Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie

Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève

Band: 49 (2001)

Artikel: Une vanité avec les trois parques au Musée d'art et d'histoire de Genève et l'œuvre du peintre anversois Peter Thijs (1624-1677)

Autor: Maufort, Danielle

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728101

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Danielle Maufort

UNE *VANITÉ* AVEC LES TROIS PARQUES AU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DE GENÈVE ET L'ŒUVRE DU PEINTRE ANVERSOIS PETER THIJS (1624-1677)

Le Musée d'art et d'histoire de Genève possède un tableau représentant *Le Temps et les Parques* (fig. 1). Nous connaissons encore deux autres toiles qui, d'après le thème, s'en rapprochent fort. La première est au Musée de Grenoble (fig. 2), la seconde fit jadis partie de la très riche collection du château de Sanssouci à Potsdam[1], malheureusement détruite lors de la Seconde Guerre mondiale (fig. 3).

Représentation et source iconographique

Les Grecs appelaient les Parques *Moïrai*, les Romains *Parcæ* ou *Tria Fata* et les Scandinaves *Nornen*. Hésiode (VIIIe-VIIe siècle av. J.-C.), jeune contemporain d'Homère, était un paysan doué d'un grand talent poétique. Dans la *Théogonie*, un poème de mille vingt-deux vers, il donne la généalogie des dieux grecs, dont celle des Parques, les filles de Zeus et de Thémis ou de la Nuit[2]. Platon (env. 428 – env. 348 avant J.-C.), à son tour, parle de ces trois divinités dans son ouvrage *La République*[3]. Ces sources littéraires ont été plus tard consultées par Vincenzo Cartari (début du XVIe siècle), qui les incorpora dans son livre intitulé *Le imagini colla sposizione degli Dei degli Antichi* (1556)[4]. Il y dépeint tous les dieux de l'Antiquité, avec leurs attributs et leurs qualités. Dans son *Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura et Architettura* (1584)[5], le peintre italien Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600) conseilla aux artistes d'y chercher leur inspiration avant de représenter, dans leurs œuvres d'art, les dieux et les déesses parmi lesquels les Trois Parques, maîtresses de la vie des hommes. Elles en tissaient le fil, avant de l'interrompre en le coupant après un certain temps.

En 1581, le graveur et éditeur anversois Philipp Galle (1537-1612) publia un recueil d'estampes où il représente les dieux antiques sur vingt-neuf planches. Quelques années plus tard, il réalisa encore trois autres recueils du même genre. Chronologiquement, paraissent un volume sur les divinités marines et fluviales en 1586, un sur les nymphes en 1587, et, en 1589 enfin, un ouvrage de gravures intitulé *Instruction et fondements de bien poutraire*. Dans sa thèse sur Philipp Galle, Manfred Sellink insiste sur le fait que « le but de ces éditions était surtout de fournir aux artistes et aux artisans des exemples anatomiques et iconographiques en formant un répertoire de modèles »[6]. Vers 1590, Galle créa encore un recueil d'estampes intitulé *Prosopographia* que Sellink considère comme « étant le précurseur anversois de l'*Iconologia* de Ripa[7] ». Nous avons retrouvé dans les collections du Cabinet des estampes d'Anvers une gravure de Galle qui n'est pas connue de Sellink[8]. Il s'agit d'une représentation des *Trois Parques* (fig. 4). Elle possède les mêmes propriétés que les gravures de la *Prosopographia*, car c'est également un emblème. En plus de l'exergue latin, les noms des figures sont inscrits en lettres capitales. La composition de l'estampe ne cadre pas avec la série de la *Prosopographia* typique de la Contre-Réforme, où les concepts chrétiens sont expliqués par des personnifications. Le thème représentés sur la gravure des *Trois Parques* correspond plus à celui des dieux et des nymphes représentés dans les œuvres de Galle déjà citées auparavant.

1. Potsdam, Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, inv. GK I 5218

2. HÉSIODE, *Th.*, vers 217 et 904

3. PLATON, *Rép.*, vers 617 et 618

4. Le livre fut imprimé chez Marcolini à Venise en 1556 sous le titre *Le Imagini colla sposizione degli Dei degli Antichi*. Jean Seznec fit remarquer que la première édition fut dédiée à Don Louis d'Este, duc de Ferrare (SEZNEC 1993, p. 269 et p. 271).

5. SEZNEC 1993, p. 272

6. SELLINK 1997, vol. X, p. 140

7. La célèbre *Iconologia* de Cesare Ripa (env. 1560 – av. 1625) est un précieux dictionnaire illustré de figures allégoriques qui connut treize éditions italiennes (1ère édition : 1593 ; édition définitive en 1607), sans parler des nombreuses éditions françaises, anglaises et allemandes (voir LAVALLEYE 1946, p. 49).

8. Anvers, Cabinet des estampes de la Ville, *Gravure de Philipp Galle*, n° F.II/G.192

Sur la planche (fig. 4), nous reconnaissons au centre Clotho, tenant la quenouille, bâton sur lequel la laine est chargée. À sa gauche, Lachésis, la deuxième déesse, tourne entre les doigts le fil symbolisant le cours de la vie et qui s'enroule autour du fuseau. Face à cette dernière enfin, Atropos est celle qui, sans pitié, décide du moment où le fil est coupé, démontrant ainsi que l'existence humaine est limitée. Sur certaines représentations des Trois Parques apparaît également en plus le plus jeune des Titans, Chronos[9], représenté généralement comme un vieil homme ailé tenant une faux et portant un sablier sur la tête (fig. 1-3). Levant le doigt, le maître du Temps incite Atropos à utiliser les forces[10] pour mettre un terme au parcours terrestre des êtres humains. Nous avons donc ici sans contestation possible le sujet d'une *Vanité*. L'ancien récit mythologique scandinave rapporte d'ailleurs que les Trois Parques logeaient en Asgard (les Enfers) près de la source située sous l'arbre de vie Yggdrasil dont la cime confinait au ciel. Le large tronc de cet arbre sacré est représenté sur la gravure de Galle (fig. 4), qui, ainsi, réunit les différentes sources mythologiques grecques et nordiques sur ces trois déesses.

La fonction pédagogique de la gravure de Galle fut effective. Elle servit de modèle pour les trois tableaux de Genève, Grenoble et Potsdam cités plus haut (fig. 1, 2 et 3)[11]. En plus de la composition en pyramide, nous retrouvons, parmi les motifs récurrents, la jeunesse et la silhouette, l'attitude théâtrale, les gestes et la coiffure de chacune des trois déesses. Sur certains tableaux, nous rencontrons encore d'autres personnages, notamment deux petits amours et Chronos, le dieu dont nous avons déjà parlé plus haut.

Au sujet des deux petits amours (fig. 2-3), une explication ne vient pas immédiatement à l'esprit. Adolph Pigler signale un tableau de l'artiste italien Felice Brusasorci (env. 1542-1605) représentant les *Trois Parques et un petit amour endormi* qu'il découvrit dans le livre *Le Vite de' Pittori... Veronesi* de Bartolomeo dal Pozzo[12]. Dans le récit antique, il est mentionné qu'il fallait écarter la présence d'Amor, afin que la Mort imminente ne puisse rien gâcher. Ne se doutant de rien, il but une coupe de vin contenant un soporifique. Son frère Ardor[13], un doigt sur la bouche, explique au spectateur qu'il ne faut pas le réveiller afin qu'Atropos coupe le fil sans être interrompue.

Status quæstionis concernant l'attribution des tableaux

A. Potsdam (fig. 3). En 1773 parut un catalogue descriptif de la collection de tableaux du domaine de Sanssouci à Potsdam. Sous le numéro 14, on trouve une toile (193 × 207 cm) représentant les Trois Parques, mais portant le titre *La Vie humaine*. Elle est, à tort, attribuée à Otto van Veen (1556-1629). Dans le catalogue de 1935, elle apparaît sous le nom de Thomas Willeboirts Bosschaert (1614-1654)[14]. Jan Gerrit van Gelder en 1949[15], G. Eckardt en 1974[16], Marie-Louise Hairs en 1977[17] et Frans Baudouin en 1984[18] l'attribuèrent au même peintre. Peut-on encore aujourd'hui conserver cette même opinion ? Nous en donnerons plus loin la réponse.

B. Grenoble (fig. 2). Le tableau de Grenoble (274 × 195 cm) a été amplement décrit par Marcel Destot dans le catalogue paru en 1994[19]. Mais nous devons noter ici et là quelques interprétations erronées. Destot s'en réfère tout d'abord à l'ouvrage d'Alfred Michiels sur *L'art flamand dans l'est et le midi de la France* (1877) et prétend, à tort, que l'auteur attribue la toile à Théodore van Thulden (1606-1676)[20]. Au contraire, Michiels marque son mécontentement en reprochant aux responsables du musée du moment, dont Alexandre Debelle, de vouloir obstinément garder le tableau au nom de Van Thulden. Et il le formule

9. Nommé Saturne par les Romains

10. C'est-à-dire les deux lames montées sur une sorte de ressort qui ont fait office de ciseau pour tondre les moutons de l'Antiquité jusqu'au siècle dernier.

11. Dans son livre, Adolph Pigler classe le thème des *Trois Parques* sous le nom de *Die drei Parcen*. Il cite un grand nombre d'œuvres d'art, bien plus qu'on ne l'avait pensé auparavant. Il semble que des représentations des Trois Parques soient connues aux Pays-Bas du Nord et du Sud vers 1550 déjà. Elles font toutefois partie d'une suite comme le *Triomphe du Temps* de Pieter Coecke van Aelst (1502-1550). Non seulement Philipp Galle, mais aussi Hendrik Goltzius (1558-1616) créèrent aussi une gravure où seules les Trois Parques sont représentées. L'œuvre la plus connue sur ce thème est le tableau de Peter Paul Rubens (1577-1640), aujourd'hui au Musée du Louvre. Elle fait partie du cycle consacré à l'*Apologie de Marie de Médicis* réalisé pour la Galerie du Palais du Luxembourg (voir, pour ce sujet en particulier, PIGLER 1956, vol. 2, p. 202-204, MARLIER 1966, p. 369, fig. 314, VANAISE 1960, PIGLER 1974, vol. 2, p. 213-215 et DE BOSQUE 1985, p. 192-193).

12. PIGLER 1956, vol. 2, p. 203 ; voir aussi SCHLOSSER MAGNINO 1956, p. 747

13. La Passion

14. ECKARDT 1974, p. 278, n° 173

15. VAN GELDER 1949, p. 45

16. ECKARDT 1974, p. 278, n° 173

17. HAIRS 1977, p. 245

18. BAUDOUIN 1984, p. 139

19. DESTOT 1994, p. 178-179

20. DESTOT 1994, p. 178, sous *Bibl.*

1. Peter Thijs (1624-1677) | *Le Temps et les Parques*, vers 1665 | huile sur toile, 138 × 166 cm | Genève MAH (inv. 1825-9)

de façon assez amère : « Comment a-t-on pu attribuer au même pinceau [Théodore van Thulden, *La Trinité*] une œuvre traitée d'une manière toute différente, les Parques et le Temps (n° 135) ? Aucune ligne, aucune touche n'y rappellent le talent spécial du coloriste anversois... Bien loin de rappeler le gracieux élève de Rubens[21]. »

Destot aurait-il donc bien lu l'article de Michiels ? Selon ce dernier, l'œuvre serait venue directement du Palais des Tuileries de Paris au Musée de Grenoble, suite à une saisie révolutionnaire. Elle était alors attribuée à Pierre Mignard[22], donnée que Destot n'a pas relevée[23]. Par contre, il se réfère au registre des acquisitions que le musée de cette ville aurait établi entre 1811 et 1906. Il en résulte que le tableau était déjà attribué à Van Thulden et aurait été acheté en fait en 1811 pour 120 francs[24]. Puisque la toile a été acquise contre une somme d'argent, il en résulte qu'elle n'a pas fait partie de la saisie révolutionnaire par les Français. Aussi pensons-nous que l'œuvre d'art a été achetée à Paris par un amateur d'art de Grenoble qui l'aurait vendue à sa ville natale en 1811.

21. MICHIELS 1877, p. 363

22. A. Michiels ne précise pas s'il s'agit de Pierre Ier (1612-1695) ou de Pierre II (1640-1725).

23. DESTOT 1994, p. 178, manque sous la rubrique *Hist.*

24. DESTOT 1994, p. 236

25. VAN GELDER 1949, p. 45

26. BAUDOUIN 1984, p. 139

27. *FLANDRE ET HOLLANDE* 1992, p. 320, n° 142

2. Peter Thijs (1624-1677) | *Les Trois Parques et le Temps*, vers 1665 | huile sur toile, 274 × 195 cm | Grenoble, Musée des Beaux-Arts (inv. MG 106)

En 1949, Van Gelder écrit un article important sur les commandes que les princes de la maison d'Orange avaient confiées à Thomas Willeboirts Bosschaert et à Gonzales Coques (1614-1684). L'auteur mentionne la toile de Grenoble et la fait passer pour une réplique de Van Thulden d'après Willeboirts[25]. C'est à tort que, entre autres, Frans Baudouin[26] et Marcel Destot[27] prétendirent plus tard que Van Gelder avait attribué le tableau à Willeboirts. Depuis, l'œuvre reste cataloguée sous le nom de ce dernier. Ne devrait-on pas revoir cette attribution, ainsi que nous le démontrerons plus loin ?

3. Peter Thijs (1624-1677) | *La Vie humaine*, vers 1665 | huile sur toile, 193 × 207 cm | Potsdam, Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci (inv. GK I 5218 : détruite)

C. Genève (fig. 1). Aucun des auteurs mentionnés plus haut n'a pris en considération le tableau *Le Temps et les Parques* (138 × 166 cm) conservé à Genève, et pourtant nous en avons trouvé une reproduction dans la section Service d'études et de documentation du Musée du Louvre à Paris. Le 16 mars 1805, la Ville de Genève reçut dix-sept tableaux pour son musée provenant du Musée Napoléon de Paris[28]. Parmi eux se trouvait une toile intitulée « Antoine van Dyck · *Le Temps et les Parques* · Munich », réquisitionnée en Bavière par le commissaire François-Marie Neveu[29]. Les catalogues de 1870 et 1897 classent l'œuvre sous « École de Rubens » (1577-1640). En 1904, il apparaît sous « Copie d'après Van Dyck » (1599-1641), tandis qu'en 1906, on préfère lui donner le titre « d'après Van Dyck »[30]. Le tableau n'ayant été soumis à aucune analyse stylistique, nous posons une troisième fois la question : ne faut-il pas revoir cette attribution ? Nous y reviendrons.

28. Loche/Pianzola 1964, p. 4

29. Vauthier 1910, p. 241 ; Chapuisat 1914, p. 29 ; Loche/Pianzola 1964, p. 35

30. Loche/Pianzola 1964, p. 36

31. Maufort 1986, p. 181, n° M-16, pp. 189-191, n° M-20 et p. 192, n° M-21

Nouvelles attributions

A. Potsdam (fig. 3). En 1986, dans notre mémoire de licence *Le peintre anversois Peter Thijs le Vieux (1624-1677)*, nous avons parlé des trois tableaux cités ci-dessus[31]. Nous les avons comparés à quelques tableaux authentiques du maître et avons tenté par la même occasion de souligner les différences de style entre Thijs, Van Thulden et Willeboirts. Les résultats de cette analyse critique du style ont été étonnants. Nous avons alors écrit que le tableau *La Vie humaine* de Potsdam n'était pas de Van Thulden, ni de Willeboirts, mais bien de Peter Thijs. Les figures de femmes sereines et élégantes à la Rubens peintes

4. Philipp Galle (1537-1612)
Les Trois Parques, avant 1612
gravure sur cuivre | Anvers, Stedelijk Prentenkabinet (inv. F.II/G 192)

par Van Thulden et les silhouettes de femmes sensuelles et gracieuses de Willeboirts n'apparaissent pratiquement pas dans le tableau. Les trois déesses sont plutôt flegmatiques et sont représentées comme des femmes de porcelaine ayant le regard inflexible si caractéristique de l'œuvre de Thijs. Nous en sommes convaincue lorsqu'on le compare avec le tableau signé de Thijs représentant *Vénus dans la forge de Vulcain* conservé au Musée des Beaux-Arts de Minsk (fig. 5)[32].

Il existe une grande similitude entre Thijs et Willeboirts dans la manière de peindre la physionomie de leurs personnages féminins, manière qui diffère immensément de celle de Van Thulden. Cependant, la technique artistique des trois peintres est très différente. Van Thulden manie d'une façon plus légère le style lourd de Rubens. Grâce à des coups de pinceau conventionnels, Thijs, par contre, dépose sur la toile une peinture lisse et couvrante, comme Willeboirts qui applique la même méthode, mais d'une manière plus dégagée. Thijs ne se laisse pas entraîner à simplement colorier son dessin. Au contraire, il emploie la technique grasse *a tempera* et modèle ou façonne la couleur en fines touches. C'est pour cette raison que nous ne retrouvons pratiquement jamais de lignes de contour entre les doigts des mains peintes par Thijs. Les doigts, les paumes et les dos des mains dans les tableaux de Thijs sont d'ailleurs toujours reproduits avec une grande maîtrise d'après son aîné Van Dyck et font partie des caractéristiques les plus importantes du style du peintre anversois.

Lorsqu'on compare le tableau *La Vie humaine* de Potsdam avec une autre œuvre du maître, nous pouvons dire qu'il correspond dans les grandes lignes à une toile que nous avons étudiée au château de Wörlitz : il s'agit de *Hermès amoureux de Hersé* (fig. 7), signée et datée de 1664[33]. La manière de peindre est identique, les personnages ont les mêmes types de visage avec de profondes orbites, des nez pointus et des yeux en forme d'amande, le cou des figures court mais large, la carrure des épaules et les tailles fines étant encore des éléments frappants.

Avec cette nouvelle attribution à Peter Thijs, nous avons infirmé la tradition donnant l'œuvre à Willeboirts[34]. Que le tableau ait été finalement peint pour Frédéric Henri, prince d'Orange (1584-1647), n'est plus si évident. Pourtant cette dernière opinion de Van Gelder pourrait rester possible[35]. Nous pensons à ce sujet à la commande que la maison d'Orange passa au peintre anversois Gonzales Coques pour le tableau représentant la *Survivance*. Coques la transmit secrètement à Peter Thijs. Cette vraie tromperie ne fut découverte qu'en 1652, lors du procès entre Abraham van Diepenbeeck et Gonzales Coques. Cette action judiciaire fut remise en lumière grâce à la découverte sensationnelle et inestimable qu'Erik Duverger fit en 1972 dans les archives de la ville d'Anvers et qu'il publia dans son article la même année[36].

B. Grenoble (fig. 2). Le tableau du Musée de Grenoble attribué à Willeboirts, comme mentionné plus haut, est une bonne variante de celui de Potsdam. L'arbre sacré dans lequel jouent les cinq petits amours est employé comme arrière-plan. Dans la manière de peindre nous reconnaissons plutôt le pinceau de Thijs que celui de Willeboirts. La silhouette des personnages est également caractéristique du style de Thijs. Pour cette raison, nous sommes persuadée que cette réplique a également été peinte par Thijs[37].

C. Genève (fig. 1). En août 2000, nous nous sommes rendue au Musée d'art et d'histoire de Genève où nous avons pu étudier de plus près le tableau *Le Temps et les Parques*[38]. Tout d'abord, le chef-d'œuvre témoigne en tous points de vue de la richesse de coloris

32. C'est par l'intermédiaire de Mme Eliane de Wilde, à présent conservatrice en chef des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles, que nous avons pu vers 1985 obtenir une photo de ce tableau. Nous tenons ici à l'en remercier.

33. Wörlitz, Staatliche Schlösser und Gärten

34. Notons au passage que cette nouvelle interprétation a été publiée sans autorisation par notre directeur de mémoire dans son ouvrage sur l'art et l'architecture flamands (VLIEGHE 1998, pp. 98-99, fig. 127).

35. VAN GELDER 1949, p. 45

36. DUVERGER 1972

37. MAUFORT 1986, p. 192, n° M-21. En août 2000, nous nous sommes rendue à Grenoble pour étudier le tableau. Malheureusement, nous n'avons pas pu y avoir accès.

38. Avec Paul Lang, conservateur, que nous tenons ici à remercier.

5. Peter Thijs (1624-1677) | *Vénus dans la forge de Vulcain*, vers 1655
huile sur toile, 119 × 157 cm | Minsk, Musée des Beaux-Arts

d'une palette d'un peintre flamand nous rapprochant fort du style de Van Dyck. À titre d'exemple, citons le tableau du grand maître anversois représentant *Amour et Psyché*, datant de 1638-1640 et faisant partie de la collection de la reine Elisabeth II d'Angleterre[39]. Les silhouettes féminines de la toile de Genève sont toutefois trop robustes pour être de la main de Van Dyck, elles révèlent plutôt les caractéristiques d'un épigone du maître. Les éléments classiques apparaissent aussi : nous y retrouvons les visages de porcelaine des trois déesses qui leur donnent un caractère amorphe, statique et artificiel. Cela se traduit également par la raideur des personnages. Nous constatons de plus que le tableau est peint avec la technique de la peinture grasse *a tempera*. Nous ne voulons pas nous attarder sur la mauvaise restauration exécutée à certains endroits. La fine touche dans les traits de pinceau employée pour modeler les mains révèle en tous cas la virtuosité de l'auteur.

En 1986 déjà, nous avions attribué le tableau à Peter Thijs, principalement sur des bases stylistiques[40]. À notre grande stupéfaction nous avons constaté avec Paul Lang qu'Armand Brulhart avait en 1988 aussi classé l'œuvre parmi celles de Thijs, dans un brouillon inachevé du *Catalogue raisonné des tableaux hollandais et flamands* du musée sans employer un seul argument décisif pour soutenir cette attribution[41].

Le plus important dans le tableau de Genève est l'emploi d'une peinture lisse et couvrante et la façon flegmatique dont les figures féminines sont reproduites, manières caractéristiques du style de Thijs. Non seulement l'anatomie de Chronos, mais aussi la façon de peindre sa peau ridée, nous amènent à comparer cette œuvre avec un tableau conservé dans une collection particulière[42] : il représente *Saint Jérôme* (161 × 144 cm) et est signé par Thijs (fig. 6). Les deux personnages présentent les mêmes traits de pinceau et ont la même anatomie. Cela se voit le plus clairement au niveau des épaules larges et du thorax. Nous voulons signaler également que la figure d'Atropos, représentée à droite dans le tableau, rappelle les cartons pour la suite de tapisseries créée pour l'archiduc Léopold-Guillaume d'Autriche, cartons auxquels Thijs aurait aussi prêté son aide (fig. 8)[43].

39. Voir la reproduction dans le catalogue de l'exposition Van Dyck 1599-1641 (*Van Dyck* 1999, p. 326, n° 100)

40. Maufort 1986, pp. 181-182, n° M-16

41. Brulhart 1988, *s.v.* « Thys Pieter », sans pagination

42. La toile fut vendue aux enchères le 6 décembre 1989 chez Sotheby's à Londres.

43. Ces cartons sont conservés à Vienne, au Kunsthistorisches Museum.

6. Peter Thijs (1624-1677) | *Saint Jérôme,* vers 1655 | huile sur toile 161 × 144 cm | Collection privée

Ignace Vandevivere, professeur à l'Université catholique de Louvain, nous a fait remarquer que la forme des plis dans les pagnes que portent les déesses rappelle moins le style de Thijs[44]. Le tissu autour de leurs hanches est drapé d'une manière totalement différente. Pour cette raison, nous avons demandé l'avis d'Arnauld Brejon de Lavergnée, spécialiste de la peinture italienne et française du XVIIe siècle[45]. Il est convaincu que le tableau n'appartient ni à l'école italienne, ni à l'école française. Dans les trois œuvres dont nous avons parlé, il reconnaît, lui aussi, le même artiste par les coups de pinceau. En effet, nous retrouvons dans l'*Hermès amoureux de Hersé* du château de Wörlitz signé par Thijs (fig. 7) la même facture dans le jeu des plis, bien qu'ils soient peut-être plus saillants. Notons-y aussi le pied de Hersé en *close-up* qui n'est pas sans offrir des similitudes avec celui de Lachésis dans l'œuvre de Genève qui montre à tous points de vue un modelé, une anatomie et une forme identiques. Tous ces arguments nous font donc penser qu'il faut attribuer la toile de Genève au pinceau de Thijs. Nous en ignorons le commanditaire, sa provenance, ainsi que le nom du collectionneur qui la possédait au XVIIIe siècle[46]. Notre étude a également permis de comprendre notre artiste plus en profondeur et de constater son évolution constante dans sa façon de peindre, montrant par là qu'il s'adaptait de bonne grâce aux nouvelles modes dont ses mandataires se voulaient les précurseurs[47].

44. Nous tenons ici à le remercier.

45. Nous le remercions également.

46. LOCHE 1989

47. Voir les reproductions dans MAUFORT 2000, p. 108 et p. 110

48. Ses dates de naissance et de décès sont inconnues.

49. Cette guilde gérait les intérêts matériels et financiers de ses membres et assurait aussi la valeur et la qualité artistiques de leurs œuvres.

50. DUVERGER/MAUFORT 1996, p. 230

7. Peter Thijs (1624-1677) | *Hermès amoureux de Hersé*, 1664 | huile sur toile, 161 × 144 cm | Wörlitz, Staatliche Schlösser und Gärten

Biographie de Peter Thijs

Qui était Peter Thijs ? Ses parents, Peter et Anna, née Vasseur, habitaient à Anvers aux environs du Stadswaag et du Paardenmarkt, où ils tenaient une boulangerie. Il naquit en 1624, septième enfant d'une famille de neuf. Son oncle, Joost Thijs, fit son apprentissage entre 1602 et 1603 dans l'atelier renommé de Hendrik van Balen (1575-1632), là où Antoon van Dyck le suivit quelques années plus tard. Comme le père du peintre, Artus Thijs, un autre oncle, était également boulanger. Gijsbrecht Thijs, fils de ce dernier, fut formé dans l'atelier de Jacques van den Bemden[48], peintre anversois peu connu, avant d'être inscrit comme franc-maître de la Guilde des artistes de Saint-Luc[49] entre 1636-1637[50].

L'année précédente, en 1635-1636, Peter Thijs est apprenti dans l'atelier de Artus Deurweerders (1609-1664/1665), artiste peu connu qui décorait les cabinets d'art. Il obtint la

51. DUVERGER/MAUFORT 1996, p. 233

52. L'œuvre est conservée à Sarasota, au Ringling Museum of Art (cf. BALIS 1990, pp. 98-99, fig. 63).

53. DUVERGER 1972, p. 220 et p. 232, doc. II

8. Peter Thijs (1624-1677) | *Les Mois de Juillet et d'Août* (détail du carton pour une tapisserie), 1652 | huile sur toile 377 × 450 cm | Vienne Kunsthistorisches Museum

franchise dans la guilde de Saint-Luc en 1644-1645. L'année suivante, on le retrouve amateur dans la chambre de Rhétorique de Violieren, dont Matthijs Musson (1598-1678) est alors le doyen[51]. Jan Fijt (1611-1661) achève en 1648 son grand tableau représentant la *Chasse au sanglier de Calydon* et dont Thijs avait peint toutes les figures[52]. Vers cette même période, Thijs peint aussi pour le compte de Gonzales Coques qui lui confie quelques commandes faites par feu le prince d'Orange Frédéric-Henri, dont deux tableaux[53] : il s'agit de pièces à insérer dans la série de dix tableaux représentant l'*Histoire de Psyché* destinée à décorer le Nederhof, annexe du palais de Honselaarsdijk près de Naaldwijk dans le sud de la Hollande, où ils furent conservés jusque vers 1797. Peu après, en 1650, Thijs

9. Peter Thijs (1624-1677)
Autoportrait, après 1667 | huile sur panneau, 24,2 × 16,5 cm | Bruxelles Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (inv. 11951)

travaille à nouveau pour Coques. Cette fois ce fut pour le tableau de la *Survivance*[54] et devant orner la Oranjezaal dans le palais Huis ten Bosch à La Haye[55]. En 1666, Amalia van Solms, princesse d'Orange et veuve de Frédéric-Henri, reçut un commandement de payer concernant les quatre portraits que feu son fils Guillaume II (1626-1650) avait commandés à Thijs, travail pour lequel il avait demandé 1050 florins. Les quatre tableaux embellirent la résidence de la cour de Turnhout[56].

En 1647, l'archiduc Léopold Guillaume d'Autriche est nommé gouverneur des Pays-Bas du Sud et réside à Bruxelles jusqu'en 1656. Son peintre de cour, Jan van den Hoecke (1611-1651), neveu de Matthijs Musson (? -1678), crée en 1650 une suite de dix tapisseries représentant les *Allégories du Temps avec les Douze Mois de l'année*. L'inventaire de la collection du gouverneur, datant de 1659, mentionne que Peter Thijs aurait réalisé deux patrons pour cette tenture, *La Nuit* et *Le Jour*[57]. Avec Adriaan van Utrecht (1599-1652/3), Jan Breughel le Jeune (1601-1678) et Thomas Willeboirts Bosschaert, il aurait peint les six cartons des *Douze Mois de l'année*[58]. À la suite de cette commande princière, Peter Thijs réalisa quelques tableaux d'autel à Bruxelles, dont la série des *Cinq Saints Protecteurs* de la chapelle Saint-Roch en l'église Saint-Jacques de Coudenberg à côté du palais archiducal, ainsi que les deux toiles achevées en 1652 pour l'église du couvent des Capucins[59].

Thijs reçut non seulement des commandes pour Bruxelles mais aussi plusieurs pour Anvers, Malines et le pays de Waas. Si Thijs travailla pour les princes, d'autres personnages importants firent appel à lui pour réaliser leurs portraits ou peindre des tableaux religieux ou mythologiques : on retrouve en effet parmi ses commanditaires des membres du clergé, des moines et des nonnes, des béguines, des fonctionnaires de haut rang, des confréries et des familles aristocratiques. En septembre 1660, il fut nommé doyen de la guilde de Saint-Luc[60]. Avec David Teniers le Jeune (1610-1690), il est le fondateur de l'Académie d'Anvers, érigée en 1663, institution qui donna un nouvel essor aux beaux-arts à Anvers et dont il fit partie du corps enseignant dès cette date[61].

Thijs avait entre-temps épousé Constantia van der Beken en 1648 qui lui donna dix enfants[62]. Un de ses fils, Peter Paulus, aussi nommé Peter Thijs le Jeune (1652-1679), suivit ses traces et put ainsi achever en 1677 le portrait du groupe de la guilde anversoise des Kolveniers que Peter Thijs, mort subitement, n'avait pu terminer[63].

L'autoportrait exposé aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles (fig. 9) est recouvert d'une fine couche de peinture qui, çà et là, est éclaircie par de légères touches de pâte aux teintes contrastées. L'emploi d'une pâte épaisse n'appartient pas au style de Thijs ; au contraire, il utilise de préférence la technique grasse *a tempera* de la peinture à l'huile. Considéré comme l'un des chefs-d'œuvre de Peter Thijs, ce petit tableau prouve sa maîtrise artistique non seulement pour le portrait, mais aussi pour la peinture en grisaille. En 1661 déjà, Cornelis de Bie (1627- env. 1715) avait remarqué les hautes qualités de notre artiste en écrivant dans son *Gulden Cabinet* que le nom de Thijs était, à travers l'art, « couronné de louanges et d'honneur »[64].

54. Cité ci-dessus, p. 8

55. DUVERGER 1972, p. 231

56. DUVERGER 1995, pp. 470-471, doc. 2633

57. BERGER 1883, p. CLII, n° 787

58. BERGER 1883, p. CLII, n° 786

59. MAUFORT 1986, pp. 40-46, n^{os} R-1 et R-2 ; p. 203, n° LR-12 et pp. 50-68, n^{os} R-4 et R-8 (voir aussi BALIS 1994, pp. 177-196, et VLIEGHE 1994)

60. Anvers, Archives de la Ville, *Privilegiekamer*, PK 590, f° 5v° (voir aussi DUVERGER/MAUFORT 1999, p. 389)

61. Anvers, Archives de la Ville, *Notaris B. van der Linden*, N 3861, *sub dato* 27 avril 1669

62. VAN DEN BRANDEN 1883, p. 938

63. VAN DEN BRANDEN 1883, pp. 938-939 (voir aussi DE POORTER 1988, pp. 237-239)

64. MAUFORT 2000, pp. 103-111

Bibliographie

BALIS 1990 — Arnout Balis, « Pieter Thijs, Pepijn en een derde pseudo-Boeckhorstt », dans Paul Huvenne *et alii*, *Jan Boeckhorst 1604-1668, medewerker van Rubens/Maler der Rubenszeit*, catalogue de l'exposition de la Rubensuis d'Anvers (7 août – 2 novembre 1990) et du Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte de Münster (16 septembre – 11 novembre 1990), Anvers – Münster 1990, pp. 98-108

BALIS 1994 — Arnout Balis, « Van Dyck : Some Problems of Attribution », dans Susan J. Barnes, Arthur K. Wheelock, *Van Dyck 350*, Studies in the History of Art 46, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers XXVI, Washington 1994, pp. 177-196

BAUDOUIN 1984 — Frans Baudouin, « Aantekeningen over Venus en Adonis-taferelen van Thomas Willeboirts Bosschaerts en zijn invloed op de Hollandsche schilderkunst », *Oud-Holland*, XCVIII, 1984, pp. 130-145

BERGER 1883 — A. Berger, « Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich · Nach der Originalhandschrift in Fürstlich Schwarzenbergschen Zentralarchive herausgegeben », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, I, 1883, pp. LXXIX-CXCI

BRULHART 1988 — Armand Brulhart, *Catalogue des tableaux de l'école flamande*, manuscrit déposé au Département des Beaux-Arts du Musée d'art et d'histoire, Genève 1988

CHAPUISAT 1914 — Edouard Chapuisat, « Napoléon et le musée de Genève », dans *Nos anciens et leurs œuvres*, vol. 14, Genève 1914, pp. 4-72

DE BOSQUE 1985 — Andrée de Bosque, *Mythologie et maniérisme aux Pays-Bas 1570-1630 · Peinture – Dessins*, Anvers 1985

DE POORTER 1988 — Nora de Poorter, « Rubens 'onder de wapenen' · De Antwerpse schilders als gildebroeders van de kolveniers in de eerste helft van de 17de eeuw », *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1988, pp. 203-252

DESTOT 1994 — Marcel Destot, *Peintures des écoles du Nord · La collection du Musée de Grenoble*, Paris 1994

DUVERGER 1972 — Erik Duverger, « Abraham van Diepenbeeck en Gonzales Coques aan het werk voor de stadhouder Frederik Hendrik, prins van Oranje », *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1972, pp. 182-237

DUVERGER 1995 — Erik Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw* (Fontes Historiae Artis Neerlandicae I) vol. 8 : 1658-1666, Bruxelles 1995

DUVERGER/MAUFORT 1996 — Erik Duverger, Danielle Maufort, « Nieuwe gegevens over de zeventiende-eeuwse Antwerpse kunstschilder Gijsbrecht Thijs (1617-1684 ?) », *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde*, 31, 1996, pp. 229-249

DUVERGER/MAUFORT 1999 — Erik Duverger, Danielle Maufort, « Les différents intervenants dans la production des estampes de Van Dyck », dans Carl Depauw, Ger Luijten, *Antoine van Dyck et l'estampe*, catalogue de l'exposition du Museum Plantin-Moretus et du Stedelijk Prentenkabinet d'Anvers (1999) et du Rijksmuseum d'Amsterdam (1999-2000), Anvers 1999, pp. 366-390

ECKARDT 1974 — Götz Eckardt, *Die Bildergalerie in Sanssouci · Zur Geschichte des Bauwerkes und seiner Sammlungen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Potsdam 1974

FLANDRE ET HOLLANDE 1992 — *Flandre et Hollande au siècle d'or · Chefs-d'œuvre des musées de Rhône-Alpes*, catalogue de l'exposition simultanée du Musée des Beaux-Arts de Lyon, du Musée de Brou de Bourg-en-Bresse et du Musée Déchelete de Roanne (25 avril – 12 juillet 1992, Bourg-en-Bresse 1992

HAIRS 1977 — Marie-Louise Hairs, *Dans le sillage de Rubens · Les peintres d'histoire anversois au XVIIe siècle*, Liège 1977

LAVALLEYE 1946 — Jacques Lavalleye, *Introduction aux études d'archéologie et d'histoire de l'art*, Tournai – Paris 1946

LOCHE 1989 — Renée Loche, « Création d'un musée à Genève sous l'Annexion : l'affrontement de deux idéologies », *Genava*, n.s., XXXVII, 1989, pp. 171-186

LOCHE/PIANZOLA 1964 — Renée Loche, Maurice Pianzola, « Les tableaux remis par Napoléon à Genève », *Genava*, n.s., XII, 1964, pp. 247-296

MARLIER 1966 — Georges Marlier, *La Renaissance flamande · Pierre Coeck d'Alost*, Bruxelles 1966

MAUFORT 1986 — Danielle Maufort, *De Antwerpse kunstschilder Peeter Thijs de Oude · Een enadering aan de hand van zijn historiestukken*, mémoire de licence inédit à l'Université catholique de Louvain, Louvain 1986

MAUFORT 2000 — Danielle Maufort, « Een zelfportret van Peter Thijs de Oude (1624-1677) in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België », *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1994/1-4 – 1995/1-4, Bruxelles 2000, pp. 103-111

MICHIELS 1877 — Alfred Michiels, *L'art flamand dans l'est et le midi de la France*, Paris 1877

PIGLER 1956 — Adolf Pigler, *Barockthemen · Eine Auswahl von verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 2 vol., Budapest 1956

PIGLER 1974 — Adolf Pigler, *Barockthemen · Eine Auswahl von verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 2 vol., édition revue et augmentée, Budapest 1974

SCHLOSSER MAGNINO 1956 — Julius Schlosser Magnino, *La litteratura artistica · Manuale della fonti della storia dell'arte moderna*, Vienne 1956

SELLINK 1997 — Manfred Sellink, *Philips Galle (1537-1612) · Engraver and Print Publisher in Haarlem and Antwerp*, 3 vol., Amsterdam 1997

SEZNEC 1993 — Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques · Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris 1993

VAN DEN BRANDEN 1883 — Frans Jozef van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Anvers 1883

VAN DYCK 1999 — Christopher Brown, Hans Vlieghe, Frans Baudouin, *Van Dyck · 1599-1641*, catalogue de l'exposition du Koninklÿk Museum voor schone Kunsten d'Anvers (15 mai – 15 août 1999) et de la Royal Academy of Arts de Londres (11 septembre – 10 décembre 1999), Anvers – Londres 1999

VAN GELDER 1949 Jan Gerrit van Gelder, « De opdrachten van de Oranje's aan Thomas Willeboirts Bosschaerts en Gonzales Coques », *Oud-Holland*, LXIV, 1949, pp. 41-56

VANAISE 1960 Paul Vanaise, « Aantekeningen bij het oeuvre van Hendrik Goltzius », *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, III, 1960, pp. 181-190

VAUTHIER 1910 Gabriel Vauthier, « Une mission artistique et scientifique en Bavière sous le Consulat », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1910, p. 221

VLIEGHE 1994 Hans Vlieghe, « Thoughts on Van Dyck's Early Fame and Influence in Flanders », dans Susan J. Barnes, Arthur K. Wheelock, *Van Dyck 350*, Studies in the History of Art 46, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers XXVI, Washington 1994, pp. 199-220

VLIEGHE 1998 Hans Vlieghe, *Flemish Art and Architecture 1585-1700*, Cambridge 1998

Crédits photographiques

ACL, Bruxelles, fig. 9 | Kunsthistorisches Museum, Vienne, fig. 8 | MAH, Bettina Jacot-Descombes, fig. 1 | Musée des Beaux-Arts, Grenoble, fig. 2 | Musée des Beaux-Arts, Minsk, fig. 5 | Sotheby's, Londres, fig. 6 | Staatliche Schlösser und Gärten Wörlitz · Oranienbaum · Luisinum, Wörlitz, fig. 7 | Stedelijk Prentenkabinet, Anvers, fig. 4 | Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Potsdam, fig. 3

Adresse de l'auteur
Danielle Maufort, historienne de l'art
Mechelsesteenweg 35, B-2018 Anvers