

SCIENTIA ARTIS 20



Une odysée baroque

Les du Quesnoy et la sculpture à Bruxelles au XVII^e siècle

Une odyssée baroque

SCIENTIA ARTIS 20



Publié par
Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA) | Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK) |
Royal Institute for Cultural Heritage (KIK-IRPA)
Parc du Cinquantenaire 1 | Jubelpark 1
B-1000 Bruxelles
www.kikirpa.be



Cet ouvrage a bénéficié d'une aide de la Fondation Périer-D'Ieteren.
Cet ouvrage procède d'une recherche doctorale menée à l'ULB sous la direction de Manuel Couvreur et soutenue en 2020.

Tous droits réservés. Cette publication ne peut être reproduite, sauvegardée sur quelque support que ce soit ou rendue publique par quelque moyen que ce soit (électronique, mécanique, photographies, photocopies ou tout autre procédé) en partie ou en totalité, sans l'autorisation écrite préalable de l'éditeur.

Éditeur responsable : Hilde De Clercq
Suivi rédactionnel : Élisabeth Van Eyck
Optimisation des images : Bernard Petit
Mise en page : La Page
Traduction de la préface (NL > FR) : Catherine Bourguignon

Nous nous sommes efforcés d'appliquer les prescriptions légales en matière de copyright. Quiconque se considérerait autorisé à faire valoir des droits est prié de s'adresser à la direction de l'IRPA.

ISBN 978-2-930054-45-2

Une odyssée baroque

Les du Quesnoy et la sculpture à Bruxelles au XVII^e siècle

Géraldine Patigny

Avec une contribution de Camille De Clercq, Judy De Roy et Laurent Fontaine

Institut royal du Patrimoine artistique
Bruxelles 2024

Table des matières

	Préface	7
	Introduction générale	11
Aux fantômes de mes poches. À Marc et Elsa	1 Les du Quesnoy et la sculpture à Bruxelles au xvii^e siècle : une dynastie au cœur de l'Europe	17
	Aperçu sur la fortune critique : une construction historico-esthétique	17
	Gand, août-septembre 1654	19
	Deux cas d'étude magistraux	24
	Une rédemption paradoxale	28
	Le monde retrouvé des du Quesnoy	31
	De Béthune à Bruxelles	31
	L'atelier du quartier de la Putterie	33
	Rome – Madrid et retour	36
	Le séjour dans la Péninsule Ibérique	39
	Le retour à Bruxelles : la consécration	44
	L'atelier sous du Quesnoy le Jeune	45
	Grandeur et décadence	47
	2 Sculpter au xvii^e siècle : la corporation et l'atelier, pratiques et fonctionnement	55
	Le sculpteur dans la cité et la société	57
	La corporation des Quatre Couronnés	57
	La structure et le rôle de la corporation	59
	Le peintre, le sculpteur et l'architecte : statut des sculpteurs bruxellois au xvii ^e siècle	63
	L'atelier du Quesnoy : composition et fonctionnement	72
	Le noyau dur de l'atelier : maître, apprentis et compagnons	73
	Apprentis et compagnons	73
	Collaborations et spécialisations	79
	Sculpter au xvii ^e siècle : un métier aux multiples facettes	85
	Cœur de métier	85
	Activités complémentaires	93
	Les matériaux mis en œuvre et leur provenance	96
	Les matériaux de modelage et de moulage	97
	La terre cuite	97
	Le papier mâché	106
	Les matériaux organiques : le bois	107
	Les matériaux pierreux	109
	La pierre d'Avesnes	110
	L'albâtre	120
	Le marbre	124
	Les métaux	138
	Le <i>Manneken Pis</i> : une œuvre sous microscope	139

3 Un art à la croisée des chemins	153
Rubens, la sculpture et l'esprit baroques	154
La <i>Rubensplastik</i> , naissance d'un mythe	154
La sculpture rubénienne et la sculpture baroque	162
Des sources d'inspiration communes	192
Les séries d'apôtres sculptés : un terrain d'expérimentations	199
Jérôme du Quesnoy le Vieux : un sculpteur à l'aube du xvii ^e siècle	215
Un émule de Cornelis Floris à Bruxelles au début du xvii ^e siècle ? La tourelle eucharistique d'Alost (1604)	217
Le <i>putto</i> , la pénitente et l'éducatrice : aux origines de l'atelier du Quesnoy ?	233
Le plus célèbre des <i>putti</i> : le <i>Manneken Pis</i>	233
Un sculpteur au service de la cour : la <i>Madeleine repentante</i>	238
Sainte Anne et la Vierge	241
Jérôme du Quesnoy le Jeune : souvenirs de voyage d'un sculpteur flamand	245
De Rome et d'ailleurs	245
Deux œuvres pionnières : le portrait d'Antoine Triest et le groupe de Ganymède et l'aigle	257
Le monument funéraire de l'évêque Triest : condensé de l'art de Jérôme du Quesnoy le Jeune	265
Conclusion	281
Catalogue raisonné	285
Jérôme du Quesnoy le Vieux	288
Jérôme du Quesnoy le Jeune	318
Annexes	361
Archives	362
L'albâtre au xvii ^e siècle et Jérôme du Quesnoy le Vieux	411
La sublimation de l'œuvre sculptée. L'influence de la polychromie de Jan van Benthem sur la tourelle eucharistique d'Alost de Jérôme du Quesnoy le Vieux	417
Bibliographie	438
Crédits	481
Abréviations	484

Préface

Frits Scholten

L'histoire de l'art ne traite pas tous les artistes avec la même équité. Nombreux sont ceux qui tombent dans l'oubli ou, pire, font l'objet d'une *damnatio memoriae*. Dans ce cas, il peut s'écouler des décennies, voire des siècles, avant que ces artistes effacés ne soient redécouverts ou réhabilités. L'une des causes de cette omission peut être leur faible qualité artistique. Parfois entrent en jeu l'évolution des goûts ou une erreur d'identité. Dans de rares cas, cet oubli résulte d'une manipulation délibérée, d'une suspicion, d'une diffamation ou d'une atteinte intentionnelle à la réputation, qu'elle soit justifiée ou non. L'un des exemples les plus marquants est celui du sculpteur Pietro Torrigiano, contraint de fuir Florence et de passer le reste de sa carrière hors d'Italie après avoir brisé le nez du jeune Michel-Ange – le favori des puissants Médicis – au cours d'une bagarre. Vasari va même jusqu'à ne pas accorder au coupable un portrait digne de ce nom : dans ses *Vite*, le cartouche au-dessus de la biographie de Torrigiano demeure vide. Ainsi, ce sculpteur a été quasiment rayé de l'histoire de l'art florentin et le rôle important qu'il a joué dans les pays où il a séjourné après sa fuite est resté longtemps méconnu.

La famille du Quesnoy, sculpteurs flamands – le père Jérôme et ses deux fils, François et Jérôme le Jeune – a subi semblable destin historiographique malheureux. La réputation de Jérôme le Vieux repose presque exclusivement sur une œuvre, le célèbre *Manneken Pis* de Bruxelles. Cette petite œuvre divertissante a longtemps occulté le fait que son auteur était en réalité un sculpteur de cour de premier plan qui a joué un rôle important sur la scène artistique bruxelloise aux alentours de 1600. Il est vrai que l'œuvre actuellement connue de Jérôme le Vieux se réduit à sept pièces, mais ces pièces témoignent de qualités artistiques originales à une époque fascinante, à la croisée de l'influence du style « antique » de Cornelis Floris et de ses semblables, et de l'essor du baroque flamand.

Son fils le plus talentueux, François, semble d'abord mieux loti : à partir de 1618, il fait rapidement carrière à Rome. Il y est non seulement considéré comme un sculpteur polyvalent, capable de réaliser aussi bien des œuvres monumentales en marbre que des sculptures de cabinet en ivoire, en argent et en bronze, mais il devient également le plus important défenseur d'un classicisme pur inspiré d'exemples grecs : la *gran maniera greca*. Cette formidable réputation, François la doit avant tout à ses figures d'enfants joueurs et joufflus, les *putti moderni*. Le frontispice choisi par Bellori pour sa biographie de 1672 montre l'un de ces *putti* nu, occupé à sculpter un portrait en buste dans lequel on peut discerner les traits de François lui-même. Bellori a donc inversé les rôles : le sculpteur est devenu le sujet de son art et son art – le *putto moderno* – a pris

l'apparence d'un sculpteur. C'est ainsi que François est entré dans l'histoire de l'art en tant que *fattore di putti* de manière plutôt unilatérale, en partie grâce à l'enthousiasme de son biographe. Ce qui a nui davantage à sa réputation postérieure, c'est qu'il a rapidement été positionné comme l'antithèse de la « superstar » Gianlorenzo Bernini à Rome. Bellori a délibérément interverti l'ordre de création des deux œuvres publiques les plus connues de François, d'une part la classicisante *Sainte Suzanne* et, d'autre part, le plus baroque *Saint André*, créé sous la direction du Bernin. Cette falsification de l'histoire s'est révélée particulièrement efficace puisqu'elle a perduré jusqu'au début de ce siècle. Le grand spécialiste du Bernin, Wittkower, considérait ainsi le *Saint André* comme un compromis raté entre le baroque du Bernin et le classicisme de du Quesnoy : il qualifiait cette œuvre de « statue baroque manquée ». Visiblement, le moment n'était pas encore venu de saisir toute l'originalité de cette œuvre, manifeste de la *gran maniera greca* sous les traits d'un saint chrétien.

Alors que deux études – les monographies de Boudon-Machuel (2005) et de Lingo (2007) – ont analysé en profondeur l'importance de l'apport de François du Quesnoy et corrigé ces erreurs de l'histoire de l'art, les personnalités artistiques du père et du frère de François, Jérôme I et II du Quesnoy, restaient encore dans l'ombre du temps. Grâce à cette excellente étude de Géraldine Patigny, leur relatif anonymat prend, aujourd'hui, également fin. Géraldine Patigny a répertorié soigneusement les œuvres des deux sculpteurs en un excellent catalogue raisonné et les a replacées dans le contexte si mouvementé de leur époque : l'essor du baroque flamand. Pour ce qui est de Jérôme I, Géraldine Patigny décrit la transformation d'un talentueux sculpteur provincial originaire de la Picardie franco-flamande – véritable vivier de talents sculpturaux – en un sculpteur de cour dans la Bruxelles grandissante. C'est là que cet immigrant créa le premier atelier de sculpture important depuis le départ de Jacques Jonghelinck en 1572. Si, à son arrivée, Jérôme le Vieux était un représentant typique du style Renaissance nordique, largement répandu au XVI^e siècle, il est devenu, au cours de sa longue vie – il est mort en 1650, à presque 75 ans – un sculpteur-architecte qui a ouvert la voie d'un nouveau langage visuel, le baroque : une recherche de solutions originales, souvent presque picturales et théâtrales, en trois dimensions, comme en Italie à la même époque. La *Madeleine repentante* de Jérôme, en marbre, illustre bien cette nouvelle approche. Destinée à l'origine à une grotte artificielle dans le parc de Bruxelles, elle y aura fonctionné comme la pièce maîtresse calme et méditative d'une mise en scène théâtrale, un tableau vivant du début du baroque dont les ingrédients de base sont sculpture, nature et architecture rustique.

L'histoire de la réputation de Jérôme le Jeune est – est-ce possible ? – encore plus complexe et dramatique que celle de son frère François, comme le révèle clairement Géraldine Patigny. Là encore, c'est Bellori qui a pris l'historiographie à son compte pour rendre le contraste avec « il Fiammingo » aussi

net que possible, suivi en cela par un autre biographe, Passeri. Alors que le premier impute la mort subite de François en 1643, dans le port de Livourne, alors qu'il était en route pour Paris, à Jérôme – ce dernier aurait empoisonné son frère –, Passeri y ajoute un motif douteux : Jérôme aurait été jaloux du talent et de l'inventivité de François. Ces constructions trompeuses ont été tenaces, mais elles n'ont pas réussi à affecter le succès de Jérôme II après son retour à Bruxelles : les deux biographies ont été publiées bien après la mort peu glorieuse de Jérôme sur le bûcher, condamné pour des faits de sodomie sur deux jeunes garçons en 1654. Ses frasques sexuelles ont mis un terme brutal à une brillante carrière. Une carrière passée entre autres à Rome et à Séville – la ville où, coïncidence, la vie de Torrigiano s'était terminée, peu glorieusement, dans une cellule, plus d'un siècle auparavant. À son retour à Bruxelles, Jérôme a obtenu le poste de sculpteur de la cour de l'archiduc, reconnaissance ultime de son talent. Géraldine Patigny analyse soigneusement la manière dont Jérôme s'est forgé son propre style, qui, étonnamment, semble moins influencé par le classicisme pur de son frère – héritage artistique dont il avait pris soin –, bien qu'on retrouve chez lui certaines formules de l'œuvre de François. Jérôme II a développé sa propre signature, caractérisée d'une part par un certain dynamisme et une certaine liberté dans le travail de la pierre ; sa touche picturale, « rapide », évoque les coups de pinceau libres de Van Dyck et confère aux sculptures une vibration terrestre. D'autre part, plusieurs de ses figures, comme le *Ganymède et l'aigle* en marbre, incarnent un idéal presque éthéré et pur : une forme pure, sans défaut, mais à l'abri du « classicisme archéologique » de la *maniera greca*. *Ganymède et l'aigle*, l'œuvre mythologique la plus importante de Jérôme (et peut-être un hommage latent à son orientation sexuelle ?), démontre une grande virtuosité et une ambition qui lui permettent, semble-t-il, de rivaliser avec Rubens, voire avec Adriaen de Vries, dont le pied de table en bronze réalisé sur le même thème se trouvait dans les collections de l'archiduc à Bruxelles. Il est d'ailleurs remarquable que Jérôme II ait pu raisonnablement échapper à l'influence, pourtant intense, qu'exerçait Rubens sur le développement de la sculpture baroque flamande. Géraldine Patigny y voit l'occasion de nuancer le « mythe de la sculpture rubénienne ».

Cette étude approfondie nous offre donc une vision nouvelle et minutieuse de l'œuvre de Jérôme I et II du Quesnoy, des matériaux qu'ils utilisaient, de leurs commanditaires, des interactions avec les développements artistiques de leur époque ainsi que des relations artistiques qu'ils entretenaient avec leur célèbre parent François et avec les protagonistes du baroque romain et flamand naissant. Il ne s'agit pas d'une étude axée sur l'historiographie – cet aspect a déjà fait l'objet d'une grande attention – mais bien sur les œuvres d'art elles-mêmes. La thèse de Géraldine Patigny est en cela une contribution des plus indispensables à l'histoire de l'art, cette même histoire de l'art qui a injustement négligé « ses » deux artistes pendant si longtemps.