, un peu lourd, en guerrier à l'antique; comme une Henriette-Marie d'Angleterre, il pare la jeune femme de satin blanc, de draperies pourpres et de joyaux; il donne à l'enfant une délicatesse patricienne.

La cité de Bois-le-Duc avait – on se le rappelle – commandé au peintre trois *Allégories*, signées et datées (1646 à 1650), qui décorent toujours l'hôtel de ville. De cette époque est sans doute un *Homme sauvage tenant un écusson aux armes de Bois-le-Duc*, attribué à van Thulden (cabinet du bourgmestre). Dans ce nu très brun, aux muscles gonflés, à demi étendu tel un dieu fluvial, mais ceint et couronné de feuillages, on reconnaît sans peine le modelé mou de cet artiste (2).

Çà et là, on peut encore retrouver des allégories où le style de van Thulden se révèle au chercheur. Quelques-unes portent des inscriptions susceptibles d'aider aux investigations.

---

(1) Texte des archives scabinales de Bois-le-Duc dans A. van Sasse van Ysselt et W.J.F. Juten, *Eenige aanteekeningen betreffende de familie van Thulden uit de Bossche Schepenregisters*, in *Taxandria* XVIII, 2e série, t. VIII (1911), p. 120. Voir sur le tableau H. Schneider, *Theodoor van Thulden (op. cit.)*, pp. 199-203.

(2) A l'Hôtel de Ville de Bois-le-Duc (salle du secrétariat), se trouve un tableautin qu'on attribue à van Thulden. C'est la copie de *Deux Lions*, faite d'après ceux de Rubens dans *Le Mariage de Marie de Médicis et d'Henri IV*. La date de 1646 est gravée dans la couleur. Le fond est vivement brossé, en gris; l'exécution, en frottis léger. Nous hésitons à reconnaître dans la médiocre facture de cette copie, celle du maître, si habile à peindre les chevaux et les chiens dans ses toiles de la Maison au Bois.

H. Schneider a pu découvrir une *Allégorie de la Paix de Munster* (1648), dans un dessin à la plume de la collection Dyce (Musée Victoria et Albert de Londres). Une quantité de notes, apposées par l'auteur, en déchiffrent le rébus: l'Union des Sept Provinces qui, personnifiées, trône entre la Mer et la Meuse, la Sagesse et la Liberté, pour accueillir la Victoire et la figure symbolique des terres conquises aux Espagnols. Ce dessin net et précis ne fut pas transposé, tel quel, en tableau. Une inscription marginale peut, en effet, se traduire: « Ceci concerne le pays, mais cela n'a pas été fait ». Cependant, l'essentiel de cette composition apparaît dans une des trois *Allégories*, signées et datées, de Bois-le-Duc, que nous avons citées plus haut: celle qui se rapporte aux démarches du Brabant pour entrer dans l'Union d'Utrecht (1650). Une telle similitude autorisa Schneider à restituer ce dessin à van Thulden (1).

Une *Union des Pays-Bas* (Académie de Vienne), est une grande esquisse à l'huile, d'une composition ample et mouvementée, dont les bruns et les gris se rehaussent discrètement de quelques notes de couleur. On l'attribua longtemps à Rubens, puis on l'inscrivit au catalogue de van Thulden. Sans doute, ses allégories, signées (Bois-le-Duc et La Haye) sont-elles plus calmes; mais les tonalités douces, les formes un peu courtes des femmes, qu'on voit dans celle de Vienne, semblent bien de van Thulden. On y trouve aussi ce fond d'architecture en hémicycle qu'il adopta dans le *Portrait de la Famille van der Wiele-van Someren*, signé et daté (1647-Tournai). Cette colonnade conduit le regard vers un trône monumental où siège une femme qui personnifie l'Union d'Utrecht. Schneider identifia soigneusement chaque acteur de cette allégorie et reconnut son exacte signification: *Entrée de Bois-le-Duc et de la Meierij dans l'Union d'Utrecht, après la Paix de Westphalie.* Elle développe, constate-t-il, la composition, signée et datée (1647) de Bois-le-Duc: l'*Allégorie du droit d'appel des échevins de la Meierij devant l'échevinat de Bois-le-Duc*, et servit, à son tour, de point de départ au dessin de la collection Dyce (Musée Victoria et Albert de Londres), que nous avons signalé. Il reconnut, en outre, des analogies entre elle et un beau *Dessin*, dont la présentation frontale et symétrique pourrait indiquer un projet de feuille de titre (collection F. Lugt, Paris) (2).

Le même érudit a restitué à van Thulden un autre dessin de la collection Dyce – une *Allégorie de la naissance de Guillaume III d'Orange* –, auparavant classée parmi les anonymes de l'école hollandaise. Elle date sans doute de 1650, année

(1) H. Schneider, *op. cit.*, pp. 2-3.
(2) Id., *op. cit.*, pp. 5-8. Au moment où Schneider écrivait son étude, la collection F. Lugt se trouvait à La Haye.

où naquit ce prince, fils posthume de Guillaume II (1). Des notes manuscrites déterminent le sens des figures, présentées sur un fond qui rappelle celui de l'esquisse de Vienne, et dessinées à la plume avec une extrême vivacité, dans une sorte de sténographie picturale. Cette prestesse étonne chez van Thulden. Mais la graphie des inscriptions, sur cette feuille, et celle, aiguë, des signatures apposées sur les tableaux, concordent entre elles et ne sont pas incompatibles avec cette promptitude du dessin.

Il nous faut dire un mot, encore, de deux *Allégories du Grand Electeur*, conservées à Potsdam. En l'honneur de Frédéric-Guillaume de Brandebourg, van Thulden y a multiplié figures et fabriques; mais, habilement composées, ces toiles restent lisibles. On y retrouve, un peu chiffonnés, les visages courts et ronds, qu'il aime et qu'on a vus dans le *Retour de la Paix* (1655 - Vienne) et *La Justice et l'Abondance* (1661 - Galerie Christie, de Londres, 1946). Frédéric-Guillaume a succédé à son père en 1640. Ces tableaux, qui le magnifient comme électeur de Brandebourg, sont postérieurs à cette date. Le Temps lui offre un bébé dans un berceau, commémoration, semble-t-il, de la naissance d'un prince, peut-être du fils aîné de Louise-Henriette de Nassau, épousée en 1646. La présence d'une femme personnifiant l'Union d'Utrecht marque une alliance avec la Hollande.

On peut encore citer une composition touffue, qui pourrait constituer une *Allégorie de Guillaume III d'Orange-Nassau, Enfant de l'Etat (1660)*, (Galerie Sanct-Lucas, de Vienne, 1946). Elle symboliserait l'annulation de l'Acte de séclusion de 1654, excluant la famille d'Orange du stadhoudérat, et la décision du gouvernement de la Hollande d'assumer l'éducation de jeune Guillaume III. On reconnaît les visages féminins familiers à van Thulden, et plusieurs personnages, isolés ou groupés, sont les mêmes que dans l'*Allégorie de l'Union des Pays-Bas* (Académie de Vienne).

Encore plus probante est l'attribution à van Thulden d'une *Allégorie* moins mouvementée, (Galerie Schönborn de Pommersfelden) (2), qu'on tenait jadis pour une œuvre de Rubens. C'est la manière de son disciple qu'elle révèle, en particulier celle des *Allégories* politiques de Bois-le-Duc (1647 et 1650). Une femme, représentant peut-être le Brabant, trône entre un dieu fluvial, Minerve, Mercure et Pluton. En peignant le dieu du commerce, van Thulden s'est souvenu de celui qu'il avait exécuté dans le *Mercure désertant la Ville d'An-*

(1) Id., *op. cit.*, pp. 11-12.
(2) Pour éviter toute confusion, précisons que, dans cette galerie, le tableau porte le numéro 568.

Fig. 15 – Th. van Thulden. – Allégorie de la Justice. (1646. - Toile).

Bois-le-Duc, Hôtel de Ville, Salle du Conseil.

vers, conçu par Rubens lors de la visite de Ferdinand d'Autriche à Anvers (1635) (1).

Peu enclin à l'expression dramatique, il a réduit à une aimable scène de genre *Antioche et Stratonice* (château de Wernigerode, en Saxe-Anhalt). Cette paisible coquetterie, familière malgré l'opulence décorative de la scène, est aux antipodes du romantisme passionné qu'exhalera, deux siècles plus tard, sous des formes incisives comme celle d'une intaille grecque, la célèbre *Stratonice* d'Ingres (Montpellier). A l'une et à l'autre, on peut préférer les accents simples et grands de la *Stratonice* de Méhul. La blonde et molle reine de Syrie

(1) Moins probante nous paraît l'attribution faite à van Thulden d'un *Projet pour un tableau allégorique* (esquisse sur bois. 48 × 63 cm. Musées de Berlin. cat. 1931, nº 798 L). qui, sous l'impulsion de Bode, Glück et Schneider, passa du catalogue de Rubens à celui de van Thulden. Les formes allongées ne correspondent pas à celles de ce peintre. Lorsqu'il étira ses figures dans les cartons de vitraux pour la cathédrale bruxelloise de Saint-Michel, ce fut pour obéir à la loi du cadre. Dans ses nombreux tableaux signés, n'apparaît point cet allongement. Pour la même raison et à cause, également, de ses formes déchiquetées, l'attribution nous semble douteuse d'un dessin à la mine de plomb et au lavis - *Allégorie historique* (Cabinet des Estampes d'Anvers, nº 398 - A. XXXIII 4).

que van Thulden imagina, est sœur de la princesse, dans la *Continence de Scipion*, signée (ancienne collection J. Cremer, de Dortmundt). Là comme ici, le peintre a placé des personnages en coulisses, pour mieux suggérer la profondeur. Ce procédé, auquel il recourt rarement, nous inclinerait à situer ces deux toiles vers la même époque: 1638, s'il faut en croire Descamps, pour la *Continence de Scipion.*

Nous croyons pouvoir retirer à van Diepenbeeck, au profit de van Thulden, une *Fuite de Clélie* (Wörlitz) où, parmi les femmes, on remarque plusieurs types originaux que le second introduisit dans ses tableaux signés. L'une a la tête sans charme, mais très personnelle, d'une fillette placée dans l'*Allégorie* relative à la conquête de Bréda (1646 – Maison au Bois). Deux autres reproduisent celles de nymphes, dans la *Vénus admirant les armes de Mars, forgées par Vulcain* (1650 – même palais). On voit aussi dans le groupe des Romaines, deux nymphes empruntées à Rubens.

Volontiers, nous attribuerions à van Thulden une aimable composition – *Départ de Diane pour la chasse* – (collection privée hollandaise), donnée jadis à Rubens et maintenant à Jan Fyt, auteur présumé des animaux (1). Dans ce tableau où chevauchent, avec leurs chiens, un seigneur, en habit rouge, et une dame, en robe jaune, escortés d'un valet, au costume vert olive, nous croyons reconnaître la facture et l'esprit d'élégante galanterie dans lesquels van Thulden traita notamment les trois versions d'*Enée et Didon*, signées (Pommersfelden, 1652; Hanovre et vente H. Moll, de Cologne).

Sous le nom de Van Dyck, parut à Londres (Galerie Christie, 1938), une petite toile cintrée – sans doute un projet de tableau d'autel –, qui représente le *Couronnement de la Vierge.* On doit plutôt la rapprocher du *Christ ressuscité apparaissant à la Vierge*, signé, de van Thulden (Musées du Louvre et de Copenhague – 1660). Le groupe de Jésus et Marie se rencontrant est pareillement conçu, et l'un des anges joue aussi de l'orgue en plein ciel. Les figures de Dieu le Père et du Christ sont analogues dans la *Sainte Trinité*, signée (1657-Grenoble) et la *Sainte Trinité avec la Vierge et saint Bernard*, signée (1657-Sichem).

L'église anversoise de Saint-Georges possède une *Mort de la Vierge*, dont la facture, douce et molle, et la couleur, discrète, semblent bien celles de van Thulden. Autour d'un vaste lit, dont la diagonale et les teintes claires – blanc, gris et jaune pâle –, régissent la composition, s'ordonnent, à gauche, les dra-

(1) Exposition *Kunstschatten - Twee nederlandse collecties schilderijen uit de vijftiende tot en met de zeventiende eeuw, Singer Museum-Laren (Gooi) 14 juni-16 augustus 1959*, nº 43. Ce panneau, qui provient de la collection Pierpont-Morgan (New-York), y était attribué à Rubens.

peries vert olive, brunes et bleu fané des apôtres, debout. La haute silhouette sombre de l'un d'eux forme coulisse, à l'extême gauche. A ces tons assourdis s'opposent, à droite, la seule tache rouge de la toile: le manteau d'un jeune homme accroupi au premier plan. Parmi les gris et les bruns du ciel de lit et du fond, évoluent en gloire et sans heurt, deux angelots, à la chair pâle, aux cheveux blond paille, au modelé peu consistant.

D'une composition simple et calme est une *Vierge avec saint Dominique* (église Sainte-Catherine ou « Kruiskerk », de Bois-le-Duc). Marie ressemble aux femmes qu'aime peindre van Thulden, et l'Enfant Jésus est pareil dans *La Flandre, le Brabant et le Hainaut rendant hommage à la Vierge*, allégorie signée (1654-Vienne). Une tête d'angelot, inversée, est la même dans les deux tableaux. Deux autres têtes d'angelots, jumelées, sont identiques et placées de même façon dans la toile de Sichem.

Un grand tableau d'autel, le *Martyre de saint Laurent*, attribué à Van Dyck, serait plutôt de van Thulden. Déposé au presbytère de Heemskerk (Hollande), il provient de l'ancienne église Saint-Laurent, fondée le 29 mai 1669 par Anne de Renesse, baronne van Elderen, dame de Heemskerk et d'Assenfeld. A cette date, Van Dyck était mort depuis vingt-huit ans, et van Thulden depuis quelques mois. La composition rappelle fort celle de Rubens, dans son *Martyre de saint Laurent* (Munich) qui, jusqu'en 1711, fut à l'église Notre-Dame-de-la-Chapelle de Bruxelles. Auprès d'un temple païen, le jeune diacre, entouré de bourreaux nus et de soldats, piétons et cavaliers, est couché sur le gril. L'artiste reprit à Rubens plusieurs figures: un soldat, deux bourreaux et le saint Laurent, dont il varia légèrement la pose. Il se contenta de déplacer le temple et les cavaliers du fond. Tout autre est le *Martyre de saint Laurent*, rapide dessin à la plume et au lavis, entré sous le nom de Van Dyck, dans les collections Babich, Fairfax Murray et Morgan. Le seul point de contact qu'on pourrait lui trouver avec le tableau de Heemskerk est celui de compositions organisées à la mode de leur temps. Les formes nerveuses de Van Dyck diffèrent de celles-là, et son jeune martyr est sans rapport avec celui de Heemskerk. Parmi les satellites de Rubens, c'est van Thulden qu'évoquent le mieux la facture et le coloris de cette toile de Heemskerk. Ils sont doux et amortis comme les siens; une seule tache rouge anime l'ensemble gris, ocre et brun clair. Déjà, nous avons noté ce procédé dans les six tableaux, signés, de la Maison au Bois (1648-1651). Même les flammes qui lèchent la victime sont presque toutes de ce jaune atténué qu'on remarque aussi dans la *Forge de Vulcain* de ce palais. Les chairs du martyr sont pâles; les nus des bourreaux, brunâtres selon la coutume, mais sans rapport avec les carnations rougeoyantes chères à tant d'autres peintres, sont

traités avec la discrétion des porteurs d'offrandes de van Thulden dans son *Cortège Triomphal* (1651-Maison au Bois). Le temple, les drapeaux et les soldats placés au fond, se détachent peu sur les nuages gris et beiges du ciel; or, van Thulden a modelé ainsi l'arrière-plan de l'*Allégorie* relative à la chute de Bréda (1648).

Le musée de Narbonne conserve, sous le nom de François Snyders, une grande toile, *Jésus chez Marthe et Marie* (1). Le Christ, assis à gauche, converse avec les deux sœurs, installées à droite, côte à côte et en diagonale. Une ample nature morte de légumes et de gibier occupe le premier plan. Une tradition attribue les personnages à Rubens, mais leur qualité n'annonce rien de pareil: mieux vaut se demander quel satellite a pu les peindre. Les formes amples, un peu courtes, la facture et le coloris proches de Rubens, mais nettement amortis, dénoncent van Thulden, de préférence à tout autre. On reconnaît ses mains potelées, ses doigts déliés et agités. Quant à la nature morte ne serait-elle pas de van Utrecht plutôt que de Snyders? On se rappelle que van Thulden lui avait mandé deux tableaux à étoffer de fleurs et de fruits. De ce fait, on peut croire à leur collaboration. Van Utrecht unit plusieurs fois son pinceau à ceux de tels confrères, dont Jordaens est le plus grand. Ce tableau pourrait donc être antérieur à 1652, année de son décès (2).

Régularité de la composition et coloris sont aussi monotones l'un que l'autre dans *La Hiérarchie ecclésiastique et la Hiérarchie civile adorant l'Eucharistie* (Musées Royaux de Bruxelles). Sans éclat ni variété, ocre, noir gris et rouge s'harmonisent sur un fond gris noirâtre. Les visages sont blêmes, et plusieurs personnages ont la chevelure paille que van Thulden affectionne. Le manque d'accent et de vigueur paraît bien celui de notre artiste. Dans cette œuvre, fusionnent, assez maladroitement l'histoire et le symbole. Sous une gloire, au centre de laquelle des angelots, peu modelés, soutiennent une monstrance, de nombreuses figures masculines sont agenouillées, en rangs pressés, de part et d'autre d'un autel. On voit, au premier plan, un portrait – fictif – d'Urbain VIII; en vis-à-vis, l'empereur Ferdinand II, le roi d'Espagne Philippe IV et Ferdinand d'Autriche; dans leur suite, Thomas de Savoie-Carignan et le prince Octave Piccolomini. Peut-on dater ce morne tableau? La présence du gouverneur des

(1) Ce tableau porte une inscription. « Donné par la Présidente de Polastron aux religieuses de Sainte-Marie de Narbonne... Mars de l'année 1724 ».

(2) Le Musée Royal d'Anvers attribue à van Thulden une *Deipara Virgo*, déposée au Palais de Justice de Malines. Cette toile, sans intérêt, représente une Vierge en robe rouge et manteau noir, tenant l'Enfant Jésus. Blanche, blonde et molle, elle est dans le style de l'artiste; les têtes d'angelots, éparpillées dans le ciel, sont très médiocrement peintes.

Pays-Bas, Ferdinand, inclinerait à le situer pendant le mandat de ce prince à Bruxelles (1634-1641); mais Piccolomini et Savoie-Carignan ne se justifient là que comme exerçant leurs fonctions dans les provinces belges. Or, c'est après la mort de Ferdinand que Piccolomini passa au service de Philippe IV et commanda ses troupes dans les Flandres (1643-1648). Il est à présumer que cette toile fut exécutée entre 1643-1644 et 1646-1647, puisqu'on y trouve Piccolomini, et non l'archiduc Léopold-Guillaume d'Autriche: celui-ci, promu gouverneur des Pays-Bas en 1646, n'occupa cette charge qu'en 1647.

Van Thulden a-t-il laissé d'autres images de Ferdinand d'Autriche. Après l'entrée du jeune frère de Philippe IV à Anvers, Rubens fit un *Portrait de Ferdinand d'Autriche*, vu aux trois-quarts, debout (Musée John et Mable Ringling de Sarasota) et, pour commémorer la bataille de Nordlingen, un *Portrait équestre de Ferdinand d'Autriche* (Musée du Prado). Il en existe des répliques et des copies (collection A. Neuerburg, provenant de l'ancienne collection Semenoff; Hambourg, Budapest, Vaduz; San Francisco), qu'on attribue au grand artiste, ou à son « atelier ». Il est possible que van Thulden soit l'auteur d'un *Portrait de Ferdinand d'Autriche* (déposé au Palais de Justice de Bruxelles par les Musées Royaux de cette ville), dans lequel on reconnaît facilement le buste de l'infant, emprunté au portrait équestre de Sarasota. Un tableau semblable, de même format, que Goris-Held tiennent pour un travail d'atelier (1), est à San Francisco (Palais Californien de la Légion d'Honneur). Un autre *Portrait de Ferdinand d'Autriche*, également aux Musées Royaux de Bruxelles, et classé parmi les œuvres de van Thulden, est à l'ambassade belge de Madrid.

Parce que cet artiste fit les gravures de la *Pompa triumphalis introitus Ferdinandi austriacii*, on lui attribue, avec plus ou moins de vraisemblance, quelques triomphes guerriers, conçus à la manière de Rubens dans son *Portrait équestre du duc de Buckingham* (Osterley Park, galerie du comte de Jersey; esquisse à Zanesville, Ohio). Au musée de Poznan, on lui donne, sous réserve, une esquisse retirée à van Diepenbeeck, – *Apothéose d'un cavalier* –, qui transpose paisiblement la fougueuse composition rubénienne. Nous la croyons aussi plus proche de van Thulden que de son aîné. Les Renommées, qui se portent à la rencontre du vainqueur, ressemblent à des femmes qu'il a peintes dans *Le Retour de la Paix*, signé (1655-Vienne) et les amours sont apparentés à ses angelots. Nous ne voyons, au contraire, aucun rapprochement possible avec les formes de van Diepenbeeck.

(1) J.A. Goris & J. Held, *Rubens in America*, Anvers, 1947, p. 45 A 4.

Du *Portrait équestre du duc de Buckingham* dérive également un *Portrait équestre de Maurice de Nassau* (Maison de Rubens); mais rien n'en confirme, à nos yeux, l'attribution faite à van Thulden.

Quand à un *Chef d'armée couronné par la Victoire* (Palais Royal de Sinaïa), c'est une copie fidèle du *Triomphe du Vainqueur* de Rubens (Cassel), que ce fait ne permet nullement d'inscrire derechef au catalogue de van Thulden.

Au contraire, un dessin à la sanguine – *Triomphe de Ferdinand d'Autriche* – (Cabinet des Estampes d'Anvers), légèrement ombré de fines hachures parallèles, semble bien de notre artiste. Les Victoires, compagnes du prince à cheval, ont le type féminin qu'il préfère. L'ordonnance du cortège a la tranquille allure de ses Triomphes, signés, de la Maison au Bois.

Un autre dessin à la craie noire et blanche, *Etudes pour un Triomphe* (même Cabinet), où les ombres sont tracées en oblique dans le même sens, peut aussi être attribué à van Thulden.

LA VIE DE THÉODORE VAN THULDEN

La famille van Thulden, originaire d'Oirschot, petite localité brabançonne, était catholique et de bonne bourgeoisie. Plusieurs de ses membres – prêtres et gens de robe – exercèrent de hautes fonctions à Bois-le-Duc, Anvers, Louvain et Malines. Les parents de l'artiste, Jacques van Thulden, marchand de draps, et Hedwige van Meurs, habitaient Bois-le-Duc quand ils se marièrent (1605). C'est là que naquit Théodore, aîné d'une nombreuse famille, et qu'il fut baptisé (dans l'église Saint-Jean), le 9 août 1606 (1). De son enfance,

(1) Ces renseignements sur le père et la mère de van Thulden, sur la date et le lieu de son baptême, sont fournis par W.J.F. Juten dans l'article d'A. van Sasse van Ysselt, *op. cit.*, *Naschrift*, pp. 120-125. - Théodore van Thulden reçut au baptême le prénom de son bisaïeul et d'un oncle paternels. Il avait pour aïeul Gérard van Thulden, trésorier de Bois-le-Duc, et pour grand-oncle, le jurisconsulte Nicolas van Thulden, échevin de cette ville. Il était le neveu d'Arnould van Meurs, orfèvre de Bois-le-Duc; de François van Thulden, prêtre, et du licencié en théologie Henri van Thulden, curé de Saint-Georges d'Anvers, connu par deux *Portraits* de Rubens (l'un à Munich, anciennement désigné sous le nom de Diodore van Thulden; l'autre mis en vente à la Galerie van Diemen et C°, Berlin-Amsterdam, vers 1927. Floris Prim a démontré que ce dernier était suspendu jadis au-dessus de la sépulture du défunt curé, dans l'église qu'il desservit *(Geschiedenis van Sint Jorisparochie en kerk te Antwerpen*, 1923, pp. 351-363 et *De Pastoor van Sint Joris*, *Ons Volk ontwaakt*, XIII, n° 25, Ier juin 1925) - (Voir aussi H. Schneider, *op. cit.*, p. 208). Parmi les frères du peintre, Arnould van Thulden fut secrétaire de Nederwaert, et Gérard, gentilhomme de l'artillerie du roi; Pierre (en religion, le père Benoît, cistercien) dirigea longtemps, comme nous l'avons dit, l'abbaye de Saint-Bernard-sur-l'Escaut. Henri van Thulden devint frère mineur. Leurs cousins, Jean et Diodore, fils de Nicolas van Thulden et Marguerite van Auwen, étudièrent à Louvain, puis exercèrent de hautes fonctions l'un à Bois-le-Duc et l'autre à Malines. L'aîné Jean, dont descendent les barons van Thulden et Rumpsdorp, fut conseiller et vice-chancelier du Conseil de Brabant, avocat et échevin de sa ville natale. Le cadet, le chevalier Diodore ou Thierry van Thulden, époux de Cathe-

on ne sait rien de précis. Seul subsiste l'acte de vente d'une maison que possédait son père à Bois-le-Duc (5 janvier 1614), mais on ignore quand il s'établit, avec les siens, à Oirschot, comme l'indique un acte scabinal de cette petite ville (24 octobre 1643) (1).

Dès sa quinzième année, « Dieric van Tulten » figure dans le registre des peintres anversois, comme apprenti de l'obscur Abraham Blyenbergh (1621-1622). Cinq ans plus tard, on y découvre son inscription en qualité de maître: « Theodor van Tullen, schilder » (2). Avait-il, dans l'entre-temps, parfait sa formation auprès de Rubens? On se plaît à le répéter parce que Gaspard Gevaerts le proclame *Pictor celebrem, S. Rubenij olim discipulem*, dans la préface de leur commun ouvrage (1642). Devrions-nous supposer que van Thulden quitta Blyenbergh pour devenir l'élève de Rubens, et que celui-ci ne le déclara point à ses confrères de Saint-Luc parce que son titre de peintre de cour le dispensait de cette formalité? On pourrait le croire. Mais il faut noter que l'année même où Blyenbergh accueillait van Thulden, Rubens faisait inscrire un apprenti, Jacques Moermans, dans la corporation (3). Il convient plutôt d'élargir le sens de l'affirmation de Gevaerts et de se rappeler que les mots « élève » et « disciple » avaient alors une signification un peu différente de celle qui nous est familière. On pouvait se dire l'élève d'un maître lorsqu'on suivait plus ou moins fidèlement son style. L'influence de Rubens sur tant d'artistes, peintres et graveurs, qui jamais ne furent ses élèves, permet de les nommer ses disciples.

---

rine van Grevenbroeck, est connu par un *Portrait* de Van Dyck, gravé par Pierre de Jode. D'abord professeur de droit civil à Louvain, puis avocat au Grand Conseil de Malines, il devint conseiller et maître des requêtes ordinaire, quelques mois avant son décès (1645). Du côté maternel, enfin, Théodore van Thulden était apparenté à van Meurs, l'imprimeur anversois qui publia la *Pompa triumphalis introitus Ferdinandi austriacii* (1642). - Voir sur la famille de notre artiste: F.J. VAN DEN BRANDEN, *op. cit.*, pp. 771-772; F. DONNET, *Histoire (op. cit.)*, p. 391; A. VAN SASSE VAN YSSELT, *op. cit.*, pp. 118-125 et *Een Paar Schepenakten betreffende den Schilder Theodoor van Thulden*, in *Taxandria*, VII, 1900, pp. 210-215; H. SCHNEIDER, *op. cit.*, pp. 13, 207, 208; Catalogue de l'exposition du 475e anniversaire du Grand Conseil de Malines, 1949. - Ch. C.V.VERREYT et W.J.F. JUTEN ont aussi donné quelques renseignements biographiques sur Nicolas et Jean van Thulden, ainsi que la reproduction de leurs sceaux, dans *Noordbrabantsche Zegels*, in *Taxandria*, XIII, 2e série, 1906.

(1) Texte de l'acte de vente de cette maison sise Ortenstraet, entre le Marché aux Poissons et la Porte Sainte-Croix, dans A. VAN SASSE VAN YSSELT, *Eenige...*, p. 119. - Texte du document scabinal d'Oirschot dans ID., *Een Paar...*, pp. 212-213. Cet acte établit que les parents de notre artiste, leurs enfants, leur famille et le requérant lui-même - Théodore van Thulden - ont habité Oirschot pendant de longues années. Jacques van Thulden, après avoir vendu sa maison en 1614, se transporta-t-il avec les siens dans cette petite ville? W.F.J. JUTEN signale qu'il habitait Oirschot en 1629; que son fils Jean y naquit en 1627; mais les huit autres enfants, ses aînés, auraient été baptisés dans l'église Saint-Jean de Bois-le-Duc *(Naschrift...*, pp. 120-125).

(2) Texte dans Ph. ROMBOUTS-TH. VAN LERIUS, *De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, Anvers-La Haye, 1864-1876, t. I, pp. 574, 637.

(3) Texte dans ID., *op. cit.*, t. I, p. 574.

Comme tant de patriciens anversois, van Thulden avait, en 1635, exécuté sa part du décor imaginé par Rubens pour fêter l'Entrée de Ferdinand d'Autriche à Anvers. De ce fait, Gevaerts, voulant honorer son collaborateur, lui donna peut-être ce titre comme propre à le flatter.

En 1632, van Thulden est à Paris, où il travaille pour les Trinitaires, publie deux recueils de gravures (1633), dessine à Fontainebleau, sans doute aussi à Ecouen et à Meudon. En allant chercher fortune en France, il ne faisait qu'imiter de nombreux compatriotes. « En ce temps-là, dit Félibien, parlant du règne de Louis XIII, il venait tous les jours à Paris des peintres étrangers et particulièrement des Flamands et des Hollandais ».

Cependant, dès 1634, notre artiste était de retour à Anvers; il devient alors marguillier de l'église Saint-Jacques (1) et, nous l'avons dit, participe à la décoration d'Anvers qui devait accueillir Ferdinand d'Autriche, le 17 avril 1635. Des quatre peintres avec lesquels il fit équipe dans ces travaux, trois jouèrent un rôle dans sa vie: ses futurs beaux-frères, Jean et Gaspard van Balen, et son concitoyen de Bois-le-Duc, Jean de Labarre, réalisateur de ses cartons de vitraux pour la cathédrale bruxelloise de Saint-Michel. Le devoir lui échut aussi de perpétuer le souvenir de ces fêtes par la gravure, en illustrant le texte commémoratif de Gevaerts, tâche qui lui valut beaucoup d'ennuis, et jusqu'à des interventions judiciaires.

Le 24 juillet 1635, il épousait à Saint-Jacques d'Anvers, leur commune paroisse, Marie van Balen, filleule de Rubens et septième enfant de feu Henri van Balen et Marie Briers. Elle avait dix-sept ans. Les témoins des mariés furent Jean de Labarre et l'oncle de la jeune femme, Philippe Briers, capitaine au service du roi d'Espagne. Les archives de l'église gardent le souvenir de leur messe nuptiale (2). On fêta dignement les époux: le testament de Marguerite van Balen-Briers, rédigé le 15 octobre 1638, défraie Marie van Thulden de toutes les dépenses faites pour ses parures, comme pour les repas de ses fiançailles et de ses noces. Le décompte de la succession maternelle montre qu'en fille de bonne maison, elle avait été largement dotée: elle reçut 4000 florins, dont van Thulden donna quittance lors de leur mariage (3). Bientôt naquit une petite Marie-Anne, baptisée à Saint-Jacques le 7 mai 1636 (4).

---

(1) Texte dans ID., *op. cit.*, t. I, note I de la p. 574.
(2) Texte dans ID., *op. cit.*, t. I, note I de la p. 574; TH. VAN LERIUS, *Biographies d'artistes anversois*, Anvers-Gand, 1880-1881, t. II, p. 244. Les archives de l'église gardent même le souvenir d'une offrande de 5 florins 14 sous qu'on recueillit à cette cérémonie.
(3) TH. VAN LERIUS, *op. cit.*, II, pp. 320-321, 331.
(4) ID., *Catalogue du Musée des Beaux-Arts d'Anvers*, éd. 1857, p. 304.

L'artiste semblait alors définitivement fixé à Anvers, où, le 18 novembre 1636, il obtint le droit de bourgeoisie, avec cette mention: « Theodor van Thulden, schilder van 's Hertogenbosch » (1). De 1636 à 1637, il prit un apprenti, Gaspard van Cantelbeek, qui n'a laissé aucune preuve de ses capacités (2).

Déjà marguillier de l'église Saint-Jacques, van Thulden y fut, de 1637 à 1639, administrateur ou directeur de la chapelle du Saint-Sacrement. Son nom y paraît dans les archives avec ceux d'autres peintres appelés à ces fonctions: Corneille van Dalen, le fameux David Teniers le Jeune et Hubert Sporckmans (3). D'accord avec ses quatre collègues en charge - parmi lesquels figurait précisément Teniers –, il commanda aux orfèvres, Abraham et Jean Valk, une monstrance de vermeil dont lui-même leur procura le dessin (4).

Le 6 juin 1637, il acheta sur le « Vrijdagmarkt » (Marché du Vendredi), une maison appelée « De Voorzichtigheid » (La Prévoyance), qui appartenait aux enfants de Paul Veltackers, dont Arnould van Thulden, son frère, avait épousé une fille (5). Il vivait entouré d'estime. Ses pairs et les magistrats le choisirent comme doyen de Saint-Luc: de septembre 1639 à septembre 1640, il géra la corporation, aidé du peintre Jean Cossiers (6). Les tracas ne lui manquèrent point. Son décanat ne lui valut que vexations, et la mort de sa belle-mère (23 octobre 1638), le chargea de responsabilités. Par testament, Marguerite van Balen avait laissé presque tous ses biens à ses quatre enfants restés en vie et confié la tutelle des cadets, Gaspard et Henri, à leur frère Jean van Balen et à leur beau-frère Théodore van Thulden. Celui-ci agit désormais en véritable chef de la famille. C'est à lui que Jean van Balen présenta l'état de la succession (8 septembre 1639) et donna, le lendemain, procuration sur la fortune des enfants van Balen. Dès novembre 1638, le notaire Henri van Cantelbeck avait inventorié la maison mortuaire « L'Homme sauvage » (De Wildeman), dans la Longue Rue Neuve, et le fidèle Jean de Labarre avait assisté à cet acte. Le 16 mars 1639, les héritiers mirent aux enchères meubles, peintures, objets d'art et pièces d'argenterie. A cette occasion, van Thul-

(1) Ph. Rombouts-Th. van Lerius, *De Liggeren...*, t. I, note I de la p. 574; F.J. van den Branden, *op. cit.*, p. 775.
(2) Ph. Rombouts-Th. van Lerius, *op. cit.*, t. II, p. 86.
(3) Th. van Lerius, *Notice des œuvres d'art de l'église paroissiale et ci-devant collégiale de Saint-Jacques à Anvers, précédée d'une introduction historique et rédigée d'après des documents authentiques*, Borgerhout, 1855, p. 101; Ph. Rombouts-Th. van Lerius, *op.* cit., t. I, note I de la p. 574.
(4) Protocoles du notaire H. Duys (1638) mentionnés par F. Donnet, *op. cit.*, p. 390.
(5) F.J. van den Branden, *op. cit.*, p. 775; F. Donnet, *op. cit.*, p. 390.
(6) Ph. Rombouts-Th. van Lerius, *op. cit.*, t. II, p. 109.

den vendit à son compte quelques tableaux et perçut 146 florins 10 sous. Il dut rembourser à la succession une avance de 2800 florins consentie à sa femme lors de leur mariage, ainsi qu'une dette de 102 florins (1),

« L'Homme sauvage » ne trouva point acquéreur (2). Pour cette raison, sans doute, van Thulden en devint locataire (1er octobre 1639) et vendit « La Prévoyance » du Marché du Vendredi (5 mars 1640) (3). Il avait, dans l'entre-temps, reçu de l'orfèvre Arnould van Meurs, son oncle, une part dans deux maisons sises rue des Récollets, à Bois-le-Duc, et qu'on appelait « Ste Barber » (2 janvier 1640) (4).

Nous venons de dire que de graves soucis, relatés par F.J. van den Branden, accueillirent le maître à la suite de son décanat dans la corporation des peintres. Dès son entrée en charge, un différend surgit entre lui et son prédécesseur; sa plainte aux édiles resta sans écho. A la fin de l'exercice, une discussion l'opposa au nouveau doyen, Jean Cossiers, qui l'avait d'abord soutenu en qualité d'adjoint. La clôture des comptes à fournir par van Thulden, souleva de telles difficultés qu'elle ne fut jamais faite, et la corporation de « La Vieille Arbalète » fit saisir les meubles de la Chambre des Peintres. Un jugement rendit enfin van Thulden personnellement responsable du déficit de son décanat (5 août 1641) (5).

Sa vie familiale suivait son cours. Un transfert de rente eut lieu, le 9 septembre 1641, entre les Breughel et les van Balen et, partant, l'artiste, tuteur légal de sa femme et de son beau-frère Henri (6). Le jeune peintre Gaspard van Balen mourut en Italie avant le 26 avril 1642: Marie van Thulden renonçait, dès lors, à tout droit sur la maison paternelle, « L'Homme sauvage », dont elle héritait avec ses frères Jean et Henri, du chef de la mort de leurs parents et de leur frère Gaspard. Cet acte préparait le mariage de Jean van Balen avec Jeanne van Weerden. Théodore van Thulden fut témoin au contrat, le 8 mai 1642, et, le 31, à la cérémonie nuptiale, dans la vieille église Saint-Georges (7).

Fût-ce les ennuis de son décanat dans la corporation des peintres qui incitèrent le maître à quitter Anvers pour Oirschot, où, selon un acte officiel (24 octobre 1643), feu son père avait fixé sa résidence, où lui-même avait habité

---

(1) Th. van Lerius, *Biographies..*, II, pp. 320-340; F. Donnet, *op. cit.*, pp. 391-392.
(2) Th. van Lerius, *op. cit.*, pp. 331-332.
(3) F.J. van den Branden, *op. cit.*, p. 775.
(4) Protocoles du notaire H. Duys (2 janvier 1640), dans F. Donnet, *op. cit.*, p. 391.
(5) Voir détails dans F.J. van den Branden, *op. cit.*, pp. 775-776.
(6) La majorité légale était alors fixée à vingt-cinq ans.
(7) Th. van Lerius, *op. cit.*, II, pp. 340-344, 354-355.

avec ses parents et où demeurait encore sa mère veuve? Il est probable qu'il y revint en 1643 (cependant Marie van Thulden, sa femme, tint sur les fonts baptismaux de Saint-Georges d'Anvers, le 26 mars 1643, l'enfant de Jean van Balen et Jeanne van Weerden (1)), et il est certain qu'il y prit en location annuelle, le 17 octobre 1644, la maison de sa tante Lamberta van Thulden, pour s'y installer avec sa femme, son beau-frère Henri van Balen et ses meubles. Un troisième acte certifie, le 19 octobre suivant, que ces trois personnes, établies dans cette maison, jouissaient à Oirschot, du droit de bourgeoisie et des privilèges afférents à cette condition (2). Un peu plus tard, enfin, van Thulden céda, toujours à Oirchot, une rente à sa tante Lamberta (1645) (3).

On ignore l'époque exacte de l'installation à Bois-le-Duc. L'existence des deux portraits de familles patriciennes (1647) et des allégories de l'hôtel de ville (1646-1650), incline à supposer que van Thulden était alors fixé dans sa ville natale. Du fait que l'ordonnance de payement édictée en sa faveur (25 septembre 1647) ne stipule point sa résidence, H. Schneider en conclut qu'il habitait Bois-le-Duc (4). Cependant, Rombouts et van Lerius affirment qu'en avril 1646, il demeurait à Anvers, dans la Longue Rue Neuve (5). Or, la maison « L'Homme sauvage », qu'il avait louée en 1639, était sise dans cette rue, et l'on sait qu'à partir de 1653 seulement, elle eut comme locataire un membre de la famille de Palma Carillo (6). Van Thulden s'en était-il, jusque là, réservé la jouissance?

Exécuta-t-il à Paris même les trois grands tableaux destinés aux Mathurins: la *Sainte Trinité* (1637-Grenoble), l'*Assomption* (Angers) et la *Descente du Saint-Esprit* (Le Mans)? Rien ne l'établit. A cette époque, les artistes flamands réalisaient chez eux des commandes recueillies à l'étranger. Tel fut, notamment, le cas de Rubens, travaillant pour le comte de Neubourg, et peignant, avec ses confrères, pour la Torre de la Parada. Parfois même, les tableaux s'en allaient bien plus loin. D'après son fils, Erasme Quellin en fit à Anvers, pour la basilique du Saint-Sépulcre de Jérusalem et pour les Jésuites de Goa (7).

---

(1) Id., *op. cit.*, pp. 343-344.
(2) Texte des trois actes scabinaux d'Oirschot dans A. van Sasse van Ysselt, *Een Paar...*, pp. 212-215.
(3) F. Donnet, *op. cit.*, p. 391.
(4) H. Schneider, *op. cit.*, p. 13.
(5) Ph. Rombouts-Th. van Lerius, *op. cit.*, t. I, note I de la p. 574. Contrairement à leur habitude, ces auteurs n'indiquent pas ici la source de leur information.
(6) Th. van Lerius, *Biographies...*, II, p. 358.
(7) Texte original de Jean-Erasme Quellin dans un exemplaire, disparu, de *Het Gulden Cabinet* de C. de Bie. Ce texte a été copié dans un second exemplaire conservé à la Bibliothèque universitaire de Bonn. Ces notes sont reproduites dans T. Levin, *Handschriftliche Bemerkungen von Erasmus Quellinus*, in *Zeitschrift für Bildende Kunst*, t. XXIII (1888), pp. 136-137.

Rien n'autorise à supposer non plus que van Thulden peignit sur place les six toiles de la Maison au Bois de La Haye (1648-1651). Jordaens, Gonzales Cocques et Thomas Willeboirts exécutèrent à Anvers celles qu'on leur avait commandées à La Haye et Gaspard de Crayer n'accepta d'en faire aucune parce que, dit Constantin Huygens, « le sujet est trop Huguenot et Orangeois pour estre exécuté dans Bruxelles » (1).

En 1652, van Thulden demeurait certainement à Bois-le-Duc: le 5 juin il y signait une procuration relative à la tutelle de la famille van Balen (2). Quatre ans plus tard, l'adresse apposée sur le carton du vitrail *Ferdinand III et l'Impératrice Eléonore sous la Présentation de Marie au Temple* est ainsi libellée: « Aen Monsieur Theodor van Thulden, seer vermaert ende constich schilder woonende achter het Wit Verken te S'Hertogenbosch » (A Monsieur Théodore van Thulden, peintre renommé et (très) artiste, habitant derrière le « Wi(l)t Verken », à Bois-le-Duc) (3).

Jean van Balen étant mort à Anvers (14 mars 1654), son fils Pierre, âgé de onze ans et filleul de Marie van Thulden, devint à son tour le pupille de notre artiste (4). Une nouvelle procuration faite à Bois-le-Duc (27 avril 1655) épargna au maître le voyage d'Anvers (5) où le co-tuteur de l'enfant, son grand-oncle Augustin Nys, curé de Rumpst, devait soumettre à Henri van Balen le Jeune un compte d'administration, en présence du notaire van Cantelbeck et de son fils, représentant Théodore van Thulden (18 juin 1655) (6). Celui-ci donna encore pouvoir au curé Nys de liquider les terres laissées par Marguerite van Balen dans la Campine anversoise. Dans cet acte (24 août 1655), conservé à Bois-le-Duc (registres scabinaux), il est qualifié de « peintre d'art en cette ville » (7). Corneille de Bie l'a signalé, au même titre, dans *Het Gulden Cabinet* (1661) (8).

---

(1) Texte dans J.G. van Gelder, *De opdrachten van de Oranje's aan Thomas Willeboirts en Gonzales Cocques*, in *Oud Holland*, t. LXIV (1949), p. 43.
(2) F.J. van den Branden, *op. cit.*, pp. 776-777.
(3) Texte dans Pl.F. Lefèvre, *op. cit.*, p. 146. Nous devons à l'obligeance du Dr. L.P.L. Pirenne, archiviste de la ville de Bois-le-Duc, les renseignements que voici: *Achter het Wi(l)t Verken* (derrière le cochon sauvage) est le nom d'une rue de cette ville; ce nom est emprunté à la maison qui le portait jadis, devenue actuellement le restaurant « Limburgia ».
(4) Th. van Lerius, *op. cit.*, II, pp. 344-348.
(5) F.J. van den Branden, *op. cit.*, p. 776.
(6) Th. van Lerius, *op. cit.*, II, p. 357.
(7) Texte dans A. van Sasse van Ysselt, *op. cit.*, pp. 119-120. A noter que dans cet acte, l'enfant, nommé « Pieterken » est désigné comme « dochter » (fille) de feu Jean van Balen.
(8) C. de Bie, *op. cit.*, p. 241.

C'est à Bois-le-Duc qu'en 1659, van Thulden devint co-tuteur de Gérard van Asten, ce fils d'une parente – Marie van Thulden –, qu'il avait peint, tout jeune, dans le *Portrait de Jean van Asten avec sa femme Marie Donckers et son fils Gérard van Asten* (1644-Baroda) (1).

Un hommage au talent de van Thulden est rendu au cours d'un procès entamé à Anvers par le chanoine François Hillewerve, qui contestait l'authenticité d'une série de *Bustes du Christ et des Apôtres* achetés à Pierre Meulewels, comme œuvres de Van Dyck. En 1660, Jean Breughel le Jeune dépose qu'il a engagé le chanoine, avant et après son acquisition, à faire retoucher par van Thulden ou par Boeckhorst, trois de ces peintures, moins bonnes que les autres. Van Thulden, précise-t-il, était à ce moment à Anvers (2).

Henri van Balen le Jeune étant mort dans cette ville, son beau-frère Théodore van Thulden y fut pour l'ouverture du testament (31 mars 1661) (3). Un état de la maison mortuaire, dressé par le notaire van Cantelbeck, à la requête des tuteurs de Pierre van Balen – le curé Nys et van Thulden –, montre la pitoyable situation du défunt et son indélicatesse envers son jeune neveu. On y apprend que van Thulden l'avait hébergé pendant cinq mois, au retour d'un voyage en France, et lui avait prêté 10 florins. Un autre document révèle que les magistrats d'Anvers avaient nommé van Thulden et Nys curateurs de cette maison mortuaire (1661). L'artiste présenta le compte d'administration d'Henri van Balen le Jeune et demeura sans doute plusieurs mois à Anvers (4). Il y revint pour demander, le 14 novembre 1663, un témoignage à Jean de Labarre et Simon de Vos: ceux-ci attestèrent – on se le rappelle – qu'il avait expédié à feu Adrien van Utrecht deux tableaux pour y introduire des fleurs et des fruits.

Tel est le dernier acte de van Thulden dont subsistent les traces. Il mourut à Bois-le-Duc, six ans plus tard; le 12 juillet 1669, il y fut enterré dans cette église Saint-Jean où, soixante-trois ans plus tôt, il avait reçu le baptême (5).

MARIE-LOUISE HAIRS.

---

(1) Texte dans A. VAN SASSE VAN YSSELT, *op. cit.*, p. 120.
(2) L. GALESLOOT, *Un procès pour une vente de tableaux attribués à Antoine van Dyck, 1660-1661*, in *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, t. XXIV, 2e série, t. IV, 1868, pp. 581, 600.
(3) F.J. VAN DEN BRANDEN, *op. cit.*, p. 776.
(4) TH. VAN LERIUS, *op. cit.*, II, pp. 355-357.
(5) H.J.M. EBELING, dans *Provinciale Noordbrabantsche en 's Hertogenbosche Courant*, 14 juillet 1919, p. 2; H. SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 14.

Un triptyque inédit d'Ambrosius Benson

Saint Jacques à la bataille de Clavijo

Il arrive que l'historien d'art aille chercher au loin ce qui se trouve à portée de sa main. Après avoir essayé, il y a quelques années, de dresser un catalogue aussi complet que possible des tableaux d'Ambrosius Benson (1), aujourd'hui dispersés dans le monde entier, le hasard d'une visite au Musée Mayer van den Bergh à Anvers nous mit en présence d'un important triptyque, qui n'a pas été reproduit encore et qui nous paraît devoir être mis à l'actif, sinon d'Ambrosius Benson lui-même, du moins de son atelier. Il n'était pas mentionné dans le catalogue de ce musée paru en 1933, pour la bonne raison que ce n'est qu'après la dernière guerre qu'il est entré dans cette galerie. Il était pourtant propriété du chevalier Frédéric Mayer van den Bergh, qui l'acquit à la vente organisée par Heberle à Cologne, les 29-30 octobre 1894, où il figurait sous le nº 318. Mais au lieu d'être exposé parmi les œuvres d'art que la mère du collectionneur offrit à la ville d'Anvers en mémoire de son fils décédé, le triptyque en question fut déposé à l'Hospice Saint-Frédéric à Mortsel-lez-Anvers, une fondation charitable de la douairière Mayer van den Bergh. Après la guerre il vint rejoindre les collections du musée anversois, mais il n'y fut pas exposé longtemps, car en 1952 il fut envoyé, aux fins de restauration, au Laboratoire Central des Musées de Belgique. C'est ce qui explique qu'il échappa à nos investigations à l'heure où nous nous efforcions de dresser le catalogue des œuvres de Benson et de son atelier. A présent il est accroché en bonne place parmi les peintures de ce splendide petit musée et M.J. De Coo l'a incorporé sous le nº 1083 à son remarquable catalogue paru en 1960.

L'œuvre est importante par ses dimensions (121 x 90 cm pour le panneau central et 121 x 39 cm pour chacun des volets) et exceptionnelle par son sujet, du moins en ce qui concerne la peinture des anciens Pays-Bas. Le panneau central représente la bataille de Clavijo, où les Espagnols du roi des Asturies Ramiro 1er taillèrent en pièces en 846 les troupes d'Abder-Rhaman II, émir

(1) *Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles-Quint*, Ed. du Musée van Maerlant, Damme 1957.

Ambrosius Benson – Saint-Jacques à la bataille de Clavijo
Panneau central, 121 x 90 cm

Anvers, Musée Mayer van den Bergh (Cliché A.C.L.)

de Cordoue, grâce à l'assistance miraculeuse de saint Jacques le Majeur, qui s'était mis à leur tête.

Si l'on embrasse d'un coup d'œil l'ensemble du triptyque avec les volets ouverts, le nom d'Ambrosius Benson vient aussitôt à l'esprit, en raison surtout du coloris, un coloris chaud où dominent des bruns et des rouges profonds. Certes, le thème mouvementé et dramatique de la scène principale est fort éloigné des sujets statiques et hiératiques qu'Ambrosius Benson a traités avec constance tout au long de sa carrière, exception faite pour les assemblées galantes qu'on a pu lui attribuer légitimement. Qu'il se soit risqué à peindre cette mêlée furieuse pourrait surprendre, si l'on ne connaissait les rapports étroits qu'il a entretenus avec l'Espagne. Les extraits des archives brugeoises, publiés par R.A. Parmentier, ont établi les relations du maître avec des Espagnols résidant à Bruges et notamment avec Sancho de Santander. Il n'y aurait donc rien d'étonnant à ce qu'il eût reçu la commande d'un triptyque glorifiant l'intervention légendaire de Santiago el Mayor dans l'histoire de la Reconquête. Aussi bien n'est-ce pas seulement le coloris qui plaide en faveur d'Ambrosius Benson. Les visages de saint Jacques et de ses compagnons, fort peu individualisés, leurs nez rectilignes, la raideur et la dureté avec lesquelles sont rendus les chevaux des combattants, tout cela est bien dans la manière habituelle de ce peintre. Quant au coloris, il l'est davantage encore: les carnations basanées et surtout le rouge éclatant et profond de la housse de la monture de Santiago, dont les plis sont indiqués par de longues courbes blanches, se retrouvent, identiques, dans de nombreuses œuvres de Benson. Le paysage, avec son ciel gris, ses rochers et ses arbres vus à contre-jour, n'est pas moins caractéristique.

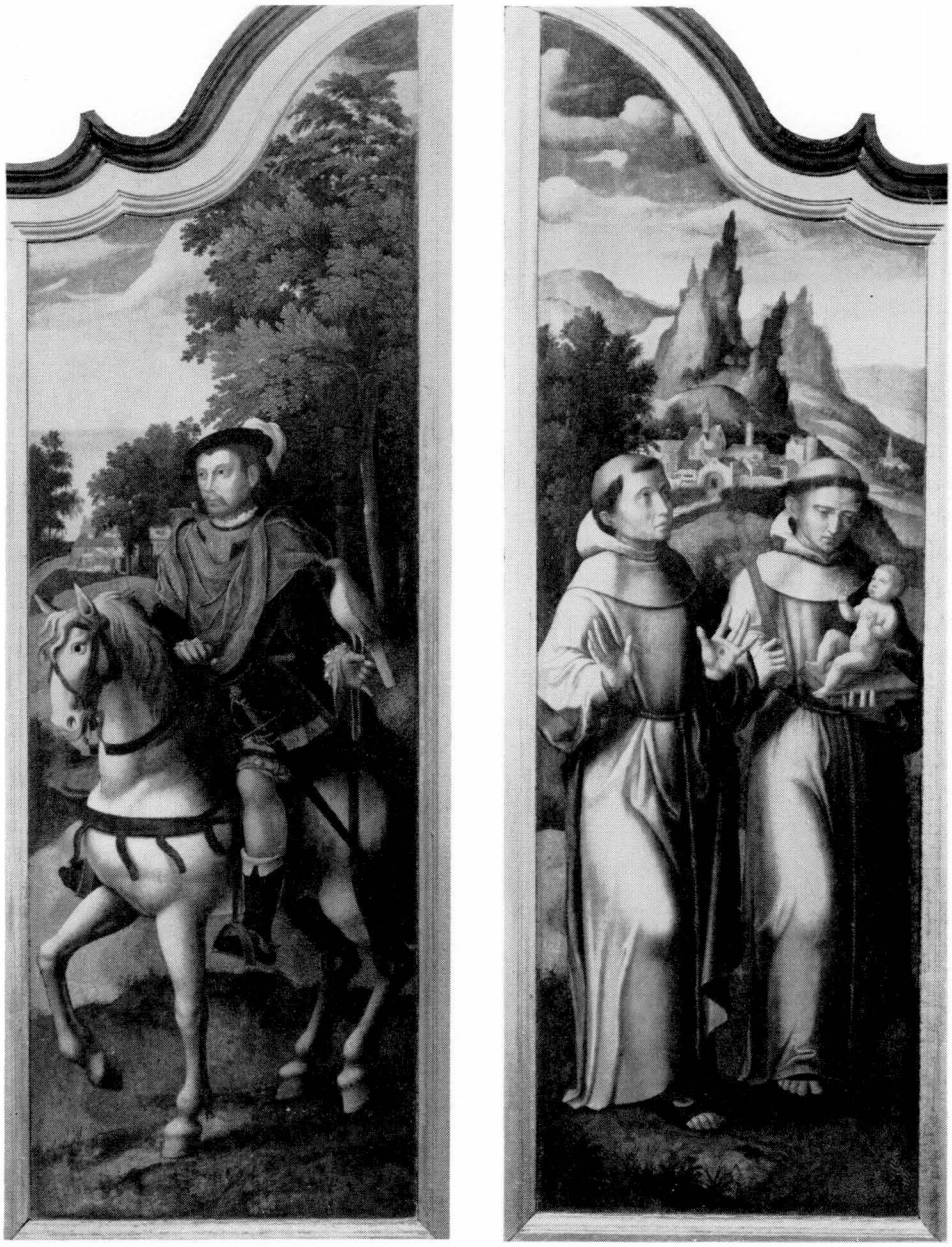
Certes, pour traduire cette scène tumultueuse, l'auteur a tenu à s'appuyer sur des exemples traitant le même sujet ou d'autres thèmes dramatiques. Il me paraît indéniable qu'il a eu connaissance de la gravure du Monogrammiste AG, un disciple de Schongauer, où l'on voit saint Jacques à cheval, au centre de la composition, culbutant les Sarrasins qui s'engagent, à droite, dans un étroit défilé (1). Mais le peintre brugeois a considérablement simplifié la scène. Il a supprimé les combats singuliers et les fantassins du graveur allemand. En revanche, il a donné plus d'importance aux cavaliers désarçonnés, qui se sont écroulés sur le sol à l'avant-plan. Ces corps étendus à terre dans des positions contrastées, les uns couchés sur le dos, les autres renversés en avant,

(1) C'est M. Joz. De Coo, conservateur du Musée Mayer van den Bergh, qui m'a aimablement signalé la parenté avec la gravure du Monogrammiste AG.

Monogrammiste A.G. – Saint Jacques Matamore à la bataille de Clavijo. Gravure sur cuivre (285 x 432 mm) portant le monogramme apocryphe de Martin Schongauer

les hommes se mêlant aux chevaux, le tout avec de violents effets de raccourci, procèdent bien davantage de l'école bruxelloise, celle de Bernard van Orley et de ses émules, que des placides successeurs de Gérard David. On évoque, devant ces mains qui se crispent à terre ou qui battent l'air, l'exemple du panneau central du *Triptyque de Job* de van Orley, sans qu'il puisse être question, bien entendu, d'un emprunt direct. Certaines têtes, vues par en-dessous, certaines figures, comme celle du guerrier couché sur le dos à gauche et dont une jambe s'agite dans le vide, pourraient être imputées à un disciple de van Orley, Pierre Coecke d'Alost par exemple. Ajoutons que la seule représentation de Santiago à la bataille de Clavijo, que nous avons rencontrée d'autre part dans la peinture flamande de cette époque (1), figure sur la moitié infé-

(1) Nous mentionnons à part la miniature de Simon Bening et Gérard Horenbout dans le Bréviaire Grimani.



Ambrosius Benson – Triptyque de saint Jacques le Majeur
Volet droit – Saint Bavon – 121 x 39 cm.
Volet gauche – Saint François et saint Antoine de Padoue – 121 x 39 cm.

Anvers, Musée Mayer van den Bergh (Cliché A. C. L.)

rieure du volet gauche d'un triptyque, dont le panneau central représente le Christ en Croix entouré des scènes de la vie du Sauveur, triptyque attribué à Bernard van Orley et qui se trouvait en 1940 chez M.D. Katz à Dieren.

A considérer les costumes des guerriers qui combattent sous la protection de saint Jacques, on a l'impression que le peintre était assez bien au fait de l'équipement militaire des Espagnols, ce qui n'était certainement pas le cas du Monogrammiste AG. Pour les Arabes, Benson s'est contenté de l'iconographie fort vague qui avait cours dans les pays nordiques lorsqu'il s'agissait de mettre en scène les Infidèles. Ceux-ci restent très peu individualisés, qu'ils soient turcs, juifs ou arabes.

Les deux volets intérieurs imposent peut-être encore plus nettement un rapprochement avec Ambrosius Benson et particulièrement avec les œuvres qu'il destinait à l'Espagne, entre autres les panneaux du Prado provenant du polyptyque de Santa Cruz, le triptyque de la *Descente de Croix* de Ségovie, le triptyque monogrammé de *Saint Antoine de Padoue* du Musée de Bruxelles, qui jadis se trouvait également en Espagne. Le volet gauche du triptyque Mayer van den Bergh, avec saint François d'Assise et saint Antoine de Padoue, rappelle aussitôt les saints franciscains et dominicains que Benson a campés sur les triptyques mentionnés plus haut. On observe bien quelques différences, mais elles ne sont nullement plus marquées que celles qui séparent d'autres œuvres du maître. Le saint Antoine de Padoue du Musée de Bruxelles est peint avec plus de soin et de rigueur que celui du volet du triptyque Mayer van den Bergh. Par contre, ce dernier nous paraît plus typiquement « bensonien » que le grand saint Antoine de Padoue sur le volet droit du triptyque de la Cathédrale de Ségovie, qui est plus rude et de facture plus sommaire. Notons que la croix de saint Antoine est exactement la même dans les deux tableaux. Le paysage peut être, lui aussi, comparé, tant par sa structure que par son coloris – ciel gris, verdures assez foncées, montagnes aux pics effilés – aux sites que l'on trouve à l'arrière-plan de plusieurs tableaux « espagnols » d'Ambrosius Benson. Le volet avec le cavalier au faucon, en qui il faut voir probablement saint Bavon (1), plutôt qu'un donateur, prend aisément place dans le catalogue des œuvres de Benson. Le cheval a tout l'air d'un cheval de bois peint en blanc et il est manifeste que l'auteur n'est pas un spécialiste routiné en ce domaine. Il n'empêche que le cavalier et sa monture, vus tous deux

(1) Remarque suggérée à l'auteur par M. Joz. De Coo. Selon le Dr José Gudiol le cavalier pourrait être saint Julien l'Hospitalier, ce qui s'accorderait avec l'hypothèse d'une commande faite par un client espagnol.

Ambrosius Benson – L'Annonciation
Revers des volets du Triptyque de Saint Jacques à la bataille de Clavijo.
Chaque volet 121 x 39 cm.

Anvers, Musée Mayer van den Bergh (cliché A.C.L.)

de trois-quarts, ont été logés non sans adresse dans l'espace étroit qui leur était réservé. Les formes du cheval sont simplifiées à l'extrême pour leur donner le maximum de relief et ceci n'est pas sans parenté avec la stylisation similaire que Benson a imposée à ses figures dans nombre de ses œuvres. Le visage du cavalier, à la carnation brunâtre, rappelle d'emblée certains portraits de Benson. Quant au manteau de velours rouge, orné d'un galon garni de perles, il présente une parenté frappante avec la chape du Christ en majesté de la collection Traumann à Madrid. Ici encore le paysage, avec son bois noyé d'ombre, concorde avec les fonds de plusieurs tableaux de Benson, y compris ceux de certains portraits.

Les revers des volets présentent une *Annonciation* peinte en grisaille, où les figures de la Vierge et de l'ange se dressent chacune dans une niche. Il n'est pas certain que ces volets extérieurs aient été peints par le même artiste, encore que leur qualité ne soit nullement méprisable. La tête de la Madone est charmante et les draperies ne manquent pas de souplesse. Les deux figures sont de proportions élancées et les têtes sont fort petites. On connaît d'autres triptyques du groupe Benson dont les volets extérieurs s'écartent grandement du style des panneaux principaux, le triptyque de la *Pietà* de la collection Espirito Santo à Lisbonne, par exemple.

Si nous essayons de résumer les résultats de notre analyse, nous dirons qu'à première vue cette œuvre importante et assez énigmatique se signale par un accent hispano-flamand très prononcé. Le sujet du panneau central est typiquement espagnol. Les têtes de saint Jacques et de ses compagnons le situent dans l'école de Bruges du deuxième quart du XVI^e^ siècle et leurs carnations roussâtres évoquent Isenbrant et surtout Ambrosius Benson. Le groupe des combattants étendus à terre s'écarte, il est vrai, des habitudes de ce dernier artiste et nous entraîne dans le sillage de Pierre Coecke d'Alost (voir notamment les soldats du triptyque de la *Résurrection* du Musée de Carlsruhe ou la *Rencontre d'Abraham et de Melchisedech* au Grand Séminaire de Malines). Il y a donc lieu d'admettre que l'auteur de ce panneau central s'est inspiré non seulement d'une gravure de l'école de Schongauer, mais aussi de certaines œuvres brabançonnes dues à des disciples de Bernard van Orley. Par ailleurs il est impossible d'attribuer le triptyque à un peintre, qu'il soit connu nommément ou qu'il soit resté anonyme, de l'école d'Anvers ou de celle de Bruxelles; nous n'en voyons aucun, ni parmi les derniers « maniéristes anversois », ni parmi les suiveurs de van Orley, qui puisse entrer en ligne de compte. Nous nous trouvons ainsi placé devant ce dilemme: ou bien l'œuvre provient de l'atelier

Repos pendant la Fuite
en Egypte – 68 x 20 cm.

Ambrosius Benson
Saint Antoine de Padoue
68 x 49 cm.

Saint Second
68 x 20 cm.

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

(Cliché A. C. L.)

d'Ambrosius Benson, auquel elle aurait été commandée par un client espagnol ou par une communauté religieuse de ce pays, ou bien elle a été peinte en Espagne même par un artiste, flamand ou espagnol, formé dans l'atelier de ce maître brugeois. Le support en bois de chêne rend cette seconde hypothèse moins probable et tout nous autorise dès lors à porter ce triptyque inédit à l'actif d'Ambrosius Benson et de son atelier.

GEORGES MARLIER

Documenten in verband met de Brugse schilders uit de XVI^{e} eeuw

JAN DE LAVAL

De schilder Jan de Laval werd in het jaar 1550 te Brugge geboren als zoon van Paulus de Laval en diens eerste vrouw Marie de Cupere. Hij was niet het enige kind, dat uit deze echt het leven geschonken werd. Wanneer Paulus op 20 maart 1550 als vrijmeester-spiegelmaker in het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers te Brugge ingeschreven werd, merkte de klerk van het ambacht daarbij aan, dat Paulus de Laval toen reeds twee zonen had. Jan de Laval zal wel één van deze twee kinderen geweest zijn. Van het andere kind wordt later niets meer vernomen: naar alle waarschijnlijkheid zal het vroegtijdig gestorven zijn. Naderhand zijn dan nog twee andere telgen het gezin van Paulus de Laval komen vermeerderen: een zoon, Joris, in 1555, en een dochter, Suzanna, in 1558.

Na de dood van Marie de Cupere, in de maand juni 1575 te Brugge overleden en op de Onze-Lieve-Vrouweparochie aldaar begraven (1), hertrouwde Paulus de Laval met Catharina Bataille, die op haar beurt tussen juli 1584 en juni 1585 stierf en eveneens op de Brugse Onze-Lieve-Vrouwparochie ter aarde besteld werd (2). Intussen – bepaald vóór 7 maart 1582 – was Paulus zelf uit het leven gescheiden.

Paulus de Laval zal wel geen onbelangrijke figuur geweest zijn. In het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers maakte hij tot negenmaal

(1) Zie:Brugge, parochiaal archief van Onze-Lieve-Vrouw, *rekeningen van de kerkfabriek 1569-1589, rekening over het dienstjaar 1575 juni 24 - 1576 juni 24*, fol. 9 v.: « Ontfanck van graven, beghinnende tSondaechs vóór Sint-Jansdach XV^{e} LXXV. De II^{e} weke [dit is: van 26 juni tot 2 juli]: d'Huysvrauwe van Pauwels Lavaele, Speghelreye, binder processie: VI gr. »; en fol. 12 v.: « Ontfanck van gheluuden... De II^{e} weke: Gheluud over d'huusvrauwe van Pauwels Lavaele: IX gr. ».

(2) Zie: Brugge, parochiaal archief van Onze-Lieve-Vrouw, *rekeningen van de kerkfabriek 1569-1589, rekening over de jaren 1584-1589*, fol. 15: « Ontfanck van gheluden, over 't vierendeel voor de kercke, tsichtent den XX juli 1584: ... Item, over Catharine vidua Pauwels Lawal, de 15 s.: III s. IX gr. ».

toe deel uit van het bestuur en gedurende het dienstjaar 1557/58 was hij daarenboven deken (1). Overigens was hij niet onbemiddeld. Aan zijn drie overlevende kinderen vermaakte hij onder meer twee huizen, staande aan de zuidzijde van het huidige Jan van Eyckplein te Brugge.

Paulus de Laval was de broeder van de schilder Joost de Laval, die sedert 1546 als vrijmeester te Brugge gevestigd was (2). Toch heeft onze Jan de Laval zijn opleiding niet van oom Joost gekregen; op twaalfjarige leeftijd is hij in de leer gegaan bij de Brugse meester Jacob vanden Coornhuuse (3), en heeft bij hem gedurende vijf jaar ingewoond. Naar het getuigenis van vanden Coornhuuse zelf, heeft Jan de Laval zijn volledige leertijd op een voorbeeldige wijze bij hem doorgebracht.

Wat hij na afloop van zijn leertijd gedaan heeft, is niet duidelijk. Wij mogen echter gerust aannemen, dat hij daarna naar een andere stad is getrokken, om zich aldaar verder in de kunst te gaan bekwamen. Zoveel is althans zeker, dat hem op 19 april 1567 een getuigschrift van goed gedrag en zeden door het stadsbestuur van Brugge werd afgeleverd en dat dergelijke certificaten in de regel voor aangelegenheden buiten Brugge bestemd waren.

Bij dit ene getuigschrift is het overigens niet gebleven. Op 20 februari 1574 verleende het Brugse stadsbestuur hem andermaal een soortgelijk attest (4). Hij zal dus niet in de stad gebleven zijn, waarheen hij zich eerst was gaan vestigen, maar hij zal vervolgens een andere plaats aangedaan hebben, waarvoor hij een nieuw getuigschrift van doen had.

Twee jaar later zien wij Jan de Laval te Brugge terug. Hij is nu zesentwintig jaar geworden, hij is nog niet getrouwd en is volgens het Brugse gewoonterecht nog steeds minderjarig (5). Denkt hij nu genoegzame kennis opgedaan te hebben en dingt hij naar het vrijmeesterschap? In ieder geval weet hij zijn mondigheid te bekomen, hetgeen hem op 27 augustus 1576 door de

(1) Over Paulus de Laval zie: C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, Brugge-Kortrijk, z.j. (1913), blz. 85 b, 86 a, 94 b, 221 a, 221 b, 222 a, 223 a, 223 b, 224 a, 225 a.

(2) Over Joost de Laval zie: R.A. PARMENTIER, *Bronnen voor de geschiedenis van het Brugsche schildersmilieu in de XVIe eeuw*, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, dl. VIII (1938), blz. 264-269.

(3) Over Jacob vanden Coornhuuse zie: R.A. PARMENTIER, *Bronnen voor de geschiedenis van het Brugsche schildersmilieu in de XVIe eeuw*, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, dl. IX (1939), blz. 51-65.

(4) De tekst van dit getuigschrift is afgedrukt bij R.A. PARMENTIER, *Bronnen voor de geschiedenis van het Brugsche schildersmilieu in de XVIe eeuw*, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, dl. IX (1939), blz. 62-63.

(5) Volgens het Brugse gewoonterecht van die tijd, werd men pas meerderjarig na het afsterven van zijn ouders, tenware men in het huwelijk trad, in de geestelijke stand werd opgenomen of door de magistraat mondig werd verklaard.

schepenen van Brugge wordt toegestaan, en bereikt aldus de allereerste voorwaarde om als zelfstandig meester, hetzij te Brugge of elders, op te treden.

Al ontbreekt zijn naam in de gildeboeken van de beeldemakers en de zadelmakers, toch is het goed mogelijk, dat Jan de Laval het meesterschap te Brugge heeft verworven. Het eerste gildeboek gaat weliswaar tot het jaar 1578, maar het is voor de laatste jaren gebrekkig bijgehouden, en het tweede gildeboek, waarover wij nu nog beschikken, begint pas in 1618 (1). Hoe het ook weze, zoveel is zeker, dat onze Jan niet te Brugge gebleven is. In akten van 7 maart 1582 en 3 februari 1589 wordt inderdaad gezegd, dat hij toen in het buitenland vertoefde (2).

A. Schouteet

1.

1567 april 19. — *Op de getuigenissen van Jan Desonnois, makelaar, en Jacob vanden Coornhuuse, schilder, verklaren schepenen van Brugge, dat Jan de Laval, schilder, van goed zedelijk gedrag is.*

19 april 67. — Ten verzoucke van Pauwels de Lavale, speghelmakere, als vadere van Hans de Lavale, schildere, van der oude van XVII jaeren, compareren Jan Desonnois, makelaere, oudt LXVII jaeren, ende Jacques vanden Corenhuuse, schildere, oudt XXXVIII jaeren, verclaersden by eede wel te kennen den voorn. Hans metgaders den voors. Pauwels ende Marie, filia Jan de Cupere, zyn huusvrauwe, ende wel te weten dat zy alle poorters zyn in Brugghe ende dat dezelve Pauwels ende zyn huusvrauwe onder andere kynderen gheprocreert hebben den voors. Hans van legitimen bedde, ende dat zy alle zyn persoonen van eeren, goeden name, fame ende conversatie, gheenssins suspect met quade fauten van religie ofte anders, maer gehouden als catholicq; allegierende voor cause van scientie, eerst de voorn. Jan Desonnois dat hy vele jaeren hueren ghebuer gheweist heift, dat ooc tzelfs Pauwels huusvrauwe wel XII jaeren met hem, deposant, gewuent heift ende dat hy peter es van den voors. Hans; ende de voors. Jacques dat dezelve Hans zyn ambocht met hem, deposant, geleert heift den tyd van V jaeren, daerof hy hem vernoucht houdt ende daerinne hem denzelven Hans hem getrauwelick gequeten heift, ende dat hy met zyn vadere ende moedere groote conversatie ghehadt heift.

Overleg over de jaren 1567-1568, nr. 66 (minuut op papier).

2.

1575 september 26. — *Michiel Jacobs en Jan de Hamere worden aangesteld tot voogden over Jan, Joris en Suzanna, de drie minderjarige kinderen van Paulus de Laval en wijlen Marie de Cupere, zijn echtgenote. Deze voogden doen daarop aangifte bij de weeskamer van Brugge van het moederlijk versterf van hun pupillen.*

(1) Deze gildeboeken zijn integraal gepubliceerd in het aangehaalde werk van C. Vanden Haute.
(2) Wat de laatstgenoemde akte betreft zie: Brugge, stadsarchief, *fonds van de gilden en de ambachten, ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers*, processtukken.

Michiel Jacob, cleercoopere, ende Jan de Hamere, huyssier, zwoeren voochden te zyne van Hanskin, Joorkin ende Susanne, libri Pauwels de Laval by Mayken filia Jan de Cuupere, uxor. Actum den xxvien septembre LXXV, present: Heede, oversiendre, Baes ende Mastaert, scepenen.

Dezelve kinderen deelen by den overlidene van huerlieder moedere dies hiernaer volcht. Alvooren blyven ghemeene gherecht metten vadere in twee huusinghen metten toebehoorten, staende neffens elcanderen up de Speghelreye beneden Sint-Jansbrugghe, an de zuutzyde van diere, ghereserveert dat den uutganck van den huuse, toebehoorende Willem van Vliemen, voorhoofdende up de Bescayersplaetse, tusschen beide dezelve huusinghen es ligghende, naest den huuse toebehoorende Ghelein Nettelet, an de oostzyde, ende den grooten huuse, toebehoorende den voorn. Willem van Vliemen, an de westzyde; belast beede dezelve huusinghen met XII s. X d. gr. tsjaers grontrente, voorts noch tsjaers belast met V lb. gr. tsjaers den penninck achtiene in drie partien, ende bovendien deelen noch in ghelde over huerlieder part ende deel van de cateylicken goede de somme van driendertich ponden zes scellinghen acht grooten, al conforme de verdeelinghe ofte quitsceldinghe by den voorn. voochden ghepasseert up den xxvien septembre XVC 2XXV voor scepenen deser stede, clerc: *B vander Praet.* De voorn. XXXIII lb. VI s. VIII d. gr. rusten onder den voorn. Pauwels de Laval, als vadere, die daervooren weddinghe ghedaen heeft ende daerinne verbonden zyne heltscheede in de voorn. huusinghen, per weddinghe in daten ende idem clerc als vooren.

Weeskamer van Brugge, register van wezengoederen van Sint-Janszesten-deel over de jaren 1564-1595, fol. 172 v.

3.

1575 september 26. — *Schepenen van Brugge machtigen Michiel Jacobs en Jan de Hamere, als voogden over Jan, Joris en Suzanna, de drie minderjarige kinderen van Paulus de Laval en wijlen Marie de Cupere, om over te gaan tot de boedelscheiding met de vader van hun pupillen.*

Pardo, Ancemant, Volden, Sproncholf, Riebeke, Bruecq, XXVI septembre LXXV. - Machiel Jacops ende Jan de Hamere, als voochden van Hans, Jeroom [sic[ende Susanna, Pauwels de Lavaels kynderen bi Marie de Cuupere, zynen wyve, de voorn. voochden uuter name van dezelve weesen hoirs ende aeldinghers van alle den goedinghen, mueble ende immueble, bleven ende bevonden ter doodt ende overlydene van de voorn. Marie de Cuupere, der weesen moedere, verzoucken consent omme in de name van de voorn. weesen te moghen verdeelen, verlycken ende accorderen mette voorn. Pauwels de Lavael, der weesen vadere, up 't inhouden van den gheaffirmeirden state by denzelven Pauwels hedent deser date collegialick gheverifiert ende gheaffirmeert, behoudens de voorn. voochden ten behoeve van de voorn. weesen dies hiernaer volcht: alvooren, de rechte heltscheede van twee huusinghen met huerlieder toebehoorten te gader staende d'een neffens den anderen ten voorhoofde binnen deser stede up de Speghelreye beneden Sint-Jansbrugghe, an de zuutzyde van diere, ghereserveert dat den uutghang van den huuse toebehoorende Willem van Vliemen, voorhoofdende up de Beschayersplaetse tusschen beede dezelve huusinghen es ligghende, naesten den huuse toebehoorende Gheleyn Nettelet an de oostzyde an d'een zyde, ende den grooten huuse toebehoorende de voorn. Willem van Vliemen, voorhoofdende up de Beschayersplaetse, an de westzyde an d'ander zyde, belast beede dezelve huusinghen in 't gheheele met XII s. X gr. elckes tsjaers daeruute gaende grontrenten, voorts noch tsamen belast met V lb. gr. tsjaers losrente den penninck XVIII, daerof [men] ghelt III lb. gr. Reynoudt Blance, XXX s. gr. 't ambocht van de schilders, ende X s. gr. Pietre Verhamme; ende bovendien noch in penninghen bi vorme van uutcoope over de weesen part ende deel van vercochte ende gheprysde huuscateylen, ghereede ghelt,

inschulden voor goet ghehouden ende van de quade inschulden ghehouden voor quaet ende onghecreghen, de somme van xxxiii lb. vi s. viii gr., welcke penninghen rusten ende bliven zullen in handen van den voorn. Pauwels, der weesen vadere, metter houdenesse van der weesen ende de verzekerthede van de heltscheede van de voorn. huusinghen. Ende hierjeghens zal de voorn. bezittere alleene gherecht bliven in de wederheltscheede van den voorn. parcheele; voorts in alle andere manieren van goedinghen hoe die zyn ofte wesen moghen naer 't verclaers van den gheaffirmeerden state, daerjeghens ghelast blivende in alle de commeren ende lasten van denzelven sterfhuuse ter cause van denwelcken de voorn. bezittere wedde ende belovede hemlieden voochden jeghens elcken quyte ende indempne t'houden ende dit all omme beter ghedaen dan ghelaten, zo zi voochden tzelve verclaersden bi huerlieder eede, ter presentie van den voorn. Pauwels de Lavael, der weesen vadere, Donaes Pieters ende Guillame vander Muelene, vrienden ende maghen van dezelve weesen, die daerinne consenteerden ende tevreden waren.

Protocol van Cornelis Beernaerts en Bartholomeus vander Praet, klerken van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1575-1576, blz. 42-43.

4.

1576 augustus 27. — *Jan, zoon van Paulus de Laval en Marie de Cupere, wordt door schepenen van Brugge mondig verklaard.*

Pardo, Sayoen, Baes, Cloribus, Mastaert, Bruecq, idem dach [xxvii ougst lxxvi]. - Michiel Jacob ende Jan de Hamere, als voochden van Hans, filius Pauwels de Lavael by Marie filia Jan de Cupere, zynen ien wyve, die vertooghen ende gheven te kennen hoe denzelven Hans ghecommen es t'zynder jaeren van discretie, als van der houde wesende van xxvi jaeren ofte bet, ende uut goeder experiëntie, die zy, voochden, van hem ghezien ende ghehadt hebben, hemlieden heeft oorboor ende proffyct ghedocht denzelven Hans uut voochdie ende t'zyne goede ghedaen te werden; ter cause van denwelcken dezelve voochden bidden ende supplieren an Ulieden mynheeren, als uppervoochden, ulieden decreet ende consent daerinne te interponneren; ende alhier zo staet voor hooghen ende in de presentie denzelven Hans, die tzelve begheerde ende verzochte, ter presentie van denzelven Pauwels de Lavael, der weesen vadere, ende Donaes Pieters, vrienden ende maghen van denzelven Hans, die daerinne consenteerden.

Protocol van Cornelis Beernaerts en Bartholomeus vander Praet, klerken van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1575-1576, blz. 631.

5.

1576 september 22. — *Jan de Laval, door schepenen van Brugge mondig verklaard, verleent kwijtschelding aan Michiel Jacobs en Jan de Hamere, zijn gewezen voogden, van hun beheer over zijn moederlijk versterf.*

Eede, Baston, 22 september 76. — Jan filius Pauwels de Lavael, als by den ghemeenen collegie van scepenen uut voochdie ende t'zyne ghoede ghedaen zynde, so ons scepenen voorseit dat bleecq by den regystre van Cornelis Beernaerts, in daten van den xxvii en ougst lxxvi, ons ten [desen[ghetoocht, dewelcke comparant heeft quyte ghescholden, ende by dese jeghenwoordeghe lettre schelt quyte, Michiel Jacobs ende Jan d'Hamere, als voochden van hem te wette ghezien ende gheweest hebbende van den voorn. comparant, van alzulcke handelinghe

ende administratie als zy ghehadt ende behooren ghenomen t'hebben van den goedinghen den comparant verstorven van 't overlyden van Marie filia Jan de Cupere, zyne moedere, ende dit midts den goeden bewyse die de voornoomde Michiel Jacobs ende Jan d'Hamere ghedaen hebben an de voornoomde Pauwels de Lavael, zynen vadere, met welcken bewyse den comparant tevreden es; ontlastende midts dien dezelve voochden van huerlieder administratie ende voochdie, belovende hemlieden ter cause van dien van nu ende ten eeuweghen daghe yet t'heesschene. Ende alhier zo stont voor hooghen ende in de presentie denzelven Pauwels de Lavael, die tzelve ten behouve van dezelve voochden was accepterende.

Protocol van Cornelis Beernaerts en Bartholomeus vander Praet, klerken van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1576-1577, blz. 27-28.

6.

1576 oktober 10. — *Ten overstaan van schepenen van Brugge draagt Jan de Laval aan Frans van Bejane de eigendom over van het zesde deel van een huis, staande aan het tegenwoordige Jan van Eyckplein te Brugge.*

Cherf, Wynckelman, x octobre LXXVI. - Jan de Vael, als by den ghemeenen college van scepenen ter camere van Brugghe uut voochdie ende zyn tzelfs ghemaect zynde, zo ons scepenen voorseyt dat bleec by den registre van Cornelis Beernaerts in daten van den XXVIIen ougst LXXVI, ons ten passeren van desen ghetoocht, dewelcke comparant gherecht by der aflivicheyt van Marie de Cupere, zyn moedere, in 't naervolghende deel van huuse, so ons scepenen voorseyt dat bleec by eender lettre van verdeele in daten van den XXVIen septembre LXXV, gheteeckent by den clercq *B. Praet*, ons ten passeren van desen ghetoocht, dewelcke comparant gheeft halm ende wettelicke ghifte Franchoys van Bejane, present ende accepterende ten tytle van loyalen coope met elcanderen danof ghedaen, van 't rechte VI^e^ deel van eenen huuse van twee, staende ten voorhoofde binnen deser stede up de Speghelreye beneden Sint-Jansbrugghe, an de zuudtzyde van diere, wesende 't huus daer den acceptant te deser date wonachtich es, naesten den huuse toebehoorende Pauwels de Lavael, an de westzyde an d'een zyde, ende den huuse toebehoorende Michiel de Fevre, an de oostzyde an d'ander zyde; ende wort ooc by den comparant te kennen ghegheven, dat te zo welcken tyden als 't dac boven de achtercamere van den huuse van den acceptant ten desen van nooden zal wesen gherepareert te worden, in zulc gheval den acceptant van desen ghehouden zal wesen met Pauwels de Lavael, die ghebruuckende es de zoldere naest den dake, 't rechte VI^e^ deel van den costen ende lasten danof commende te draghen, ende in zulcker vormen ende manieren als tzelve parcheel van huuse ghestaen ende gheleghen es, beede dezelve huusen in 't gheheele belast met XII s. x gr. tsjaers daeruute gaende grontrente, danof dit huus in 't gheheele jaerlicx ghelden moet d'een helft, ende voorts noch in 't gheheele belast met II lb. x s. gr. tsjaers losrente den pennync XVIII, danof men ghelt de XXX s. gr. 't ambocht van de schilders, ende XX s. gr. Reynier Blance, zonder eenighe meer lasten daeruute te gane, cum garant (1).

Protocol van Cornelis Beernaerts en Bartholomeus vander Praet, klerken van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1576-1577, blz. 48-49.

(1) Op 20 augustus 1579 heeft Frans van Bejane het deel van het huis, waarvan hij in de bovenstaande akte eigenaar werd, aan Paulus de Laval overgedragen. Zie: Brugge, stadsarchief, *protocol van Cornelis Beernaerts, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1578-1579*, blz. 630.

7.

1582 maart 7. — *Joris en Suzanna de Laval, voor zich zelf, alsmede uit naam van hun broeder, Jan de Laval, verlenen kwijtschelding na boedelscheiding aan Catharina Bataille, weduwe van Paulus de Laval, van hun vaderlijk versterf.*

Groufve, Croes, idem dach [VII maerte]. — Compareert Jooris ende Susanna, liberi Pauwels de Lavael, die hy hadde by Mayeken de Cupere, zyne wyfve, als by den ghemeene colege van scepenen ter caemer van Brugghe uut voochdie ende t'huerlieder goede ghedaen zynde, blickende by den regystere van Bertelmeeus vander Praet in daten van den eersten maerte XVc twee ende tachtentich (1) ten desen ghesien, hoirs ende aeldynghers met Hans de Lavael, huerlieder broedere, uutlandts zynde, van alle den goedynghen bevonden ter doodt ende overlydene van de voornoomde Pauwels, huerlieder vaedere was, hebben quytte gheschol-den ende by dese jeghenwoordighe lettre schelden quytte zoo over hemlieden als over den voorn. Hans, huerlieder medehoir, daerover zy hemlieden zyn sterck maekende ende ten desen vervanghende, met welck vervanghen de acceptante van desen tevreden was, Kaethelyne Bataille, weduwe ende besitteghe van den sterfhuuse van den voorn. Pauwels de Lavael, van alle den deele, goede, mueble ende immueble, als hemlieden ende elck zonderlynghe zoude moeghen toecommen ende ghesuccedeert weesen by der aflivicheydt van den voorn. Pauwels, midts hebbende ende behoudende over huerlieder part ende deel van deselve successie dies hiernaer volcht. Alvooren de rechte helscheede van de vier deelen van zesse van eenen huuse met zyne toebehoorten, staende binnen deser stede up de Speghelreye an de zuudtzyde van diere, danof de resteerende twee deelen den voorn. comparanten competeert by verstervenesse van huerlieder moedere, naesten den vryen ganghe dienende ten grooten huuse van Willem van Vliemen an de westzyde ende den huuse toebehoorende Mychiel le Suer an de oostzyde, voorts ncch 't rechte vierendeel van een ander huus met zynen toebehoorten, staende binnen deser stede up de voornoomde Speghelreye by St.-Jansbrugghe, ghenaempt *Xurkie*, an de zuudtzyde van diere, naesten den bovenghenoemden ganck an de oostzyde ende 't huus toebehoorende de weduwe van de voornoomde Willem van Vliemen an de westzyde an d'an-der zyde, belast beede deselve parcheelen in 't gheheele met v lb. XII s. x gr. ende II miten on-der grondtrente ende losrente die men ghelt naer 't verclaers van de briefven danof zynde ende tottedien in ghelde de somme van x lb. XV s. VI groten ende II myten over huerlieder part ende deel van de liquide baete ten selven sterfhuuse bevonden, al volghende 't verclaers van de gheaffirmeerden state, ter causen van dewelcke somme zy comparanten kennen huerlieder vul-daen ende vernoucht te wesen, daerinne begrepen 't deel van den voorn. Hans de Lavael, huerlieder broedere, zoo van de voorn. herfachtichede als van de voorn. somme, daerof den voorn. Jooris ende Susanna de voorn. weduwe jeghens huerlieder broeder belooven van zynen deele van de voorn. somme te quyten ende indempneeren, laetende jeghens aldies voorseyt

(1) Zie: Brugge, stadsarchief, *protocol van Bartholomeus vander Praet, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1581-1582*, fol. 257. In deze akte wordt aangegeven, dat Joris de Laval toen zevenentwintig, en zijn zuster, Suzanna, vierentwintig jaar oud waren. Op 28 februari 1575 leverde het stadsbestuur van Brugge, op de getuigenissen van Willem van Vliemen en Jan Barbier, een getuigschrift van goed gedrag en zeden af aan Joris de Laval. « jonshomme de XIX ans ou environ, verrurier de son mestier, filz de Paoul de Lavael ». Zie: Brugge, stadsarchief, *Overleg over de jaren 1573-1574*, nr. 107. Dit getuigschrift zal ongetwijfeld gediend hebben voor verblijf in een vreemde stad. Uit een ander document, d.d. 3 februari 1589, vernemen wij dat Joris de Laval op dit tijdstip te Sint-Winoks-bergen verbleef. Zie: Brugge, stadsarchief, *fonds van de gilden en de ambachten, ambacht van de beelden-makers en de zadelmakers*, processtukken. Op 27 september 1603 liet Joris de Laval zich als buiten-poorter van Brugge aantekenen, omdat hij zich te Sint-Winoksbergen had gevestigd. Zie: Brugge, stadsarchief, *register van de buitenpoorters over de jaren 1570-1675*, fol. 160 v.

es de voorn. weduwe alleene gherecht in de wederhelschede van ghelycke deelen van de voorn. twee huusen, voorts noch in alle andere maniere van goedynghe, hoe die zyn ofte wesen moeghen naer t' verclaers van denzelven staete, daer jeghens ghelast blyvende in alle de commeren ende lasten van denselven sterfhuuse, ter causen van den welcken de voornoomde weduwe wedde ende beloofde hemlieden hoirs jeghens elcken te quytten ende indempneeren, kennende bovendien de voorn. comparanten oock te vullen ghecontenteert te wesen van deselve weduwe van de liquide baete van huerlieder moeders successie, wetende haer ter causen van dien oock niet t'heesschene, waerof zy haer oock by desen zyn quytte scheldende.

Protocol van Bartholomeus vander Praet, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1581-1582, fol. 269 v. - 271.

8.

1593 april 17. — *Marc vander Eecke bekent de som van 8 pond 6 schelling 8 denier groot aan Jan de Laval schuldig te zijn en belooft dit bedrag in drie termijnen binnen de eerstvolgende negen maanden uit te keren.*

Desen 17 april hebbe ic, Marcke vander Eecke, gherekent ende heef ghesceelt van alle ghelent gheelt. Soo bem ic, Marck, noch schuldich ghebleven an Jan de Lavaele de somme van ach pont ses schellinghen ende ach groeten; dewelcke somme ic denselven Jan de Lavaele belove te betaelen in drie paeyementen, te weten: te drie maenden deselve somme van ach pont ses schellinghen ach groeten hem al betaelt sal hebben bynnen neghen maenden naer daten van desen 17 april 1593.

In oorconden der waerheyt myn hanteken hier ghestelt.

(Get.:) Marck vander Eecke.

Overleg over de jaren 1600-1601, nr. 107 (oorspronkelijk stuk).

Une œuvre inconnue de Gaspard De Crayer

« Le Christ et la femme adultère »

On croit connaitre l'œuvre de Gaspard De Crayer dont toute la production orne les églises du Brabant et de Flandre et que l'on juge peut-être trop hâtivement devant des tableaux qui n'ont souvent qu'une valeur didactique, iconographique et décorative.

La contre-réforme encouragea et commanda ces tableaux de composition théatrale et héroïque, situant l'Evangile au niveau de l'Olympe, réduisant son langage humain et moral à une déclamation théatrale et épique dans un décor de carton.

Il ne faut pas juger Gaspard De Crayer (Anvers 1582 + Gand 1669) sur les œuvres de cette veine trop nombreuses, il est vrai, dans sa production; si bien que le *Christ en croix entouré des mambours du béguinage de Bruxelles* est mis en doute et considéré comme « exceptionnel » dans sa fermeté et sa sincérité. Il est, en fait, encore dans la tradition du style de la Réforme qu'on retrouve chez son cadet de quelques années; Philippe de Champaigne chez lequel on veut voir alors l'influence du Jansénisme.

Il est certain que pour répondre aux commandes des églises dépouillées par l'iconoclasie De Crayer se trouve idéalement placé après la mort de Rubens, et que de 1640 à sa propre mort, il prit la tête d'un atelier-usine fixé à Gand.

Il faut distinguer la production du Maître de celle de ses élèves. Que ceux-ci aient fait beaucoup de sous – De Crayer nous parait confirmé par la réapparition d'un tableau disparu depuis la Révolution française de l'abbaye d'Affligem détruite en 1796 et dont une autre version, connue celle-là, existe due à Antoine Vanden Heuvel.

Cette abbaye bénédictine était la plus importante du Brabant, elle possédait une bibliothèque de première importance. Sanderus, sans ressources, y fut recueilli et y mourut en 1664.

On sait que De Crayer devint vers 1623 le peintre officiel de l'archevêque de Malines, Jacques Boonen. –

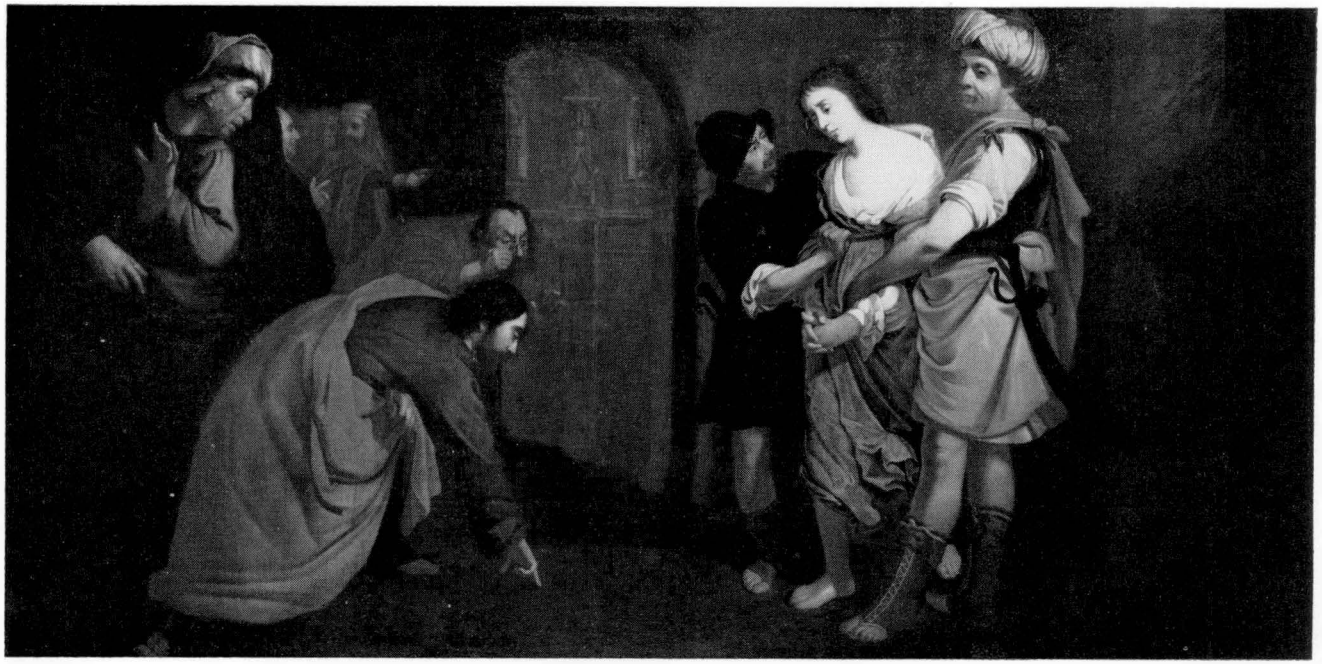


Fig. 1 – G. De Crayer – Le Christ et la femme adultère – T. 143 x 2.80

Coll. part. Bruxelles

Photo Bijtebier

Ce dernier s'occupa activement de la réforme de la discipline du clergé et spécialement de celle de l'abbaye dont il était abbé commandataire. – Les moines durent retourner à l'observance stricte de la règle de saint Benoit. La rigueur de l'archevêque Boonen lui valut d'être accusé de jansénisme au même moment que son ami, l'évêque Triest.

C'est probablement à Jacques Boonen que De Crayer dut la commande en 1632 et 1633 de quatre tableaux et d'une énorme toile pour le réfectoire de l'abbaye: *Totila, roi des Goths, se prosternant aux pieds de saint Benoit.*

Mensaert (1) parle de l'abbaye d'Affligem et cite de De Crayer « *La Vierge et l'Enfant Jésus entourés de Saints et de Saintes dont Saint Benoit* », le tout est admirablement bien exécuté et gracieusement peint par G. De Crayer ».

Dans le chœur, il relève un *Saint Martin* peint par De Crayer. « Dans le réfectoire (dit cet auteur) on voit un très grand tableau d'une riche composition peint par G. De Crayer dans le goût du Titien, on considère beaucoup cette pièce d'autant mieux que Rubens la trouvait de son goût; on dit qu'en le voyant il proféra ces paroles: « que Crayer avait très bien chanté; parceque « Crayer » en flamand signifie le Coq qui chante ». Elle représente le roi Gaudula devant St. Benoit.

« Dans une des chambres de cette abbaye, l'on y voit un des chefs-d'œuvres de Rubens, on le croit une esquisse faite à dessein d'être posée à l'opposite de celle de De Crayer: mais cela n'a pas eu de suite. On en ignore la raison, on a présenté (dit-on) Six Mille florins pour cette pièce ».

Mensaert est dithyrambique chaque fois qu'il signale une œuvre de ce maître que l'on n'hésitait pas au XVIIIème siècle à mettre en balance avec Rubens.

Descamps (2) n'est pas moins élogieux. – Aucun de ces auteurs ne mentionne *Le Christ et la Femme Adultère.* (fig. 1) Cependant on peut semble-t-il, admettre l'attribution et la provenance d'après les traditions de la famille qui le possède et ceci avec d'autant plus de vraisemblance que l'œuvre est d'autre part un exemple probant de la manière dont certains élèves de De Crayer exploitaient ses compositions et les répétaient sous leur nom.

La cathédrale Saint Bavon de Gand possède un *Christ et la femme adultère* (fig. 2) de Antoine Vanden Heuvel (1600 + Gand 1677).

Personne, et pour cause, n'a jamais relevé que c'était une copie à la fois simplifiée et surchargée de l'œuvre de De Crayer. – La comparaison montre

(1) G.P. Mensaert, peintre, *Le Peintre amateur et curieux*, Bruxelles, 1763, pp. 152-54.
(2) J.B. Descamps, *Voyage pittoresque*, 1792, p. 195.

Fig. 2 – A. Vanden Heuvel – Le Christ et la femme adultère

Cathédrale Saint Bavon, Gand.

Copyright A.C.L. Bruxelles

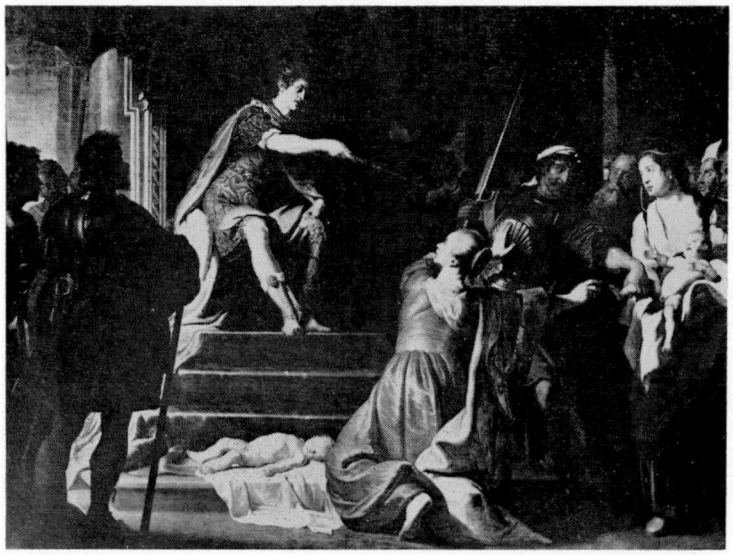


Fig. 3 – G. De Crayer – Le jugement de Salomon

Copyright A.C.L. Bruxelles Musée de Gand

l'évidente faiblesse de l'élève et les qualités de l'œuvre du maître. – Descamps le cite: « tableau d'autel représentant la *Femme adultère* peint par Antoine Vanden Heuvel où il y a quelque mérite (1) ». Il est plaisant de relever une autre réflexion de Descamps (1) à propos d'un *Martyre de Sainte Aurélie:* « sans l'égaler aux œuvres de son maître G. De Crayer, il a beaucoup de sa manière mais il est dur et sec ».

Le Christ et la femme adultère passa, lors de la destruction et de la dispersion des œuvres d'art de l'abbaye, dans la famille Servaes à Saint Amand lez Puers, puis par voie de succession, dans la famille Van Causbroek-Servaes et de celle-ci dans la famille van Weddingen-Van Causbroek.

Ce grand tableau (Toile de 143 x 2,80) est resté dans son cadre originel.

L'œuvre nous parait se placer après le *Jugement de Salomon* de 1622 (2).

Elle possède encore le coloris puissant qui fera place, dans la dernière période, à un « coloris blond » et à une lumière diffuse et uniforme, alors que

(1) *Ibid.*, p. 57.
(2) Inventaire archéologique de Gand, p. 113. 15 Juin 1899.

dans sa première manière, il oppose des zones d'ombres à des éclairages éclatants et peint avec des tons forts et denses, un bleu intense dans le vêtement de la Femme Adultère, peinte d'après le même modèle que la mauvaise mère du *Jugement de Salomon*; un rouge chaud dans le manteau du Christ, des jaunes d'or, des bleus de lapis-lazuli, en bref l'usage des tons complémentaires purs, sans dégradés.

L'œuvre montre que De Crayer, comme Abraham Janssens, est resté longtemps en marge du courant rubénien, il semble avoir été plus sensible à l'influence du Caravage, il nous parait inexact de le considére comme un suiveur de Rubens.

Tous les historiens d'art placent De Crayer immédiatement après Rubens.

Alors que Zoege von Manteuffel estime qu'il faut chercher les meilleures productions de ce maître dans les musés provinciaux de France et qu'elles sont « très rares » il est utile d'ajouter à son catalogue ce « *Christ et la femme adultère* », inconnu à ce jour et que nous plaçons après 1625, au moment ou De Crayer travaille pour l'archevêque de Malines et pour l'abbaye d'Affligem.

SIMONE BERGMANS

Théo Van Rysselberghe

Le groupe des XX et la Libre Esthétique

« Théo Van Rysselberghe est le plus beau peintre parmi les jeunes », écrit Emile Verhaeren dans la Jeune Belgique, « il fait figure de chef d'un petit clan qui passe l'été à Knocke pour y travailler en plein air et dont Regoyos, Wytsman, Charlet et Schlobach font partie » (1). Des œuvres nées de ces séjours à Knocke – « *Le soir* » et « *En West-Flandre* » – apparaissent au Salon de Gand de 1883 et Verhaeren leur consacre quelques lignes élogieuses dans la Jeune Belgique, trouvant que « *En West-Flandre* » est un tableau bien conçu, qui exprime à merveille la terre et l'air de la côte flamande. A propos d'un gamin loqueteux, qui l'enchante, il ajoute: « V.R. a d'ailleurs la spécialité de réussir à peindre toute l'intensité des hébétudes, des dégradations et des avachissements dans l'homme » (2). Cette dernière remarque est aussi une allusion aux « *Fumeurs d'opium* » que Van Rysselberghe avait rapportés d'un voyage au Maroc.

Ce voyage au Maroc, qu'une bourse obtenue à une exposition du cercle artistique de Gand, en 1881, lui avait permis de s'offrir, il l'entreprit en compagnie de Charlet, Regoyos et C. Meunier. Ces deux derniers toutefois ne l'accompagnèrent que jusqu'en Espagne, d'où C. Meunier, dans une lettre à I. Verheyden, dépeint Van Rysselberghe comme suit: « Théo m'a quitté pour aller à Tanger; c'est un brave garçon plein d'enthousiasme, qui m'a réchauffé le cœur par son exubérance » (3).

Ces quelques notations relatives aux activités antérieures de Théo Van Rysselberghe (né à Gand en 1862, mort à Saint-Clair en 1925) sont utiles pour rappeler que, bien qu'il ne fût alors âgé que de 21 ans, ce n'est pas en débutant inconnu qu'il participe en 1883 à la fondation du Cercle des XX, mais qu'au contraire, il est déjà le centre d'un petit groupe auquel il s'impose par son talent et qu'il entraîne par le dynamisme de sa personnalité.

(1) *La Jeune Belgique*, Bruxelles, 1883/84, p. 199.
(2) *La Jeune Belgique*, Bruxelles, 1882/83, p. 434.
(3) *Archives de l'Art contemporain*, Fonds Vanden Eeckhoudt.

Les qualificatifs moraux que C. Meunier applique à Van Rysselberghe, dans sa lettre d'Espagne sont en gros les traits dominants de son caractère, que l'âge non seulement n'atténuera pas mais soulignera au contraire en maintes occasions avec plus d'intensité: sa bonté d'abord, une bonté active et intelligente qui le porte à aider, à encourager, à reconnaître sans trace de jalousie le talent des autres; son enthousiasme pour tout ce qui touche à l'art, une chaleur agissante, le don aussi de s'attirer des amitiés durables, comme celles d'Emile Verhaeren et d'Octave Maus, le secrétaire du Cercle des XX. Mais ce dont C. Meunier ne parle pas c'est du Van Rysselberghe intime, de l'artiste consciencieux, difficile pour lui-même, du chercheur acharné pour qui son art est la vie même.

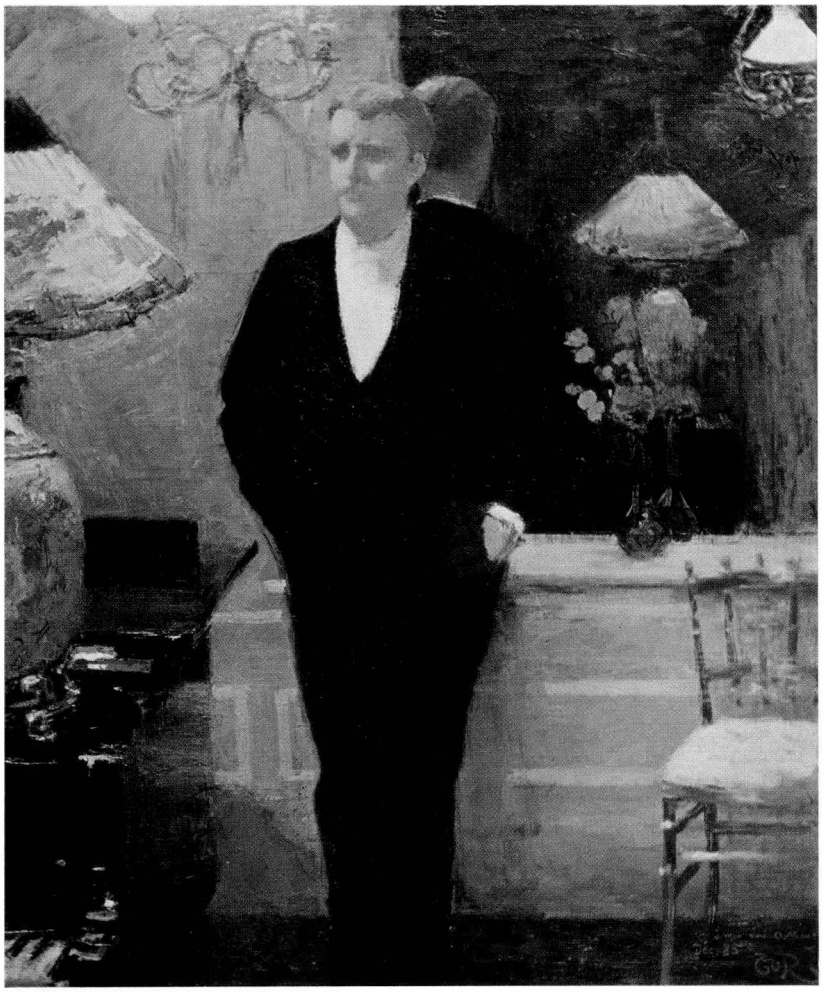
Tel est cependant déjà le jeune Théo lorsque nait, en octobre 1883, le Groupe des XX, issu d'une dissidence du cercle L'Essor, lequel aux yeux des plus jeunes et des plus audacieux de ses membres, comme Ensor, Khnopff, Dario de Regoyos, Charlet, Schlobach et Van Rysselberghe lui-même, donnait des signes d'embourgeoisement excessif.

Le Groupe des XX, dirigé par son secrétaire Octave Maus, comprenait en outre vingt membres artistes. Au printemps de chaque année, il organisait un salon accompagné de manifestations littéraires et musicales, conférences et concerts. Ces salons annuels devinrent rapidement un centre d'art d'avant-garde à rayonnement international.

En Belgique, l'action du Groupe des XX fut défendue par une revue, « L'Art Moderne », que le même Octave Maus avait fondée en 1881 et dont il partageait la direction avec Emile Verhaeren et Edmond Picard, autre ami de Théo Van Rysselberghe, soutenue souvent par la Jeune Belgique et par La Wallonie, revue symboliste fondée à Liège en 1886.

Mon propos, n'est pas de faire ici l'histoire du Groupe des XX, pas plus que celle de la Libre Esthétique, qui lui succédera de 1894 à 1914, mais il m'a paru que suivre d'étape en étape les manifestations de ces deux institutions artistiques, constituait un excellent fil conducteur pour se faire une idée de l'évolution de Théo Van Rysselberghe, puisqu'aussi bien celui-ci attachait une grande importance à ces manifestations et que, chaque fois qu'il y participa, il eut toujours le souci d'y montrer le meilleur de sa production, même lorsque résidant hors de Belgique, il exposait aussi ailleurs.

Si les premiers salons des XX ont contribué à former et à enrichir la personnalité de Théo Van Rysselberghe en lui permettant de confronter son travail avec ce qui se faisait de mieux à l'étranger, surtout en Angleterre et en



Pl. I – Portrait d'Octave Maus.

Bruxelles, Musées des Beaux-Arts de Belgique.

France, en revanche, au fur et à mesure que s'affermit et s'approfondit cette personnalité, lui-même contribuera à créer le climat de ces salons en conseillant Maus dans le choix des invités et dans la présentation matérielle des œuvres. Cette influence sera plus grande encore à l'époque de la Libre Esthétique car Maus étant souverain maître de cette institution, Van Rysselberghe pouvait plus librement et plus directement y exercer une sorte de direction esthétique.

Au moment de sa fondation, le groupe des XX déclare se rattacher à l'esprit de la Société Libre des Beaux-Arts (1) et partager les idées exprimées dans le manifeste publié par l'Art Libre en 1871. Or, si certains passages assez vagues de ce manifeste, comme: « Notre idée dominante est celle de l'affranchissement. Nous représentons l'Art nouveau avec sa liberté absolue de tendances, avec ses caractères de modernité... » (2), se prêtent assez facilement à une adaptation, il n'en est pas de même du principe selon lequel l'interprétation de la nature – donc du réel – doit être le point de départ de toute recherche. Ce principe réaliste, admis par tous au début, sera méconnu plus tard par certains et notamment par les symbolistes; Van Rysselberghe en revanche, y restera fidèle.

Dans une lettre qu'il adresse à Octave Maus, de Raz-el-Mah (Tanger), le 8 janvier 1884, il exprime le regret que Verwée et Meunier n'aient pas été invités au salon des XX de 1884 (ces deux artistes étaient membres de la Société Libre des Beaux-Arts); il dit que s'il avait été là au moment du lancement des invitations, il les aurait proposés, car, « qui, plus que le brave Meunier a montré l'exemple aux jeunes par sa foi et ses principes artistiques si indépendants, et quel peintre plus flamand que Verwée? ». Il écrit aussi qu'il espère terminer une grande toile pour les XX mais qu'il a dû la recommencer trois fois car « je ne sais pas installer ma toile sur place, ni faire des études, pas même un croquis; je dois tout reconstruire de mémoire et cela est on ne peut plus ingrat (3) ».

Ceci montre à quel point Van Rysselberghe est attaché au motif d'après nature et, en vrai réaliste qu'il ne cessera d'être jusqu'à la fin de ses jours, combien il a besoin du réel comme point de départ de ses recherches techniques.

Bien que n'ayant pu terminer à temps l'œuvre marocaine dont il parle dans sa lettre à Maus, Van Rysselberghe fut néanmoins représenté au salon

(1) *L'Art Moderne*, Bruxelles, 9 mars 1884, p. 74.
(2) *L'Art Libre*, premier numéro, 15 décembre 1871.
(3) *Archives de l'Art contemporain*, Fonds Octave Maus - don Vander Linden.

des XX de 1884: par des toiles déjà vues à Gand, « Le soir » et « En West-Flandre » où Camille Lemonnier décèle de l'observation, une saine éducation de l'œil, des finesses lumineuses comme chez Ensor, mais une recherche exaspérée de l'intensité (1), reproche qui nous étonne un peu chez Lemonnier qui, par ailleurs, poussera Claus vers la peinture claire.

Cette recherche de l'intensité lumineuse, on la trouve dans les œuvres marocaines que Van Rysselberghe présenta au salon des XX de 1885. Celle intitulée « *Le conteur arabe* », fut achetée l'année même par l'Etat pour 3500 Fr, somme coquette pour l'époque, sous condition de pouvoir éventuellement être échangée contre « *La Fantasia arabe* », dont seuls le fond et la partie de droite étaient achevés à ce moment; si cette dernière œuvre convenait mieux une fois terminée, l'Etat s'engageait à suppléer 1500 Fr (2). Mais cet échange n'eut pas lieu et ce ne fut qu'en 1901 que l'Etat acquit *la Fantasia* en vente publique. Cette œuvre avait donné beaucoup de soucis à l'artiste qui y avait travaillé énormément pour rendre l'atmosphère spéciale du Maroc, sa chaleur et l'éclat de ses couleurs dans toute leur vérité. Cependant, si la presse et le public se montrèrent favorables c'est fort probablement parce que le sujet, dans son pittoresque mis à la mode chez nous par Portaels et les orientalistes romantiques, faisait passer l'audace des recherches techniques et la couleur brillante. Si quelques grincheux reprochèrent au peintre de rechercher ses sujets au loin, en revanche, dans la Jeune Belgique, M.W. trouve que « quelque radieux qu'il soit, le soleil patrial n'est pas unique et nous nous révoltons contre le principe exclusif de l'œuvre de terroir; où qu'on se trouve, on peut faire beau » (3).

Cette idée de l'universalité des sources d'inspiration, Van Rysselberghe la mettra en pratique durant toute sa vie de grand voyageur attiré surtout par la mer et par le midi. Il ne sera d'ailleurs pas le seul alors à céder aux séductions de la lumière éclatante puisque Renoir et Monet y sacrifièrent dès 1883 ainsi que de nombreux autres peintres comme Signac, Bonnard et les fauves.

En 1885, Van Rysselberghe montre pour la première fois un portrait au salon des XX: celui des sœurs de Willy Schlobach. Ce n'était cependant pas son premier essai dans ce genre puisque, dès 1880, il avait envoyé au salon de Gand deux portraits de femmes. On a pu voir d'ailleurs à la grande rétrospec-

(1) *La Réforme*, 2 mars 1884.
(2) *L'Art Moderne* du 12 avril 1885, p. 119, commet une double erreur en écrivant que le Musée de Gand a acquis « Le conteur arabe » pour 5000 Fr, puisque cette toile achetée par l'Etat pour 3500 Fr, fut mise en dépôt au Musée de Namur, où elle fut d'ailleurs détruite par fait de guerre.
(3) *La Jeune Belgique*, 1884/85, Tome 4, MW.

tive Van Rysselberghe organisée à Gand en 1962 des portraits datés de 1881 où se décèle une influence d'Emile Wauters. Son « *Ecolier* » de 1882, par sa simplicité de mise en page et sa pénétration psychologique, est déjà de la même veine que les portraits d'enfants de Henri Evenepoel.

Le portrait de Dario de Regoyos, que Van Rysselberghe expose aux XX, au salon de 1886, en même temps que huit autres portraits et un seul paysage, est également daté de 1882.

Le salon des XX de 1886 est celui où Monet et Renoir, dont la notoriété est solidement établie à Paris mais qui, à Bruxelles, font encore figure de révolutionnaires, exposent des œuvres anciennes et récentes. Pour Van Rysselberghe, ce n'est certes pas une révélation car il connaît les impressionnistes français vers lesquels son ami Emile Verhaeren a aiguillé son penchant naturel à s'intéresser à toutes les nouveautés de l'art. Il approuvait qu'on invitât les impressionnistes français aux XX mais celui à la présence duquel il attachait le plus de prix était Degas: « Nous parlions dernièrement des artistes à inviter; nous songions à Pointelin, le paysagiste, à Bernard et à Degas. On pourrait même faire des bassesses pour que celui-ci exposât » (1). Malheureusement Degas refusa.

La grande admiration de Van Rysselberghe pour Degas procède d'affinités profondes: goût du beau dessin, solidité de la construction, habileté de la mise en page, souci d'ordonnance harmonieuse. Ce sont sans aucun doute ces qualités essentielles qui permirent à Degas d'admettre Seurat et Signac à la dernière exposition des impressionnistes.

Les œuvres présentées par Van Rysselberghe au salon des XX de 1886 sont diverses; on y décèle, à des dosages variés, un mélange d'influences de Degas, de Whistler (invité en 1884 et revenu en 1886) et d'art japonais. L'artiste se cherche visiblement, mais ces tâtonnements aboutissent parfois, dans leur diversité, à des œuvres définitives; ainsi en est-il du *Portrait d'Octave Maus* (Pl. 1) auquel on pourrait appliquer la remarque que Verhaeren formulait dans un article de la Jeune Belgique à propos du salon des XX: « la lumière désormais commande le tableau; elle détermine l'apparence des objets, leur forme... l'ombre s'illumine, devient transparente, vivante, teintée... et ce n'est pas seulement la lumière du dehors qui est rendue mais aussi la lumière des intérieurs qui est complètement renouvelée » (2). En écrivant cela, Verhaeren

(1) Madeleine Octave Maus, *Trente ans de lutte pour l'art*, Bruxelles. 1926, p. 43.
(2) *La Jeune Belgique*, 1885/86, Tome 5, p. 182-188.

Pl. II – Portrait de Madame Charles Maus.

(Copyright A.C.L.)

Bruxelles, Musées des Beaux-Arts de Belgique.

pense surtout à l'impressionnisme de James Ensor auquel celui de Van Rysselberghe est apparenté dans le portrait d'Octave Maus. La lumière ici mange les contours, les suscite en les estompant tandis que dans les portraits de *Camille Van Mons et de Marguerite Van Mons*, la clarté lumineuse accentue le dessin des silhouettes en noir dans un cadre gris, or et rose ce qui est plus près de l'esprit français.

Le grand évènement de l'année 1886 pour Van Rysselberghe fut son premier contact avec le néo-impressionnisme: « *Le dimanche à la Grande Jatte* » de Seurat ainsi que d'autres œuvres de Seurat et de Signac, qu'il ira voir, entraîné par Verhaeren, à la huitième et dernière exposition des Impressionnistes, qui se tint rue Laffitte, au dessus du restaurant de la Maison Dorée, du 15 mai au 15 juin 1886. « *Le Dimanche à la Grande Jatte* », résultat de deux années de travail, est la première œuvre complétement aboutie où Seurat applique sa théorie; rationalisation de l'expression de la lumière et des jeux de couleurs par l'emploi de la couleur pure non mélangée sur la palette, le mélange se faisant dans l'œil du spectateur. Cette toile avait été montrée au Salon des Indépendants de 1886 (il n'y eût pas de salon des Indépendants en 1885). Un groupe de jeunes peintres (Augrand, Dubois-Pillet, Cross, Luce et Signac) décidés à travailler dans le même sens que Seurat, s'était formé autour de celui-ci après le premier salon des Indépendants (1884), où Seurat avait montré sa « *Baignade* » (Tate Gallery, Londres), Signac sera l'animateur et le propagandiste enthousiaste de l'école, dont il fixera la théorie dans son « De Delacroix au néo-impressionnisme ».

Quelle impression « *Le Dimanche à la Grande Jatte* » produisit-il sur Van Rysselberghe? – il semble bien que ce fut d'abord un sentiment d'irritation, puis d'intérêt; mais l'adhésion ne fut pas immédiate, et si, au salon de 1887, Seurat fut invité à exposer aux XX « *Un Dimanche à la Grande Jatte* » et d'autres paysages, c'est, Edmond Picard qui insista pour accueillir ce révolutionnaire ainsi que Pissarro nouvellement converti à la technique de la division.

Verhaeren, dans un compte-rendu de la Vie Moderne (1) dit que « *La Grande Jatte* » est lumineuse à un point tel que tout ce qui l'avoisine paraît sombre... « mais la « *Promenade des Nounous* » de Van Rysselberghe ameute... à cause de son audace... De tous les paysages du salon, aucun, à part ceux de Seurat et de Pissarro, ne donne une telle vision de soleil et d'été ». Verhaeren

(1) *Vie Moderne*, Paris, 26 février 1887.

acquit cette toile, dont on a aujourd'hui perdu la trace; un dessin exécuté d'après elle, en illustration de l'article de Verhaeren, permet cependant de dire qu'elle n'était pas traitée selon la technique divisée.

Du reste, Verhaeren le confirme dans un article de la « Revue Indépendante » de mars 1887: « Une étonnante et triomphante bravoure à peindre empêche jusqu'ici le peintre de se résumer dans une œuvre patiente et volontaire-Regrettons-le » (1). Ce dernier mot donne à penser que le poète avait poussé le peintre à se rallier au néo-impressionnisme, de même que Picard, chez qui Van Rysselberghe passa une partie de l'été à Heyst et avec qui il fit un troisième voyage au Maroc, de décembre 1887 à mars 1888.

G. Chabot, dans sa substantielle préface au catalogue de la rétrospective de Gand, écrit: « On voit poindre timidement la manière nouvelle dans le *portrait de Mme Ghysbrechts* » (2); il y a en effet des petites touches de couleur pure dans cette œuvre, mais les impressionnistes avaient découvert ce procédé et l'appliquaient d'instinct et d'une manière toute empirique, comme le fait ici Van Rysselberghe.

Une série de lettres adressées à cette époque à Eugène Boch (3) nous montrent un Van Rysselberghe travaillant beaucoup mais n'ayant pas encore trouvé sa voie définitive.

Une première lettre, écrite à Bruxelles au cours de l'été 1887 et drôlement illustrée, en marge et en frise, d'un enchevêtrement de petits personnages (bonshommes, lapins, renards) nous apprend que Van Rysselberghe vient de rentrer de Paris où il a travaillé dans l'atelier de Boch, rue Ganneron: « Ces deux petites études de nus, que j'ai faites chez toi, ne font pas mal ici. C'est assez clair, mais pas assez corsé; je ferai plus violent sûrement »; il ne sait pas encore s'il va partir immédiatement à Heyst ou s'il fera d'abord le portrait de Madame Deman; il envoie son souvenir à Lautrec.

Plusieurs autres lettres signalent sa présence à Heyst, villa St Hubert, chez les Picard. Il refuse une invitation d'Eugène Boch, qui séjourne chez son père à La Louvière « Car moi, dit-il, je travaille férocement – j'en ai décidé ainsi »; il écrit ensuite: « je travaille comme un fou et j'emporterai avec moi, le 27, à Bruxelles, une demi-douzaine de toiles qui seront terminées, parmi lesquelles il y en a pour les XX ». En septembre 87, il répète qu'il sera à Bruxelles

(1) Cit. dans la préface du catal. de la rétrospective Théo Van Rysselberghe, Musée des Beaux-Arts, Gand, 1962, p. 12.
(2) Ibidem, p. 12.
(3) *Archives de l'Art contemporain*, Fonds Bouquelle.

du 24 au 27 et il ajoute: « Moi, rien – travaille furieusement – trouve pas moyen d'exprimer ce que je voudrais. Bien dur-bien dur. Oh combien de bons peintres - combien de chemin à faire encore ».

Dans une lettre du 11 octobre 1887, il parle de son projet de voyage à Fez, qui paraît compromis par la maladie du Sultan, et ensuite de sa peinture: « Je ne sais plus où j'en suis. J'ai beaucoup pioché cet été et actuellement j'entre de nouveau dans une période de doute, d'hésitation. Dès que je rentrerai à Bruxelles, je me remettrai à la besogne plus sérieusement... »-il se déclare impatient de voir les œuvres d'Anna Boch (sœur d'Eugène)... « Dis-moi, mon vieux, entre nous, est-elle hantée aussi par cette sacrée lumière?-moi, ça m'empêche de dormir, et quand je vois une toile pas lumineuse, j'éprouve le symptôme du mal de mer... ». A ce moment, Van Rysselberghe tend donc vers un but: exprimer la lumière, mais il n'est pas encore sûr de ses moyens. Ce but est d'ailleurs le souci commun de beaucoup de peintres de l'époque, c'est ce qu'exprime Octave Maus en intitulant la préface de son catalogue de 1888 « La recherche de la lumière en peinture », où, après avoir indiqué les étapes de la peinture luministe, il note que « par la vision prismatique des tableaux de Seurat, de Pissarro, de Signac, ceux-ci paraissent avoir exprimé, dans la plus éclatante intensité, le fulgurant étincellement du jour ».

Van Rysselberghe, parti à Fez avec Picard au moment de la préparation du Salon des XX et n'ayant pu terminer à temps ses œuvres de Heyst, n'expose rien cette fois. Cependant, c'est grâce à lui que Toulouse-Lautrec et Anquetin furent invités. Sa rencontre avec Lautrec avait été le point de départ d'une amitié et c'est avec conviction qu'il écrit à Maus: « Le petit bas-du-cul pas mal du tout - le bonhomme a du talent-carrément aux XX. Jamais exposé. Fait en ce moment des choses très drôles: Cirque Fernando, p .... et tout ça » (1).

En 1889, on voit que Van Rysselberghe « a été touché par les langues de feu de la pentecôte impressionniste qui devaient illuminer les artistes. Seurat et Signac lui enseignèrent la doctrine de la dissociation pigmentaire à laquelle durant dix ans, il s'astreignit avec docilité », dira Maus parlant de Van Rysselberghe en 1918 (2). Quoique parmi les rares œuvres exécutées au cours de son dernier voyage au Maroc, se trouve un « *Marché aux chevaux* » traité en technique divisée, qu'il offrit au Baron Whettnall, Ministre Résident de Belgique à Tanger, c est la première fois qu il expose des œuvres néo-impres-

(1) *Archives de l'Art contemporain*, Fonds Octave Maus, don Vander Linden.
(2) O. Maus, Conférence pour la Lanterne Magique, conférence faite en 1918 à la société des Etudiants des Belles Lettres de Lausanne, *Revue des Belles Lettres*, 50e année, Neuchâtel, 1927, p. 213.

sionnistes alors que d'autres vingtistes belges, dont Willy Finch, l'avaient précédé dans cette voie dès 1888. Il expose deux portraits, un nu sous des arbres, des marines et des notes de voyage au Maroc. Le sort, qui avait placé De Braekeleer à l'entrée, avait mis face à face les œuvres de Seurat, dont « *Les poseuses* » et celles de Van Rysselberghe « illuminant de clartés blondes la première salle » (1).

Ce sont les portraits qui attirèrent le plus l'attention: celui de Madame Picard dans le milieu élégant où elle vivait, parmi de beaux meubles et des objets d'art, son petit chien dans les bras; celui d'Alice Sèthe « évocation de pimpante jeunesse en des harmonies mauves et or », dira Maus dans le même article, soulignant le curieux effet de lumière-éclairage venant d'une part d'une fenêtre à droite et de l'autre côté des reflets des dalles de marbre frappées par la lumière d'été. Ces deux portraits avaient été traités dans une technique strictement néo-impressionniste. Si l'on en croit Maus, Van Rysselberghe avait respecté rigoureusement toutes les lois de la théorie dans celui de Madame Picard aujourd'hui disparu.

A propos de la disparition de ce dernier tableau, on doit d'emblée écarter l'hypothèse d'une identification avec la toile que Van Rysselberghe exposa à Amsterdam en 1889, sous la mention « *Portret van eene Dame in de Schouwburg* (toebehorende aan den Hr Edm. Picard) ». La précision de cet intitulé permet en effet de reconnaître dans ce tableau le « *Portrait de Madame Picard à la Monnaie* ». Ce portrait est antérieur à celui exposé aux XX en même temps que le portrait d'Alice Sèthe, et n'est pas traité selon la technique divisée.

La confrontation du portrait d'Alice Sèthe avec « *Les poseuses* » révèle ce qui différencie l'art de Van Rysselberghe de celui de Seurat. Dans le portrait d'Alice Sèthe, les touches, petites et régulières, sont posées aussi méthodiquement que dans les poseuses, mais il y a, dans la première de ces œuvres, un mouvement, une souplesse de vie, qui tranche avec ce que la toile de Seurat a de stylisé et d'abstrait.

Alice Sèthe, qui devait devenir l'épouse du sculpteur Paul Dubois, était l'une des trois sœurs Sèthe, amies de Van Rysselberghe et que celui-ci peignit maintes fois. Pour ne citer que les plus connus de ces portraits: celui d'Irma, la violoniste, en robe rose, qui figurera au salon de la Libre Esthétique en 1898; ceux de Maria, future Mme Henry Van de Velde, seule à son harmonium (1891) en chapeau bleu (1900); avec Mme Van Rysselberghe (1890); dans le

(1) O. Maus, *La Cravache*, Paris, 15 février 1889.

groupe de la « famille au jardin »; plusieurs fois avec ses enfants. Notons en passant que le mari de Maria Sèthe, Henry Van de Velde, dont l'admission parmi les XX avait été appuyée par Van Rysselberghe, y exposait en 1889 et venait lui aussi d'adopter la technique néo-impressionniste.

A cause de l'importance que devait avoir dans la vie ultérieure de Van Rysselberghe son amitié avec Henry Van de Velde, il ne semble pas sans intérêt d'ouvrir ici, à propos de ce dernier, une petite parenthèse: En 1886, Maus, à qui Van de Velde avait été recommandé par Heymans, avec qui il avait travaillé à Wechel-der-Zande, avait envoyé Van Rysselberghe voir ce que faisait cet artiste. Voici comment Van Rysselberghe rend compte de cette mission: « Moi, franchement, je ne trouve pas cela extraordinaire; mais, parmi nous-mêmes vingtistes, beaucoup ont débuté moins bien. Mon avis serait qu'il faudrait accorder une couple de mètres de rampe à Van de Velde » (1).

On sait que l'une des idées chères à Henry Van de Velde était qu'une synthèse de tous les arts peut contribuer au bonheur de l'homme en lui créant le milieu harmonieux qui lui convient. Dès le début de ses relations avec Van de Velde, Van Rysselberghe subit l'influence de cette conception, encore que, demeurant peintre avant tout, il ne se consacra pas aussi totalement que son nouvel ami au renouvellement des arts décoratifs. C'est en tout cas à cause de Van de Velde qu'il collabora à l'illustration de l'édition de luxe de la première série de « Van nu en straks » et qu'en 1903, il entreprit, avec le comte Kessler et André Gide, le voyage de Weimar, où Van de Velde était directeur de l'Institut des Arts Décoratifs.

Dans un article sur l'élaboration de « Van nu en straks », Van de Velde raconte que Van Rysselberghe « marié depuis quelques mois, s'était installé au bout de l'avenue Louise, à l'orée du Bois de la Cambre, où, aidé de sa jeune femme, il avait installé un home, le premier à Bruxelles, où tout, mobilier, tentures, nattes, tapis, était de couleurs claires et vives » (2).

Van Rysselberghe avait en effet épousé, à la fin de l'été 1889, Marie Monnom, fille de l'éditeur de la Jeune Belgique et de l'Art Moderne. Dans une lettre datée de juillet 1889, il avait annoncé son prochain mariage à Eugène Boch et lui avait demandé des renseignements sur la Bretagne où celui-ci

(1) *Archives de l'Art contemporain*, Fonds Octave Maus, don Vander Linden.
(2) VAN DE VELDE, Article publié par le Centre national d'histoire des sciences, Extraits des *Archives et bibliothèques de Belgique*, offerte aux membres de l'Association Henri Van de Velde.

séjournait à ce moment; cette lettre est écrite (1) « Au Berceau », à Thuin, maison de campagne que les Monnom avaient prise en location dans une dépendance de l'Abbaye d'Aulne; Van Rysselberghe a fixé le souvenir de cette maison dans des toiles ruisselantes de lumière: « *La famille au jardin* » et « *La partie de tennis* ». La première toile datée de 1890, fut exposée au salon des XX de cette année, ce qui fait supposer que, commencée en juillet-août 89, sur le motif, elle aura été terminée à l'atelier puisque c'est une scène de plein été qu'elle représente et qu'après son voyage de noce en Bretagne, Van Rysselberghe n'était rentré qu'en automne via Paris.

De Paris, il avait adressé à Maus une lettre qui montre qu'il s'y était activement occupé de la préparation de l'exposition des XX de 1890; il y avait vu Gausson, Signac, dont il dit qu'il a « étonnament travaillé et je trouve qu'il faudrait l'inviter « à coup sûr », Théo Van Gogh, qui lui a promis de le conduire chez son frère Vincent et à qui il se propose de reparler des sculptures de Gauguin; qu'il essaye de toucher Sisley; qu'il ira chez Volpini pour voir Filiger; qu'il verra Lautrec et Dubois-Pillet – et il ajoute dans son style un peu vif « Quant à Degas, oh le n. de D. de n. de D. faudra pourtant finir par le mettre dedans », puis: « J'ai bien travaillé en Bretagne et j'aurai de pas trop vilaines histoires à accrocher aux XX. Mijote un tableau de Belle-Ile exquis, deux autres de Roscoff pas mal venus » (2).

Cette lettre nous montre un Van Rysselberghe étroitement mêlé aux milieux artistiques de Paris où il s'est fait et continuera à se faire de nombreux amis. Désormais, il est intégré au groupe des néo-impressionnistes il exposera avec eux de 1890 à 1895 et de 1901 à 1906 au Salon des Indépendants. Mais il gardera néanmoins une prédilection pour les XX et ensuite pour la Libre Esthétique, d'abord par fidélité à son ami Maus, ensuite parce que, dans ces institutions il lui était permis de jouer un rôle actif, enfin parce que ces salons conservèrent ce caractère d'avant-garde auquel il tenait beaucoup et que tout le monde n'y était pas admis comme chez les Indépendants où l'absence de filtre à l'entrée provoquait un afflux de non-valeurs.

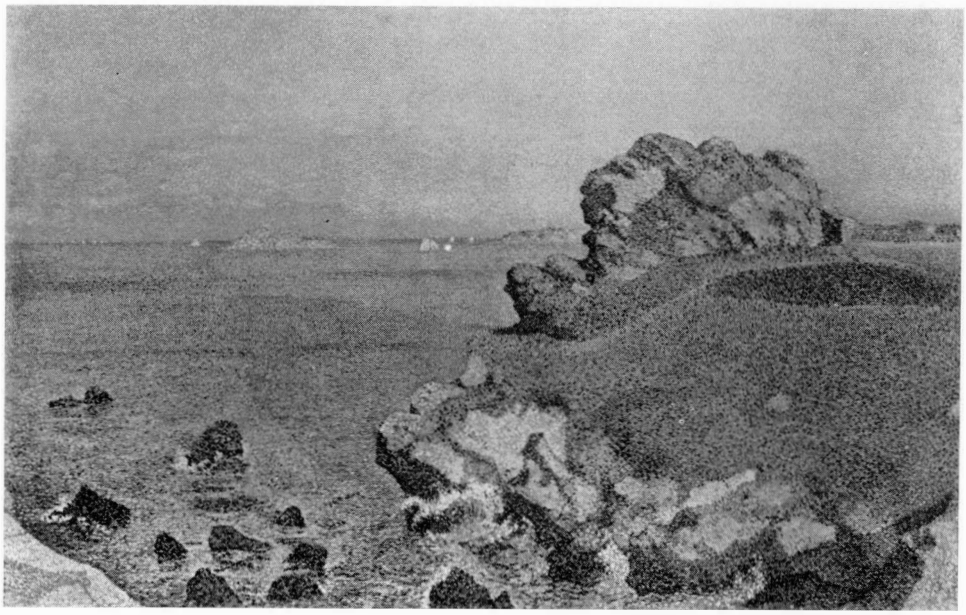
Au milieu des diverses tendances nouvelles qui se manifestent aussi bien aux XX qu'aux Indépendants, le symbolisme et le synthétisme par exemple, pour ne parler que des plus marquantes, c'est évidemment le groupe néo-impressionniste qui demeure le plus homogène pour la raison qu'il est le seul à avoir une théorie précise. C'est à cause de cette précision du reste que Van

(1) *Archives de l'Art contemporain*, Fonds Bouquelle.
(2) *Archives de l'Art contemporain*, Fonds Octave Maus, don Vander Linden.

Rysselberghe, après des années de recherches et d'inquiétude, s'est rallié à ce groupe. Très doué mais consciencieux, il se méfiait de sa grande facilité qui l'eût conduit à faire de la virtuosité, de l'impressionnisme, s'il ne la soumettait à une discipline sévère; le néo-impressionnisme, avec son caractère de rigueur scientifique, fut pour lui cette discipline qui, une fois adoptée, lui ouvrit une ère de stabilité. Mais stabilité ne signifia pas pour lui stagnation, incuriosité, renonciation aux recherches; bien au contraire, car si la règle de Seurat est stricte, chacun des artistes qui l'observent, pourvu qu'il ait quelque valeur, cherche à l'adapter pour exprimer de la manière la plus adéquate sa propre personnalité. Si, au début, Willy Finch a pu écrire à juste titre en 1888: « Je crains que les yeux peu exercés ne verront pas de différences techniques entre nous et nos amis de Paris » (1), il n'en sera plus ainsi dans la suite même si le public et certains critiques de mauvaise foi continuent systématiquement à les confondre. En 1895, Signac aura raison d'écrire dans son journal que: « nous sortons de la dure et utile période de l'analyse où toutes nos études se ressemblaient entre elles, pour entrer dans celle de la création personnelle et variée » (2).

Dans ses paysages, et surtout dans ceux du début de sa conversion, Van Rysselberghe est très proche de Seurat, ce dont témoignent les œuvres rapportées de Bretagne et exposées aux XX en 1890 « *Rocher près de Roscoff en Bretagne* (Pl. III) par exemple (une d'entre elles fut encore exposée en 1891). Ce n'est pas sans raison que Mirbeau, dans un article sur les Indépendants, après avoir parlé des paysages maritimes « d'une blondeur exquise et profonde » (de Seurat), pense aussitôt aux « poudroyantes atmosphères » (de Van Rysselberghe) (3). Mais dans ses portraits, dès ses débuts, Van Rysselberghe ne ressemble à personne. Dubois-Pillet a été le premier à user de la technique néo-impressionniste pour faire des portraits, mais il est mort en 1890 et nul ne peut dire où il aurait abouti. Quant à Seurat et Signac, leurs portraits peints sont d'un tout autre esprit que ceux de Van Rysselberghe. Celui-ci, à l'encontre des deux premiers, évite la stylisation génératrice de raideur, pour lui, un portrait, s'il peut être décoratif, ne peut être conçu a priori comme une décoration; c'est avant tout l'évocation d'une personne par son ambiance, par son attitude autant que par les traits de son visage et la forme de ses mains, traits et forme

(1) *Archives de l'Art contemporain*, Fonds Octave Maus, don Vander Linden.
(2) Extraits du journal inédit de Signac (1894/95) parus dans « *Gazette des Beaeux-Arts* », Paris, juillet/septembre 1949.
(3) O. Mirbeau, dans l'*Echo de Paris* du 31 mars 1891, Paris.



Pl. III – Rocher près de Roscoff en Bretagne (La Pointe de Per Kiridec)

(Copyright A.C.L.) Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

qui doivent révéler l'être intérieur ou un moment de cet être. En étudiant les portraits successifs de Verhaeren, de Madame Van Rysselberghe ou de sa fille Elisabeth, par exemple, on pourrait reconstituer l'histoire psychologique de ces personnages.

Van Rysselberghe mit au point une technique respectant certes les principes néo-impressionnistes mais originale en ceci qu'au lieu de travailler par points de couleur de grandeur uniforme, il emploie sur une même toile des points de grandeurs différentes: grands pour les grandes surfaces et petits pour les petites surfaces; dans les portraits par exemple, le visage et les mains sont traités en points si petits qu'ils deviennent parfois à peine perceptibles à l'œil. Il n'y a qu'à regarder « *Le portrait de Mme Charles Maus* » (Pl. II) pour voir avec quelle savante subtilité, le peintre a joué de la graduation de la largeur des points pour obtenir par ce moyen un modelé plus souple et plus vivant ainsi que la sensation de la matière (exposé aux XX en 1891). En travaillant de cette façon, il évita ce que Signac, revoyant après dix ans, chez Vollard, les « poseu-

ses » de Seurat, reproche à celles-ci: que les touches sont trop petites pour les dimensions de l'œuvre et surtout que les parties unies du fond, couvertes par ces petites touches, donnent à l'ensemble une tonalité grise (1).

Les autres néo-impressionnistes rechercheront de même une technique personnelle: Finch en laissant du blanc entre les touches; Cross en pointillant en blanc et en couvrant ses touches de glacis colorés. Quant à Signac, dont la technique subit une évolution et une très subtile mise au point, l'analyse de ce qu'il y eut de personnel dans sa façon de travailler demanderait une étude approfondie qui nous entraînerait trop loin; qu'il nous suffise de dire que sa touche s'agrandira, se fera carrée, et que, dès le début, ses couleurs seront plus montées que celles des autres; on peut encore ajouter que le symbolisme des lignes le préoccupera comme Seurat.

Van Rysselberghe fut en étroites relations avec les principaux néo-impressionnistes français, mais c'est surtout avec Cross, Luce et Signac qu'il échangea le plus d'idées. Avec Seurat, peu communicatif et méfiant (il craignait toujours que les autres profitassent de ses idées) les rapports étaient difficiles; il mourra d'ailleurs en 1891, de sorte que Van Rysselberghe n'eut guère le temps de pousser très loin ses relations avec lui. Avec Cross par contre l'amitié ira en s'approfondissant jusqu'à la mort de cet artiste survenue à St Clair en 1910; notons en passant que c'est pour la tombe de Cross que Van Rysselberghe exécuta son premier portrait modelé.

Une similitude de tempéraments aida à rapprocher Signac et Van Rysselberghe: même générosité, même enthousiasme pour leur art, même curiosité pour le vaste monde, avec pour Signac, plus d'esprit partisan, moins de sens de l'humour et, il faut bien le dire, moins de bonté foncière. Signac faisant partie du comité des Indépendants et étant membre des XX, Van Rysselberghe étant membre actif des XX exposant aux Indépendants, et de plus habitant Paris à partir de 1898, les deux artistes eurent de fréquentes occasions de se rencontrer soit pour des questions purement matérielles d'expositions, soit dans le monde des galeries, des marchands de tableaux, des collectionneurs, et surtout dans celui des critiques, des peintres, des écrivains.

Signac et Van Rysselberghe furent les deux peintres qui demeurèrent le plus longtemps fidèles à la division de la touche, Signac parce que pour lui cette technique avait valeur de philosophie, Van Rysselberghe parce que,

(1) Extraits du journal inédit de Signac (années 1897-1898) dans la *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, avril 1952.

grâce à la souplesse de sa technique personnelle, cette division lui offrait des possibilités d'expression très grandes tout en conservant sa vertu de discipline efficace pour le contrôle de sa spontanéité naturelle. Il partage d'ailleurs avec Signac la conviction de l'excellence de la méthode néo-impressionniste quand il écrit, en 1892, à propos des Indépendants « et notre salle, dont sortiront demain ceux qui succéderont aux Monet, Renoir, Pissarro – C'est certain » (1). S'il se montre conscient de l'importance du néo-impressionnisme ce n'est pas sans raisons; n'y a-t-il pas là, d'une part, un retour au style, et d'autre part, une étude systématique de l'harmonie des couleurs, étude d'où sortira le courant coloriste du XX^e siècle; les Matisse, les Derain ont fait leurs gammes chez Signac. Dans cette même lettre, Van Rysselberghe écrit à propos de Paris: « c'est toujours très captivant pour moi... j'y habiterai sûrement un jour » et il parle avec indignation des Roses Croix: « Oh, que j'aurais donc voulu que tu visses cela; à distance cela peut paraître recéler quelque chose, mais vu de près c'est absolument infâme. Rien n'est écœurant comme le réclamisme de Péladan et des affreux chevelus ses compères. Il est triste de voir des gens de valeur croire à la sincérité et à l'honnêteté des intentions de ce crapuleux personnage », que Van Rysselberghe appelle « le Sârlatan ». Ce n'est pas méfiance à l'égard d'une tendance qui n'est pas la sienne, mais révolte de sa droiture devant ce qu'il sent de frelaté et de malhonnête dans cette « entreprise » et il déplore que des belges qu'il estime s'y soient fourvoyés.

En 1893, après dix ans d'activité, le comité du groupe des XX présidé par Octave Maus se réunit conformément aux statuts pour débattre la question de savoir s'il y avait lieu de dissoudre l'institution ou de continuer dans le même sens. Comment, malgré le renom dont les salons des XX jouissaient et les éminents services qu'ils avaient rendus à l'Art, en était-on arrivé à devoir envisager une dissolution du cercle? Sans qu'il y paraisse de l'extérieur, la direction de celui-ci était devenue de plus en plus malaisée à cause de la part d'autorité que chacun des vingt membres-artistes y exerçait en vertu de la forme particulière des statuts. Or, si parmi ces membres, il y en avait d'efficacement actifs comme Paul Dubois, Van Rysselberghe, Van de Velde et Signac, ou simplement raisonnables et de bonne volonté comme Anna Boch, Finch et Schlobach, il y en avait en revanche de terriblement turbulents comme Ensor.

Après deux séances de discussions, la majorité, dont était Van Rysselberghe, vota la dissolution.

---

(1) *Archives de l'Art contemporain*, Fonds Octave Maus, don Vander Linden.

Mais dès l'année suivante, un nouveau cercle, La Libre Esthétique, prit la place des XX avec un statut tout différent.

S'il nous a paru utile de souligner cet évènement, c'est en raison de la part déterminante qu'y prit Van Rysselberghe ce que prouve une lettre adressée par celui-ci à Maus, en juillet 1893. Cette lettre a été publiée, mais en partie seulement, par Madeleine Octave Maus, dans son livre « Trente ans de lutte pour l'art ». Voici d'abord le passage publié dans cet ouvrage:

« L'idée d'un comité dans lequel aucun de nous n'aurait plus rien à dire de direct, dans lequel il n'y aurait pas de peintres, pas de musiciens, pas de sculpteurs, qui organiserait des expositions et auditions et y convierait des artistes choisis par lui, me semble excellente. Cela simplifierait énormément et serait au moins une très réelle innovation. Mais trouveras-tu des semblables à toi, dévoués, désintéressés, débrouillards? Toi-même ne considéreras-tu pas cela comme un très gros embarras? Pourtant la tentative serait à faire. Un homme ayant avec lui un comité-bouclier et une administration sommaire, pourrait beaucoup organiser ».

Et voici, de la suite non publiée, un autre passage qui complète le précédent: « J'ai encore bien songé à des remaniements et à des joints pour calfater la barque dont nous sommes... je ne vois que ceci: nous en mettrons peut-être six dehors-et qui sait– mais après on recommencera, – tandis qu'un homme ayant avec lui une administration sommaire, pourrait beaucoup organiser. Les artistes sont, je crois, peu faits pour s'associer et monter des affaires. Pensons-y vieux, pas? » (1).

Le premier salon de la Libre Esthétique s'ouvre au printemps de 1894 et son organisation administrative est celle que préconisait Van Rysselberghe: le seul chef est Octave Maus et le comité au nom duquel il prend ses décisions est vraiment le comité-bouclier, purement honorifique; aucun artiste n'y est admis. Quant au manifeste publié dans la presse, il est rédigé dans le même esprit que celui des XX: La Libre Esthétique se propose d'inviter tous les ans des artistes choisis en Belgique et à l'étranger parmi ceux qui affirment une personnalité et s'orientent vers des horizons neufs, ainsi que des musiciens et des écrivains d'avant-garde? La Libre Esthétique défend l'art neuf dans toutes ses expressions. L'art neuf est un terme vague susceptible de bien des interprétations; comme Maus est en fait le seul responsable, c'est lui qui décide ce qui est de l'art neuf. Or, bien qu'il soit au courant de tout ce qui s'élabore et

(1) *Archives de l'Art contemporain*, Fonds Vander Linden.

qu'il ait une personnalité forte, il devait subir fatalement des influences et notamment celle de Van Rysselberghe.

Si Van Rysselberghe n'expose pas à tous les salons de la Libre Esthétique, il en est cependant l'un des principaux exposants et quand son nom n'apparaît pas au catalogue, il est présent dans les coulisses.

Quant aux tendances présentées, il n'y eut pas de rupture entre les salons des XX et ceux de la Libre Esthétique si ce n'est qu'avec Laermans et son « *Soir de grève* », on y voit poindre des préoccupations sociales et que les arts dits « mineurs », qui n'avaient fait que de modestes apparitions dans les derniers salons des XX, occupent à La Libre Esthétique une place plus importante. Beaucoup d'artistes, et Henry Van de Velde en tête, défendent maintenant l'idée qu'il n'y a pas d'arts « mineurs », que tout est et doit se ramener à l'art décoratif. Sous l'impulsion de cette théorie, le meuble, la sculpture, les étains, les verreries, les broderies, les tapisseries, tout est marqué de ce style nouveau qui s'élabore et qui prendra le nom de « modern style », grand effort de renouvellement qui répudie toute imitation des styles antérieurs et ne veut s'inspirer que des formes de la nature animale et surtout végétale. Le dessin aux motifs de cyclamens du catalogue de la Libre Esthétique, a été conçu par Van Rysselberghe dans l'esprit de cet art nouveau; ce n'est toutefois qu'un peu plus tard que nous en trouverons le reflet dans sa peinture, mais non d'une manière systématique tandis que le panneau de Signac « *Femmes au puits* » est nettement empreint de ce style tout en arabesques.

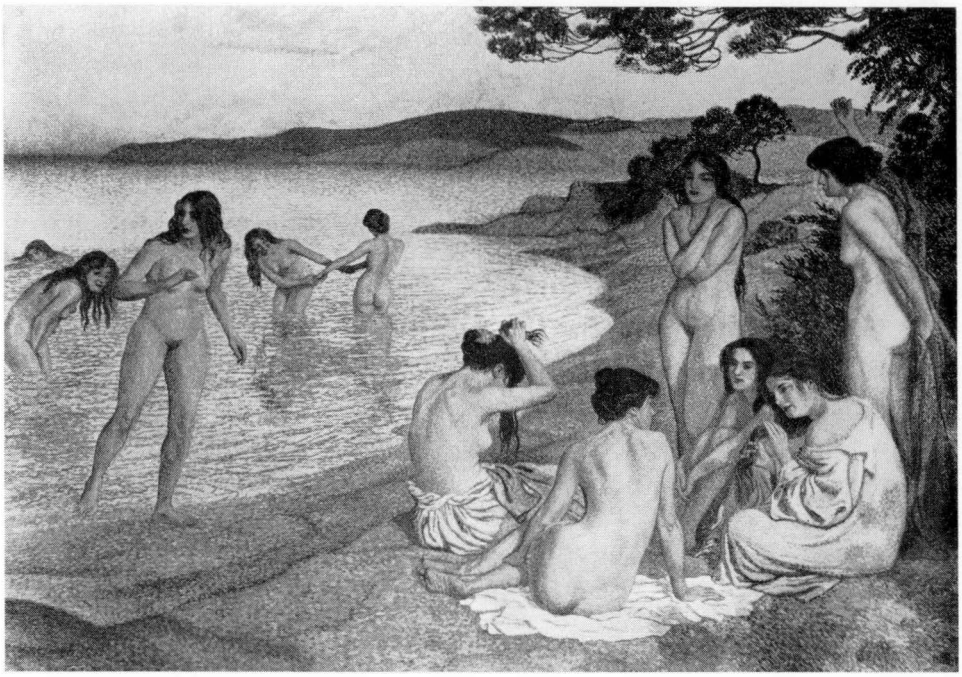
En 1894, Signac, Anna Boch et Van Rysselberghe sont les seuls peintres qui persistent à appliquer la technique néo-impressionniste et la presse en exprime le regret en ce qui concerne Van Rysselberghe « qui a cependant un si beau talent »; celui-ci expose d'ailleurs peu de choses: deux marines et un portrait d'homme, qui, selon les descriptions des comptes-rendus de presse, pourrait bien être celui de Michel Van Mons.

Il faut attendre l'année 1898 pour retrouver Van Rysselberghe au catalogue de la Libre Esthétique. Le communiqué de presse que Maus fait diffuser à cette occasion, annonce au public que Van Rysselberghe occupera au prochain salon une place importante réservée à l'ensemble des dernières productions de cet artiste. Il occupa en effet toute la salle du fond et le croquis d'accrochage établi de sa main (1) nous permet d'imaginer ce que devait être

(1) *Archives de l'Art contemporain*, Fonds Octave Maus, don Vander Linden.

cette salle: sur le mur du fond, « *L'heure embrasée* » flanquée d'une part du portrait de Signac en yachtman et d'autre part, d'un paysage de St Tropez; sur les murs latéraux, pour faire transition, des œuvres de couleurs plus calmes: à gauche, deux paysages en longueur accrochés l'un au dessus de l'autre et représentant tous deux « *Un canal en Flandre* », l'un en été et l'autre en hiver; à droite, « *Moulin en Flandre* » suivi du portrait d'Irma Sèthe en robe rose et d'une série de nus, études pour l'heure embrasée; sur le panneau de gauche, à la suite des canaux en Flandre, le portrait de Mme Viélé-Griffin, trois portraits d'enfants, celui d'Auguste Gevaert, un panneau d'aquarelles et un panneau d'eaux-fortes. L'œuvre à laquelle Van Rysselberghe attachait le plus de prix était « *L'heure embrasée* » (Pl. IV), sa première grande composition à caractère décoratif, pour laquelle il avait multiplié les études préparatoires de paysages et surtout de figures nues faites d'après nature, pour ordonner ensuite sa composition d'après elles et la peindre en technique néo-impressionniste dans un accord pré-établi de tons chauds créant une atmosphère méditerranéenne.

La peinture décorative est un problème qui a beaucoup préoccupé la génération de peintres qui a suivi immédiatement la première vague impressionniste; elle réagit contre la conception du « morceau de nature » peint sur le vif, en remettant à l'honneur les préoccupations d'ordonnance et de composition. La technique néo-impressionniste, dans la mesure où celle-ci s'opposait à l'empirisme et au « fa presto », avait réintroduit un certain rationalisme dans la peinture, mais cette école restait encore fondamentalement attachée à la représentation de la nature; ce sera un des sujets de discussion des néo-impressionnistes que la question de savoir jusqu'où il faut rester fidèle au motif et quelles libertés on peut prendre avec lui. La réponse à cette question est individuelle et varie selon les tempéraments: c'est parce que le procédé trop lent du pointillisme ne suivait pas assez rapidement ses sensations que Pissarro revint à l'impressionnisme; c'est pour la même raison que Luce ne s'y astreignit jamais complètement; Cross au contraire est partisan de se libérer le plus possible de la nature en l'interprétant selon la pensée qui régit l'œuvre; quant à Signac, s'il a toute sa vie essayé de se libérer de la nature, c'est en reconnaissant cependant ne pouvoir s'en passer ne fût-ce que pour varier son vocabulaire. Van Rysselberghe ne semble pas avoir été obsédé par ce problème, qui pour lui, s'est résolu tout naturellement; il n'a jamais essayé de se passer de l'étude directe du réel et il travaillera toute sa vie sur le motif, achevant l'œuvre en atelier, ou, comme c'est le cas pour « *L'heure embrasée* », partant d'études d'après nature pour faire une composition.



Pl. IV – L'heure embrasée

Weimar, Schlossmuseum

La question de la subordination au réel a sa valeur quand, vers 1900, la peinture décorative fait un effort de renouvellement. A côté du néo-classicisme de Puvis de Chavannes, Seurat, dans ses dernières œuvres, dépassant le problème de la couleur et de la lumière pour étudier celui de la composition (s'inspirant en cela de l'esthétisme scientifique de Charles Henry) étend ses investigations jusqu'au décoratif et montre la voie aux néo-impressionnistes; mais seuls Signac et Van Rysselberghe suivront cette voie. En 1896, Signac avait montré, à la place même où Van Rysselberghe, en 1898, accrochera « *L'heure embrassée* », un grand panneau décoratif intitulé « *Au temps d'harmonie* »; l'âge d'or n'étant pas, selon lui, dans le passé mais bien dans l'avenir, il évoque, dans un décor similaire à celui de Van Rysselberghe, la société future, anarchique et vivant dans une universelle entente. Cette composition est ordonnée suivant des lignes montantes pour exprimer la joie; c'est visiblement une œuvre

conçue avec le dessein d'exprimer une idée par le moyen d'une allégorie dont tous les éléments sont empruntés au réel mais stylisés en un ensemble didactique un peu figé. C'est dans un esprit tout différent que « *L'heure embrasçe* » fut conçue, l'ampleur de la composition et la beauté des formes en font une œuvre décorative pure destinée exclusivement au plaisir des yeux, le réel y est transposé dans des tons chauds, ors orangés et roux avec leurs complémentaires violets et bleus. En exécutant « *L'heure embrasée* » sans pouvoir l'imaginer dans une architecture précise, le peintre l'a pensée dans une sorte d'absolu qui la rendait propre a être placée n'importe où à la seule condition d'avoir un espace de recul suffisant. Mais ne serait-il pas plus souhaitable qu'une œuvre décorative soit pensée en fonction d'une architecture déterminée ? Ce fut probablement l'avis de Signac quand, allant voir, en décembre 1898, avec Van Rysselberghe, les deux panneaux décoratifs peints par Vuillard pour orner, un salon chez Claude Anet, à Paris, il souligne en effet la façon parfaite dont ces panneaux s'intègrent au décor ambiant et comme la couleur de ce jardin, inspiré par celui de Missia Godebska, à Villeneuve-sur-Yonne, s'accorde avec la tapisserie, les tentures, les tapis (1).

En août 1902, Van Rysselberghe aura l'occasion de collaborer lui aussi à un ensemble architectural, lors de la commande d'un grand panneau décoratif destiné à orner le grand escalier de l'hôtel d'Armand Solvay, au 224 de l'avenue Louise, à Bruxelles. En 1903, une esquisse très poussée de « *La lecture au jardin* » (Pl. v) sera montrée à la Libre Esthétique; l'œuvre définitive ne sera jamais exposée au public puisqu'elle ne pouvait être distraite de son contexte. Van Rysselberghe écrit à ce sujet à Maus: « Le panneau Solvay, sitôt terminé, sera marouflé sur le mur et n'en pourra plus être détaché; je n'y puis donc compter pour aucune exposition publique » (2). Cet hôtel, construit par Horta et entièrement décoré (boiseries, cheminées, parquets, plafonds, meubles) en modern'style le plus pur et le plus raffiné, a, grâce aux soins de ses de ses propriétaires actuels, été conservé intégralement; la décoration de Van Rysselberghe, en parfait état, s'y trouve toujours entourée de son cadre original à volutes, à l'endroit même où le peintre a assisté au marouflage de sa toile et y a donné les dernières corrections pour accorder sa couleur à l'éclairage de l'escalier. Dans le mouvement créé par les arabesques de la décoration ambiante, Van Rysselberghe a conçu une composition calme, qui fût com-

(1) Extraits du journal inédit de Signac (1898/1899), dans la *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, juillet/août 1953.
(2) *Archives de l'Art contemporain*, Fonds Octave Maus, don Vander Linden.

Pl. v – La lecture dans le jardin

Bruxelles, Collection L. Wittamer-Van Camp

un repos; c'est pourquoi il a représenté un beau jardin, à la fin de l'été, avec une vasque où se meuvent des cygnes, et, au premier plan, un groupe de jeunes femmes écoutant une lecture; des troncs d'arbres ponctuant par leur verticalité la disposition horizontale de la composition; les feuillages, à contre-jour, forment frise au dessus du tableau; ces feuillages sont repris en clair au delà de la vasque; des pins, à l'horizon à gauche, se détachent sur un coin de ciel. Si cette composition, par son calme, contraste avec la décoration qui l'entoure, elle s'accorde d'autre part avec elle grâce aux robes des jeunes femmes habillées en effet à la mode du temps, mais une mode dont le peintre, écartant tous détails superflus, n'a retenu que le style essentiel, le rythme des plis souples, des écharpes, des grands chapeaux. Les tons chauds alternent avec les tons froids, la lumière et l'ombre colorée sont savamment réparties, le tout est fait de touches qui se fondent bien.

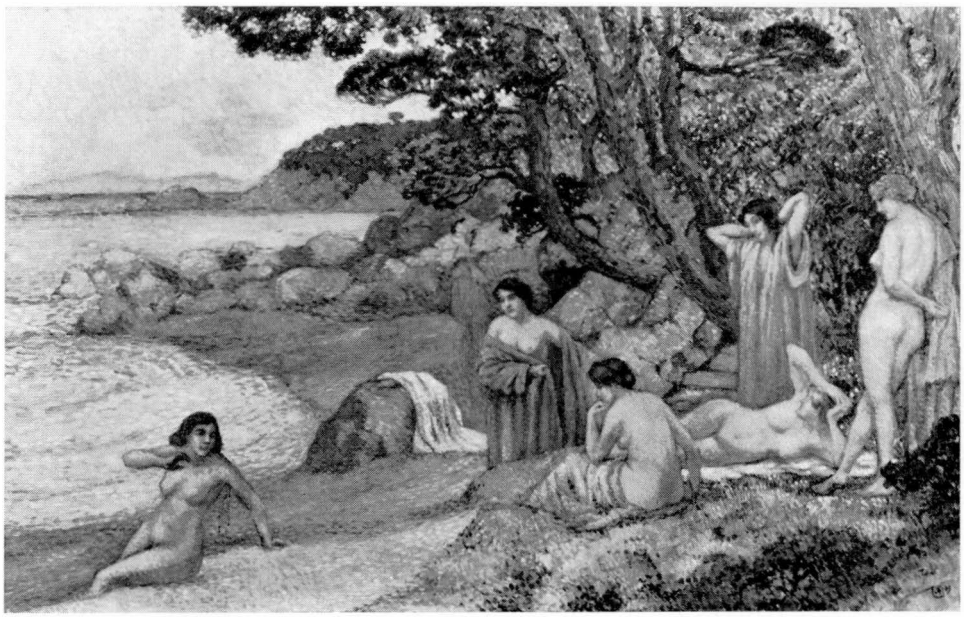
Cette composition orne le premier palier de l'escalier; au second palier, une autre toile, achève la décoration de l'escalier; plus petite et moins visible que « *La lecture au jardin* », elle contribue plus modestement à l'ensemble décoratif.

On trouve donc, dans l'art décoratif de Van Rysselberghe, deux processus de création: dans « *L'heure embrasée* », en partant du réel, il crée un climat idyllique en dehors du temps; tandis que dans « *La lecture au jardin* », il exécute une décoration dans le style, d'une époque bien déterminée (la sienne) et tire de celle-ci, parce qu'elle est transcendée, toute sa poésie. Il combinera ces deux sources d'inspiration dans l'exécution des cinq grands panneaux décoratifs faits pour la villa du Docteur Nocard, à Neuilly. Ces cinq panneaux feront partie de son envoi à la Libre Esthétique de 1911. Les trois panneaux centraux représentent des baigneuses sur le rivage et dans l'eau de la même baie qui servit de cadre à *l'Heure embrasée*, une mer vert-bleuâtre à l'horizon borné par des montagnes violettes, sous des pins dont les troncs et les feuillages se colorent des reflets rouges du couchant. « Les panneaux latéraux nous transportent en de beaux jardins ou des parcs » (1): celui de gauche (l'été) s'inspire de la terrasse de la maison de Demolder, à Essones (l'ancienne maison de Rops); celui de droite représente un jardin en automne; dans les deux, des jeunes femmes habillées à la mode du jour; ce qui permit à Arthur De Rudder d'écrire: « Nous l'aimons encore (cette œuvre magistrale) pour le sens de modernité qu'elle contient uni au sentiment classique » (2). Fierens-Gevaert, tout en admirant beaucoup cet ensemble, lui reproche de contenir encore trop de nature vraie alors qu'il prétend nous rapprocher d'une nature idéale (3). Il est évident que malgré la transposition colorée, Van Rysselberghe reste toujours attaché à l'inspiration du réel.

La toile « *Les baigneuses* » (Pl. VI), de 1909, pourrait bien être une des préparations faites en vue du panneau central de la décoration de Neuilly. La technique ici n'est plus du pointillisme pur; il reprend par des touches un peu lâches des fonds de couleurs posées en aplats pour faire jouer la lumière et animer les couleurs.

A partir de « *L'heure embrasée* », Van Rysselberghe n'a plus jamais cessé de s'intéresser à la peinture décorative; dans les dernières années de sa vie (de 1920 à 1924), il composera une série de panneaux pour orner le hall du

(1) A. Goffin, *La Revue Générale, Bruxelles*, juin 1911, p. 8 & 9.
(2) A. De Rudder, *La Revue de Belgique*, avril 1911, p. 112 & 113.
(3) Fierens-Gevaert, dans le *Journal de Bruxelles*, 24 avril 1911.



Pl. VI – Les Baigneuses

Genève, Collection M. Oscar Ghez

château du Pachy construit d'après les plans de son frère Octave, architecte, pour Mr Guinotte, ami des Van Rysselberghe. Ces panneaux décoratifs, exposés à la rétrospective de Gand de 1962, ont malheureusement été dispersés depuis. Si l'exécution de ces panneaux était de valeur inégale, l'inspiration en était la même, le réel transcendé, la création d'un climat de calme beauté et de lumineuse nature, au dessus ou en dehors des drames humains et nous reposant d'eux.

Van Rysselberghe donc a participé d'une manière personnelle à la renaissance de l'art décoratif de la fin du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècles: et si cette partie de son œuvre est moins appréciée aujourd'hui c'est sans doute parce qu' elle est éclipsée par sa peinture de chevalet: paysages, natures mortes et surtout portraits. Par quelques œuvres caractéristiques exposées à la Libre Esthétique, nous pouvons suivre les étapes de sa pleine maturité et l'approfondissement de sa personnalité.

En 1901, l'impressionnisme consacré réapparaît avec Monet, Renoir, Pissarro (revenu à l'impressionnisme), et Guillaumin; les œuvres de Vuillard

sont exposées à Bruxelles en même temps que « *L'hommage à Cézanne* » de Maurice Denis. Dans l'ensemble, c'est une exposition de peinture claire. Van Rysselberghe occupe une salle avec Claus. La presse, qui bien souvent réflète l'opinion publique plus qu'elle ne la guide, fut en général très favorable à Van Rysselberghe: « Son procédé s'est affermi, s'est modéré » et l'on constate avec plaisir que ses qualités de « coloriste et de dessinateur sont apparus dans toute leur force » (1). Ce sont des paysages, des portraits (ceux de Laure Flé en robe blanche et ceinture verte, de la femme et de la fille du peintre, ce dernier acquis par l'Etat pour le Musée de Bruxelles).

Madeleine Octave Maus affirme (2) que « *La Promenade* » figurait également à l'exposition de la Libre Esthétique de 1901. Or, il n'y a aucune mention de cette œuvre au catalogue et on n'en parle pas dans les comptes-rendus de presse. Certes, l'œuvre est datée de 1901, mais Van Rysselberghe, dans une lettre à Octave Maus de la fin de 1902 dit: « Je ferai mon possible pour terminer d'ici là (c.à.d. avant la fin de l'exposition de 1903) les petites femmes marchant sur la plage » (3). « *La promenade* » fut d'ailleurs exposée en 1904 et reproduite, à cette occasion, dans la presse. D'autre part, il serait étrange que, pour cette exposition de 1904, à laquelle Van Rysselberghe attachait une très grande importance, il ait donné une œuvre déjà vue antérieurement. Reste, le fait troublant que l'œuvre est datée de 1901, mais il n'est pas impossible que cette date soit celle de sa conception et que le tableau, commencé au cours de cette année, n'ait été achevé que plus tard; ce ne serait pas là une exception Le 8 septembre 1901, il adresse d'Ambleteuse à André Gide une lettre en tête de laquelle il met un dessin d'« *Elisabeth au chapeau de paille* » (4), œuvre qui, datée de 1901, et dont le paysage est le même que celui de la « *Promenade* », ne sera elle aussi montrée qu'en 1904.

Il est évident que Van Rysselberghe est devenu un des maîtres les plus appréciés de la Libre Esthétique; en même temps, et de plus en plus, il participe au travail interne de cette institution. Sa correspondance avec Maus le prouve; si cette correspondance est irrégulière c'est tout simplement parce que Maus fait alors de fréquents séjours à Paris, où son ami est installé depuis 1898, et qu'il prendra même bientôt un domicile à Paris, rue des Belles Feuilles. Néanmoins de la fin de l'année 1902 et du début de l'année 1903, une série de

(1) Ergast dans « *Le Petit Bleu* », Bruxelles, 1r mars 1901.
(2) Madel. Oct. Maus, « *Trente années de lutte pour l'art* », Bruxelles, L'oiseau bleu, 1926.
(3) *Archives de l'Art contemporain*, Fonds Vander Linden.
(4) *Archives de l'Art contemporain*, Fonds Mlle Catherine Gide.

lettres nous donne des indications précieuses. L'une d'elles nous apprend que Maus a décidé d'éliminer le plus possible les arts mineurs devenus trop envahissants; Van Rysselberghe lui répond: « Je t'approuve fort d'orienter les expositions de la L.E. dans un sens plus large, plus sérieux, plus choisi. D'autres maintenant font ce que tu as fait; laisse-leur leurs petits pots et les pattes de grenouilles en délire... Très bonne aussi ton idée de réunir une manière de rétrospective de l'impressionnisme » (1). Ainsi donc, Maus aurait voulu faire à l'occasion de la dixième exposition de la Libre Esthétique (qui était aussi sa vingtième en comptant les salons des XX), une grande exposition de l'impressionisme en 1903. Seulement, et Van Rysselberghe le lui fait remarquer, on a eu la même idée à Vienne où Bernatrieck, qui s'en occupe activement a déjà obtenu des promesses de prêt d'œuvres importantes. Van Rysselberghe lui-même, qui ignorait les projets de Maus, s'en est occupé et a promis sa participation personnelle. Comme il ne peut se dédire de ce côté, il n'enverrait donc à Bruxelles que ce qui lui resterait après son envoi à Vienne ainsi ne serait-il pas bien représenté dans la première de ces villes. Il propose à Maus trois solutions: 1° Différer la date de l'exposition de la Libre Esthétique et essayer d'obtenir en bloc pour celle-ci ce qui aura été à Vienne; 2° Faire l'exposition sans lui (mais il ne suggère cette seconde formule que du bout des lèvres, car, dit-il: « j'aimerais en être, tu penses »); 3° Remettre purement et simplement l'exécution du projet à l'année suivante. C'est à cette dernière suggestion que Maus se rangea, visiblement pour permettre à Van Rysselberghe d'être convenablement représenté à Bruxelles.

Certaines allusions contenues dans cette correspondance font comprendre qu'à cette époque Van Rysselberghe est connu en Allemagne, qu'il a des toiles à Berlin et qu'il a exposé à Munich et à Dresde.

En 1903, il n'envoie que quatre toiles à la Libre Esthétique, mais parmi elles deux œuvres maîtresses: le portrait de Claire Rops (devenue Claire Demolder) et une toile désignée au catalogue sous le titre de « *Portrait de fillettes* » qui n'est autre que celle que Van Rysselberghe lui-même appelait « *Les petites filles en bleu* » (Pl. VII), portrait collectif des trois fillettes de son ami Guinotte. « Quelle grâce, quel naturel dans le portrait des trois fillettes assises l'une à côté de l'autre. Ici la pose est élément de vérité, de révélation de caractère, qualité prépondérante que négligent presque tous les portraitistes qui mannequinent leur modèle au lieu de lui demander l'aveu de sa personnalité dans ses

(1) *Archives de l'Art contemporain*, Fonds Octave Maus-Don Vander Linden.

Pl. VII – Les petites filles en bleu

Bruxelles, Collection Mme Ivan Orban

plus furtives attitudes » écrit excellemment Georges Eekhoud (1). Ce très beau portrait est traité dans cette technique néo-impressionniste particulière à Van Rysselberghe: touches de grandeurs différentes jusqu'à devenir imperceptibles dans les visages et les mains qu'il parvient ainsi à individualiser, ce procédé lui permettant non seulement d'obtenir une merveilleuse souplesse de modelé mais encore de rendre la texture lumineuse de la peau grâce au fait que les couleurs ne sont pas absolument fondues. A noter ce raffinement: l'harmonie générale des bleus relevée par sa complémentaire, le gros coussin orangé posé

(1) Georges EEKHOUD dans la *Revue Blanche*, Paris, 1er avril 1903.

au milieu du tableau, auquel répond en outre la dorure du cadre tout simple. La propriétaire actuelle du tableau, qui servit de modèle à la plus jeune des fillettes, celle de gauche, prête à bondir, nous a révélé que ce cadre doré est celui-là même que fit mettre le peintre. On sait la prédilection que les néo-impressionnistes avaient pour les cadres blancs parce qu'ils estimaient que les cadres dorés étaient de nature à étouffer les harmonies claires de leur peinture. Si, dans le cas des « *Petites filles en bleu* », Van Rysselberghe a jugé pouvoir déroger à cette règle, c'est précisément parce qu'ici au contraire, l'or étant une couleur presque complémentaire du bleu, un cadre doré ne ferait que renforcér l'effet du coussin orangé.

Le salon de la Libre Esthétique de 1904 fut un évènement marquant en ce qu'il fut la première exposition à caractère rétrospectif organisée à Bruxelles. Cette exposition englobait l'impressionnisme, le néo-impressionnisme et l'oreintation nouvelle issue de l'impressionnisme. Maus estimant que l'impressionnisme était d'origine exclusivement française, avait composé un catalogue ne comprenant que des artistes français, à deux exceptions près: l'américaine Mary Cassatt et le belge Van Rysselberghe en faveur duquel il avait fait jouer le fait qu'il était domicilié à Paris depuis plusieurs années. Edmond Picard se fit le porte-paroles des artistes belges irrités contre ce qu'ils considéraient comme une exclusive arbitraire et protesta violemment par des écrits et des conférences. Maus ne répondit guère à ces attaques, mais l'année suivante, son exposition fut intitulée « L'évolution extérieure de l'impressionnisme »; les belges y furent largement représentés sauf Van Rysselberghe qui n'y figura pas.

Pour en revenir à l'exposition de 1904, Van Rysselberghe se dépensa sans compter pour l'organiser, allant avec Maus choisir des œuvres chez les artistes, les collectionneurs, les marchands, les rassemblant chez l'expéditeur, surveillant leur emballage, dessinant l'affiche et la couverture du catalogue et enfin, comme au temps des XX, s'inquiétant de la présentation et de l'aspect de la salle. Il insista vivement pour qu'on mît les grands maîtres particulièrement en valeur. « Cher, écrivait-il, il faut desserrer un peu les vétérans; nous, qu'on nous serre un peu, il n'y a pas de mal et moi, non, j'en aurai de trop; et croismoi, enlève les deux numéros que tu sais; tout le monde respirera » (1). Ces deux numéros (« *La fillette au chapeau de paille* » et « *La violoniste* ») furent cependant maintenus au catalogue. Ce qu'il voulait garder était: « *Une lecture* », « *La promenade* », une toile intitulée » « *Portraits* » appartenant à Henry Van de Velde (il s'agit probablement de l'une des versions du portrait collectif

(1) *Archives de l'Art contemporain*, Fonds Octave Maus, don Vander Linden.

Pl. VIII – Madame Van de Velde et ses enfants

Genève, Collection Oscar Ghez

de « *Mme Van de Velde et de ses enfants* » (1), « *Torse de jeune femme* » et « *Jet d'eau à Sans-Souci, Postdam* ».

Dans ce que Van Rysselberghe qualifie lui-même « d'admirable ensemble », composé de tous les grands maîtres français (Manet, Monet, Degas, Cézanne, Pissarro, Sisley, Gauguin, Lautrec, Seurat), il fait bonne figure placé sur le même mur que Signac et Cross, en face de Luce et de Maurice Denis. Les deux œuvres de Van Rysselberghe qui, à juste titre, attirerent le plus l'attention sont « *La Promenade* » et « *Une lecture* »; ce sont là deux com-

(1) La version publiée ci-dessus (Pl. VIII) est donnée à titre exemplatif.

Pl. IX – La promenade

(Copyright A.C.L.)

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

positions qui s'opposent et se complètent à la fois. « *La promenade* » (Pl. IX): quadruple portrait féminin, dans une ambiance de plein air et de clarté, composition basée sur le contraste entre l'horizontale de la mer et les verticales des personnages. « *Une lecture* » (Pl. X): sept portraits masculins groupés autour de Verhaeren lisant, scène d'intérieur aux couleurs exceptionnellement montées; composition basée ici sur la courbe de la table ronde opposée aux verticales du fond, livres et montants de la cheminée; dans toute cette immobilité attentive du groupe, un seul mouvement, celui exprimé par l'oblique montante du bras de Verhaeren rythmant sa lecture; on sait que la valeur symboliste des lignes ascendantes est joie, optimisme, euphorie; c'est bien ce que ce geste exprime ici.

Nous avons exposé plus haut notre avis quant à la date de « *La Promenade* » vraisemblablement commencée en 1901 et terminée plus tard, mais en technique néo-impressionniste encore très rigoureuse. Cette technique néo-impressionniste est un peu moins orthodoxe dans « *Une lecture* ». D'après les fragments de correspondances entre Van Rysselberghe, Viélé-Griffin et Verhaeren publiés dans le catalogue de la tétrospective de Gand de 1962 (1), Van Rysselberghe aurait déjà pensé à ce tableau en 1900, mais en fait ne l'aurait commencé qu'en 1903. Il faut remarquer ici que comme pour « *La Promenade* »: « *Une lecture* » est daté de 1903 et porte au revers, sur le chassis, la date du 19 mai 1903. A notre avis, cette dernière date est celle du jour où le peintre a commencé son tableau car, dans une lettre qu'il envoie à Maus, à la veille de l'ouverture de l'exposition de la Libre Esthétique, en février 1904, il écrit qu'il est grippé mais qu'il se soigne: « Je réserverai ce qui me reste de force pour terminer la lecture et je l'amènerai avec moi le 21 au matin » (2).

En regardant « *Une lecture* » et en identifiant les personnages qui entourent Verhaeren: le critique Fénéon, le peintre Cross, Gide, Maeterlinck, Gheon, Viélé-Griffin, Le Dantec, on pense aux relations étroites qui ont existé entre les cénacles symbolistes et les peintres néo-impressionnistes, cénacles auxquels Van Rysselberghe fut intimement mêlé.

On ne peut s'empêcher de rapprocher ce tableau de celui de Fantin-Latour intitulé « *Autour de la table* » et de l' « *Hommage à Cézanne* » de Maurice Denis. Mais s'il y a en effet analogie de sujets, ces deux dernières œuvres ont été conçues dans un tout autre esprit que « *Une lecture* »; Van Rysselberghe, en

(1) *Catalogue de la rétrospective Théo Van Rysselberghe* au Musée des Beaux-Arts de Gand, 1er juillet/16 septembre 1962, p. 44, 45 & 46.
(2) *Archives de l'Art contemporain*, Fonds Octave Maus, don Vander Linden.

Pl. x – Une lecture

Gand, musée des Beaux-Arts

effet, s'est défendu, dès le début, d'avoir voulu faire un tableau à programme littéraire, il n'entendait faire que le portrait de quelques amis et, avant tout, un beau morceau de peinture valant par ses qualités de dessin et de couleur. La présence, au mur, du portrait de Carlyle par Whistler est peut-être fortuite, mais elle nous rappelle que Van Rysselberghe, lorsqu'il fit le portrait de Maus, en 1885, admirait beaucoup Whistler et elle nous incite à mesurer le chemin parcouru en ces dix-neuf années, c'est-à-dire la recherche de la lumière à travers une technique choisie parce qu'elle paraissait scientifiquement sûre mais aussi parce qu'elle ne sacrifiait ni la forme ni le dessin. En cette année 1904, Van Rysselberghe est arrivé à une étape; « il recueille en ce moment, dit le critique de la Réforme, les fruits d'un long et acharné labeur d'art soutenu par une foi inébranlable et un talent auquel même ceux qui ne furent pas toujours esthétiquement d'accord avec lui, n'ont cessé de rendre hommage » (1). La notoriété est venue à Paris et s'est étendue à l'Allemagne: le Musée de Berlin achète « *Le jet d'eau à Sans-Souci* » à la Libre Esthétique. En Belgique, l'Etat avait soumis à la Commission Directrice des Musées le projet d'acquisition de « *Une lecture* », mais la Commission refusa, préférant « *La promenade* » parce qu'en peinture claire à laquelle les membres de la commission étaient maintenant accoutumés. « *Une lecture* » sera acquis par le Musée de Gand en 1906.

Arrivé à cette étape, Van Rysselberghe va se remettre en route, et, après s'être soumis pendant des années à une stricte discipline, il va évoluer vers une facture plus libre; on s'en apercevra dès 1908.

En 1908, à l'occasion du 25ème anniversaire de la fondation des XX, Maus fait appel aux principaux peintres et sculpteurs vivants qui, dit-il, ont donné à ce cycle d'expositions « leur signification émancipatrice »; il leur demande de choisir parmi les meilleures de leurs œuvres récentes, car « ce salon marquera l'heure présente de l'art indépendant » (2).

L'heure présente, pour Van Rysselberghe, c'est celle d'une œuvre qui « donne une sensation de plénitude, de sécurité, que l'on éprouve devant une œuvre durable accomplie » (3). Il y a en effet, chez Van Rysselberghe, une tendance au classicisme dans ses compositions, classicisme qui cède parfois, dans ses paysages, à un lyrisme retenu, ainsi dans « *La pointe du Rossignol, Cavalière* ».

En 1909, à l'occasion de l'exposition des portraits, on constate que Van

(1) *La Réforme*, Bruxelles, 29 mars 1904, signé: C.H.
(2) Communiqué paru dans la presse en février 1908 et émanant de la direction de la Libre Esthétique.
(3) *Le Petit Bleu*, Bruxelles, Ergast.

Rysselberghe a renoncé au néo-impressionnisme; sa touche reste visible, surtout dans les fonds et les accessoires, mais élargie et irrégulière; il accentue les formes et se plaît à rechercher des harmonies rares de couleurs. « L'aisance de son pinceau et de son dessin ne nous a jamais paru aussi magnifique de décision... il n'y a qu'à s'incliner devant cette indéniable maîtrise et à constater qu'à travers toutes les sollicitations modernes, elle s'affirme par des qualités de vigueur, de justesse, de netteté propres à notre race », dit Fierens-Gevaert (1).

Van Rysselberghe exposait à ce salon onze portraits, dont celui, fameux, d'André Gide et celui de Lucie Couturier.

L'évolution de Van Rysselberghe vers le classicisme ne signifie pas retour au vieil académisme. En effet, le néo-impressionnisme qu'il avait choisi n'était-il pas déjà une manière d'introduire un élément rationnel dans l'impressionnisme? et d'autre part Van Rysselberghe a conscience d'appartenir encore à la partie vivante de son époque quand il répond à Jean Demot, secrétaire de la Société Royale des Beaux Arts (le 4 mars 1908), qui lui avait demandé de faire partie de cette société et d'y exposer, qu'il hésite à faire partie d'une association qu'il connaît mal; « mes sympathies, dit-il, vont aux expositions des novateurs et des audacieux, quand bien même je n'approuverais pas toujours les tendances qui s'y manifestent, plus qu'aux salons de bonne tenue où s'attardent les gloires faciles et les talents timorés » (2). En lisant cette lettre, on se demande tout naturellement quelles étaient les « tendances novatrices » vers lesquelles allaient les sympathies de Van Rysselberghe et, parmi elles, quelles étaient celles qu'il n'approuvait pas. Il suffit pour y repondre de jeter un regard sur les catalogues de la Libre Esthétique et de se rappeler quels artistes aimèrent Van Rysselberghe et furent connus de lui. Nous trouvons déjà, lors d'une exposition organisée chez Durand-Ruel, par Signac, en 1899, les différents groupes auxquels Maus manifestera sa sympathie: les néo-impressionnistes, les symbolistes, les nabis, quelques élèves de Gustave Moreau, les futurs fauves, que Van Rysselberghe rencontrera aussi chez Signac, à St. Tropez; ce sont les mêmes tendances que Maus protégera en Belgique dans la jeune génération, en général, les coloristes qui continuent l'évolution de l'impressionnisme, auxquels il faut joindre des symbolistes et les précurseurs de l'expressionnisme, mais, et ceci mérite d'être souligné, ni cubistes ni futuristes. C'est avec ironie qu'en 1911, un critique de l'Etoile Belge raconte qu'aussitôt entré au salon de la Libre Esthétique, on cherche immédiatement les cubistes

(1) FIERENS-GEVAERT, dans le *Journal de Bruxelles*, 1908, 15 mai 1909.
(2) *Archives de l'Art contemporain*, Fonds Demot.

Theo Van Rysselberghe travaillant sur le motif – 1918-1919

(photo appartenant aux archives de l'Art contemporain - Fond Lonvegnée - Deman)

et les futuristes où les trouver sinon ici, invités à titre de curiosité » (1) et on ne les trouve pas.

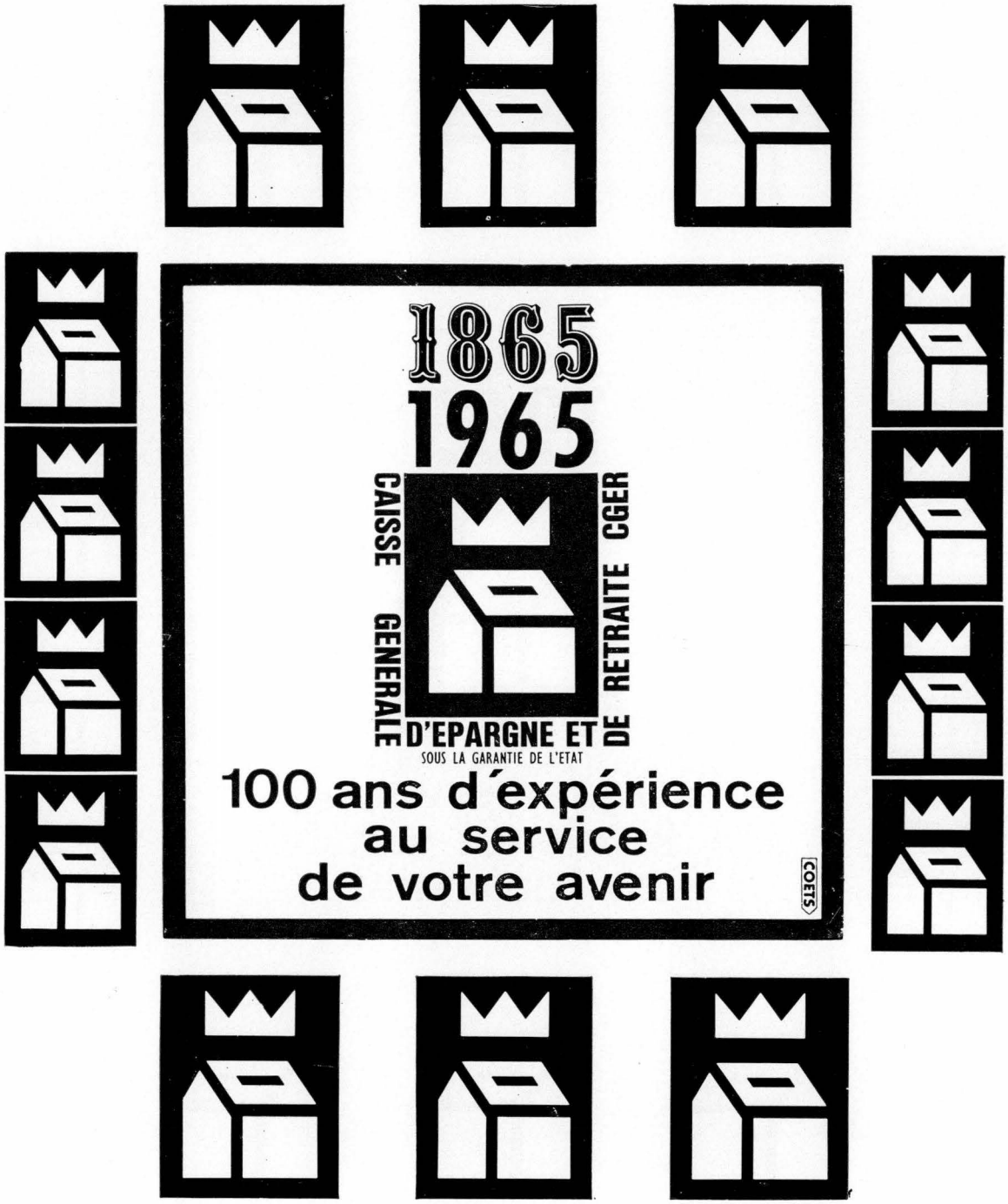
Les cubistes, et notamment Picasso, furent exposés pour la première fois à Bruxelles, au Musée d'Art moderne, en 1911, lors d'un salon belge des Indépendants, sans grand retentissement il est vrai. Or Maus et Van Rysselberghe suivaient avec attention tout ce qui se faisait à Paris dans le domaine de l'art; ils ont donc certainement vu et connu le cubisme mais n'y ont pas discerné l'importance que cette nouveauté avait et l'ont méprisée, une lettre de Van Rysselberghe datée du 3 janvier 1903 entémoigne: « C'est franchement vilain et inintéressant les Picasso que me montra Mme Hessele. Vollard l'a rendu fou en lui suggérant je pense que plus une peinture était vilaine, mieux cela valait. Par surcroît, le dit Pique-sous a confié à Mme Hessele qu'il te croyait une sorte de boyard qui achète énormément de tableaux et qui voulait acquérir des siens... mais puisqu'il ne s'agit simplement que d'une exposition... s'en fouti – c'est donc couru » (2).

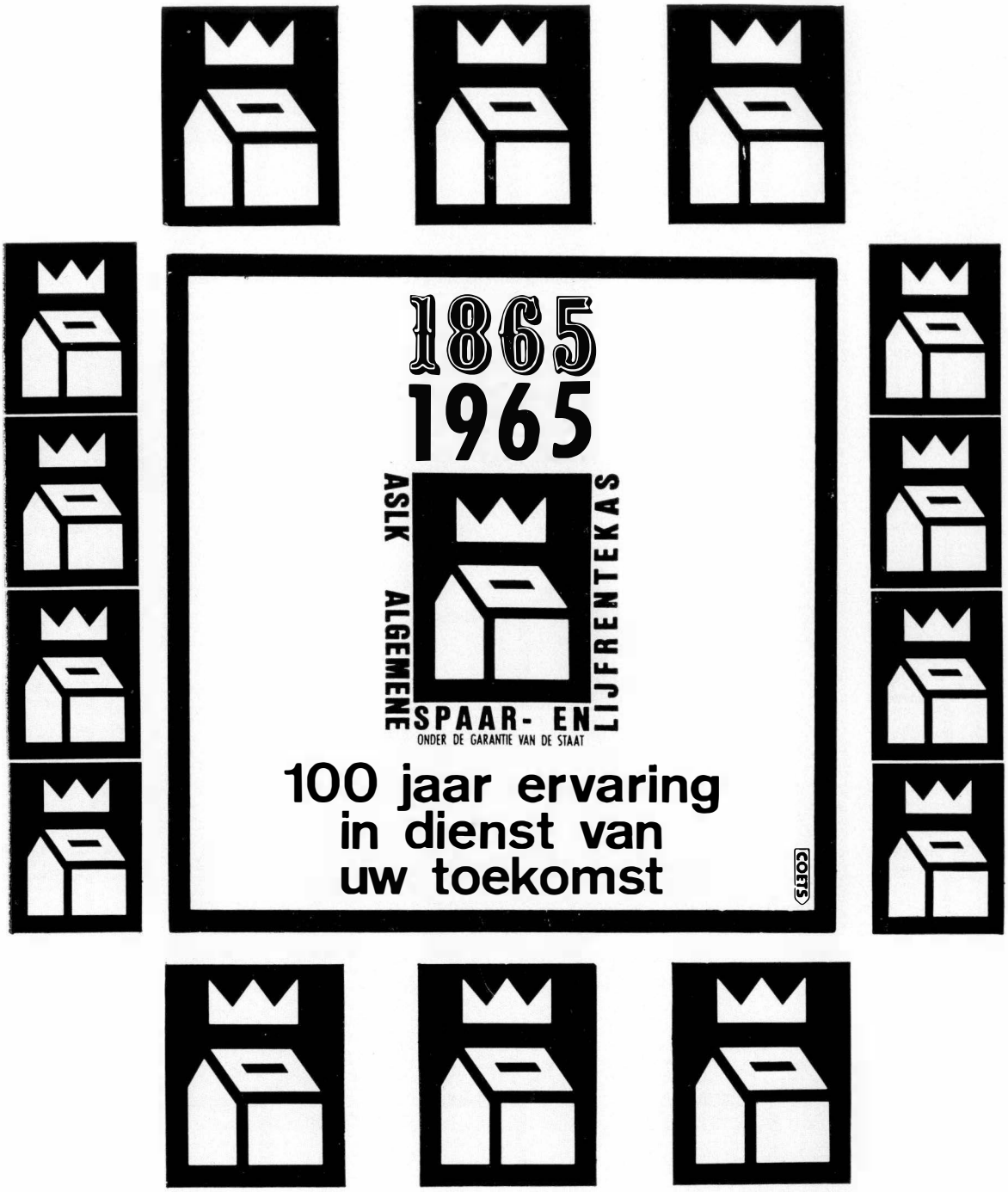
Dans sa correspondance avec Maus, Van Rysselberghe ne s'est départi que deux fois de sa bienveillance naturelle en jugeant d'autres artistes: en 1902 quand il parla des Roses-Croix, et en 1903 à propos de Picasso. Quant aux premiers, la droiture de son caractère avait provoqué sa réaction sarcastique parce qu'il suspectait l'honnêteté et la sincérité du « Sârlatan ». En ce qui regarde Picasso, qui, en 1903, en est à sa période bleue, ce qu'il lui reproche c'est de faire « franchement vilain », ce qui le heurte chez lui c'est une conception esthétique diamétralement opposée à son idéal qui est la recherche du beau à partir du réel, réel dont il a une vision optimiste.

Il peut sembler paradoxal que Maus, qui avait défendu Seurat et le néo-impressionnisme, et Van Rysselberghe, qui avait été le dernier avec Signac à pratiquer la technique de la division, rejetassent le cubisme qui cependant se réclamait de l'enseignement de Seurat. Mais il faut considérer que les cubistes n'avaient retenu de cet enseignement que les règles mathématiques et abstraites, tandis que pour Van Rysselberghe, la discipline néo-impressionniste ne fut pas autre chose qu'un moyen difficile mais rationnel d'exprimer l'homme et la nature. Il fut toujours humblement subordonné aux données du réel et n'eut jamais l'orgueilleux désir de créer un monde fictif.

MARIE-JEANNE CHARTRAIN-HEBBELINCK

(1) *L'Etoile Belge*, Bruxelles, 10 mars 1911.
(2) *Archives de l'Art contemporain*, Fonds Octave Maus, don Vander Linden.


1865
1965
CAISSE GENERALE D'EPARGNE ET DE RETRAITE CGER
SOUS LA GARANTIE DE L'ETAT
100 ans d'expérience
au service
de votre avenir
COETS


1865
1965
ASLK
ALGEMENE
SPAAR- EN
LIJFRENTEKAS
ONDER DE GARANTIE VAN DE STAAT
100 jaar ervaring
in dienst van
uw toekomst
COETS

PUBLICATIONS DE L'ACADEMIE

SERIE IN 8°

Bulletin et Annales I (1843) **à IV** (1847).
Annales V (1848) **à LXXVII** (7e série VII) (1930).
Bulletin 2e série des Annales I (1858) à 5° série des Annales 2° partie V (1902).
Bulletin 1902 (VI) **à** 1928 (1929).

SERIE IN 4°

Histoire monétaire des Comtes de Louvain, ducs de Brabant et Marquis du Saint Empire Romain, par A. DE WITTE I (1894) à III, 2e facs. (1900).

SERIE IN 8° CARRE

Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. I. (1931) **à XXX** (1960) (continue)

TABLES

Annales 1e série (I à XX), par L. Torfs (Annales XX 1863).
Annales et Bulletin, 3e série 1886 (Bulletin 3e série IX, p. 595 s.).
Annales 1 **à** 50 par le Baron de Vinck de Winnezeele 1898 (à part).

Certains fascicules de ces anciennes publications sont encore disponibles. On peut se les procurer en s'adressant à la direction de la revue.

Il en est de même des tomes II et III de l'édition in 4°, hors série, de l'ouvrage de DEWITTE, **Histoire monétaire des Ducs de Brabant,** Anvers, 1894-1900.

La Direction n'assume aucune responsabilité en ce qui concerne les articles publiés et les photographies reproduites. Elle n'accepte qu'une seule réponse à un article ou compte rendu et qu'une seule réplique à cette réponse.

Prix de l'Abonnement:

4 fascicules d'au moins 64 pages: 500,— frs. belges.

Prix par fascicule: 140,— frs.

Adresses — Abonnements:

IMPRIMERIES GÉNÉRALES LLOYD ANVERSOIS
23, Eiermarkt, Anvers
(C.C.P. 1423.41)

Correspondance:

DIRECTION DE LA REVUE.

Service d'Echange et Ouvrages pour compte rendu:

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
100, rue Joseph II - Bruxelles

Pour les Tomes I à XIX, ainsi que pour les autres publications de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique s'adresser à la Direction.

De Directie neemt geen enkele verantwoordelijkheid op zich wat betreft de uitgegeven artikels en de afgebeelde foto's. Er wordt slechts één antwoord aangenomen op elke studie of recensie, alsook één repliek op dit antwoord.

Prijs van het Abonnement:

4 afleveringen van ten minste 64 bladzijden 500,— Belgische franks.

Prijs per aflevering: 140,— fr.

Adressen — Abonnementen:

ALGEMENE DRUKKERIJEN LLOYD ANVERSOIS
Eiermarkt, 23, Antwerpen
(P.C.R. 1423.41)

Briefwisseling:

DIRECTIE VAN HET TIJDSCHRIFT:

Ruildienst en werken voor bespreking:

KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIE
100, Jozef II - straat - Brussel

Voor delen I tot XIX, alsmede voor de andere uitgaven van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België zich wenden tot de Directie.

5-1736 I.G.L.A.