

Faculté de philosophie, arts et lettres

Le thème iconographique de l'Apothéose dans les anciens Pays- Bas méridionaux

**Étude des maîtres-autels des 17^{ème} et 18^{ème}
siècles**

Auteur : Justine HAECK

Promoteur(s) : Ralph Dekoninck

Lecteur(s) : Caroline Heering et Ingrid Falque

Année académique 2020-2021

Intitulé du master et de la finalité : Master 120 en Histoire de l'art et
Archéologie, orientation générale à finalité Iconologie et étude des
cultures visuelles

Table des matières

Remerciements	7
Introduction	9
Chapitre 1 : Apothéose - enjeux spirituels et théologiques	15
1. Qu'est-ce qu'une Apothéose ?	15
L'Apothéose comme expérience spirituelle.....	15
Pour une définition de l'Apothéose	18
L'Apothéose : thème exemplaire et affaire de distinction	26
2. Distinction des thèmes de vision extatique et de ravissement	29
Méthodologie de discernement	29
L'association de deux thèmes, étapes d'un processus glorieux	33
Les figures et attractions de la glorification.....	36
Chapitre 2 : Genèse historique du thème iconographique, transposition et influences italiennes	39
1. Genèse historique	39
La déification du héros antique et de l'empereur.....	39
La vision extatique médiévale et le jugement de l'âme comme prémices iconographiques	46
Le culte des saints : naissance historique et objet de culte	53
La réflexion tridentine.....	56
2. L'adaptation italienne : l'Apothéose de Saint-André du Quirinal	58
Chapitre 3 : Stades et représentations privilégiées. Pour une synthèse de l'Apothéose dans les Pays-Bas méridionaux.....	67
1. Contextualisation.....	67
Catégorisation, évolution stylistique et thématique	67
Artistes en activité.....	68
2. La figure de la Gloire : entre explosion et délimitation des structures	69
3. Étude de cas : le maître-autel de l'église Saint-Jacques d'Anvers	76
4. Le choix des stases privilégiées dans les Pays-Bas méridionaux.....	81
Choix narratif dans les Pays-Bas méridionaux	81
5. Étude des stases de l'Apothéose.....	84
Préambule : Usage différencié des images	84
Première stase : l'importance de l'envol.....	85
Seconde stase : le percement des structures comme étape clef. Le cas d'Assomption de la Vierge comme Apothéose particulière.....	94
6. Réflexion chronologique	108

7. Tableau évolutif des types et représentations privilégiées de l'Apothéose.....	111
Conclusion.....	113
Bibliographie.....	119
Référence électronique.....	128
Illustrations.....	131
Table et sources des illustrations.....	151

Remerciements

À l'issue de ce mémoire de fin d'études, je tiens avant tout à remercier chaleureusement M. Ralph Dekoninck, promoteur de ce mémoire, qui a suivi son avancement depuis son état de projet jusqu'à sa réalisation finale. Ses conseils éclairants et judicieux m'ont permis de mener à bien ce travail, mais plus important encore, m'ont permis de progresser et d'améliorer le contenu de ce mémoire pour fournir une étude finale dont je suis fière et qui a contribué à ce que je m'épanouisse en tant qu'historienne de l'art. Grâce à sa disponibilité, j'ai pu bénéficier de ses relectures attentives qui m'ont permis de fournir un résultat à la hauteur de nos attentes respectives.

Je me dois également de remercier l'ensemble de l'équipe professorale qui a contribué à forger, durant cinq années, mes connaissances en Histoire de l'art et qui a alimenté mes réflexions et questionnements tout au long de mon parcours. Je remercie également la Faculté de Philosophie, Arts et Lettres de m'avoir fourni un enseignement pluridisciplinaire de qualité qui a enrichi mon expérience universitaire et permis d'acquérir les outils nécessaires à la poursuite de mon parcours.

Je ne peux conclure ces remerciements sans remercier mes amis et ma famille qui m'ont soutenu durant ces cinq années à l'Université et qui ont contribué à mon épanouissement en tant que personne. Les échanges et débats que nous avons eus ensemble ont permis à ce mémoire d'être ce qu'il est et m'ont permis de devenir moi. Merci.

Introduction

Ce mémoire a pour objet l'étude d'un thème iconographique particulier : l'Apothéose. Cette entrée en gloire, accordée aux personnes saintes à la suite de leurs martyres, constitue un thème privilégié par l'Église catholique au 17^{ème} et au 18^{ème} siècle. En effet, à la suite de la Contre-Réforme, l'élaboration et la représentation de thèmes communicationnels forts est un des objectifs majeurs des nouvelles adaptations liturgiques. La menace protestante souligne le besoin grandissant de persuader le fidèle et de consolider sa foi catholique. Le culte des saints vient d'ailleurs appuyer cette démarche et ainsi célébrer ces « héros de la Foi », ce qui a pour effet l'élaboration de thèmes hagiographiques qui poursuivent cet objectif de célébration.

Ces thèmes hagiographiques prendront alors place au cœur du meuble religieux qui se pose comme acteur majeur du rite liturgique : le maître-autel. La monumentalité de ce meuble à l'époque baroque permet l'accueil et l'évolution de ces thèmes. Fruit de nombreuses évolutions structurelles, formelles ou encore relationnelles en lien avec la liturgie, ce meuble n'a fait l'objet que de peu d'études qui ont abordé sa relation directe avec un thème iconographique précis et la façon dont celui-ci a pu influencer l'évolution structurelle et formelle du meuble. C'est ce que notre étude permettra de démontrer. Comment, en l'espace de deux siècles, un thème iconographique a-t-il pu influencer et modifier la structure de son architecture d'accueil ?

Notre étude sur le thème de l'Apothéose introduit d'abord la notion d'Apothéose en tant que telle. L'expérience spirituelle apothéotique est alors définie et distinguée d'autres thèmes iconographiques proches et interreliés : l'extase et le ravissement. Cette distinction permettra de mettre en place une méthodologie de discernement afin de pallier l'ambiguïté de représentations matérielles d'une chose immatérielle : l'âme sainte. Nous évoquerons alors la notion d'évènementiel et la possible combinaison d'autres événements ou expériences qui seront alors liés à ce thème apothéotique pour assurer la scénographie d'ensemble. L'Apothéose est à l'origine un phénomène ascensionnel, nous définirons alors les différentes figures et dispositifs d'attractions qui renforceront cette ascension.

Le second chapitre consistera en l'étude plus approfondie de la genèse du motif. En effet, le thème iconographique de l'Apothéose voit le jour dès l'Antiquité. À l'origine destiné aux empereurs et héros antiques, le thème perdurera au Moyen Âge pour être associé à l'idée de jugement de l'âme. Le phénomène touche alors directement les fidèles, contribue à frapper leur imagination et susciter leur émotion. L'accès à l'Apothéose gagne de l'importance en tant que vérité de foi s'associant au jugement dernier, celui-ci ayant une influence conséquente à l'époque médiévale. Nous verrons que l'Apothéose sera progressivement associée aux figures saintes et que dès le Moyen Âge, le lien avec le fidèle, si cher au Baroque, est introduit et sera conservé au moins jusqu'au 18^{ème} siècle. L'Apothéose, après avoir touché le fidèle en associant le jugement de l'âme avec le jugement dernier, s'associera aux figures saintes, héros de la foi, méritant la gloire. L'Apothéose comme cadeau aux héros est une idée issue de l'Antiquité. Le thème, ayant vu le jour à cette époque, s'adaptera aux différents besoins de la chrétienté dès le Moyen Âge pour se présenter ensuite comme réel fer de lance de la Contre-réforme dans les anciens Pays-Bas au 17^{ème} siècle à la suite des réflexions tridentines survenues un siècle plus tôt. Ces réflexions ont d'ailleurs renforcé l'usage de ce genre de thème par l'introduction du culte des saints, mettant en valeur les thèmes à portée hagiographiques, véritables symboles de bonne conduite et d'orthodoxie qui fleuriront progressivement dans les anciens Pays-Bas.

Avant l'analyse poussée des Apothéoses dans les maîtres-autels des anciens Pays-Bas, il paraît essentiel de démarrer d'abord en Italie et plus précisément, à Rome, en analysant ce que nous considérons comme l'Apothéose par excellence : L'Apothéose de saint André à l'église Saint-André du Quirinal. Nous présenterons les clefs d'analyse du phénomène et décomposerons les différentes dynamiques ascensionnelles afin de présenter les différents enjeux d'un tel envol glorieux ainsi que les différents espaces et acteurs touchés par cette entrée en gloire.

Les Apothéoses dans les maîtres-autels des anciens Pays-Bas sont remises en contexte dans une partie dédiée au baroque tardif et à ses implications. Sur base de l'ouvrage de Paul Philippot, *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600-1770*¹, nous décodons les différentes dimensions essentielles utiles à la compréhension des œuvres issues du baroque tardif. Le contexte historique est donc à garder en tête pour pouvoir comprendre les analyses qui en découleront. Comme l'a détaillé

¹ P. PHILIPPOT (et coll.), *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600 – 1770*, Liège, Mardaga, 2003.

Frédéric Cousinié dans son ouvrage *Gloriae*², le motif de la Gloire est indissociable de ce genre d'iconographie. Par son analyse, nous tenterons de comprendre comment ce motif joue un rôle prépondérant dans le processus apothéotique et en quoi sa présence est déterminante pour la pleine réalisation de l'évènement.

Alors que l'Apothéose de saint André à Saint-André du Quirinal à Rome est présentée comme Apothéose par excellence en Italie, nous voyons en l'Apothéose de saint Jacques à Saint-Jacques d'Anvers, son pendant dans les anciens Pays-Bas. Cette première Apothéose sculptée dans les anciens Pays-Bas déclenche cette tendance iconographique d'Apothéoses sculptées. C'est donc ce point de départ que nous analyserons plus longuement. Cette œuvre charnière permettra de comprendre l'ensemble des autres œuvres qui en découleront. C'est alors à partir de ce moment que nous constaterons un usage différencié du thème apothéotique en fonction des médiums. Alors que la peinture visera plutôt une concentration plus déterminée, plus cadrée et concentrée sur l'évènement, la sculpture, elle, tendra à engendrer une relation plus contemplative vis-à-vis du spectateur à coup d'envolées lyriques traversant les différents niveaux de sacralité du meuble.

Pour comprendre les différentes Apothéoses réalisées dans les anciens Pays-Bas, une méthodologie novatrice sera alors introduite. Il sera utile de penser le thème iconographique sous forme de deux variantes possibles, plus précisément en termes de deux stases. Bien que l'Apothéose constitue un thème unique, deux variantes de celle-ci seront élaborées par les artistes. La première stase se préoccupe de la monstration de l'envol de l'âme sainte alors que la seconde tente de traduire au mieux ce vol et de sous-entendre le percement des structures et les étapes parcourues par l'âme sainte dans le retable. C'est donc toute une série de maîtres-autels qui seront analysés et décortiqués afin de pouvoir comprendre l'usage fait de l'Apothéose par les artistes et le but poursuivis par l'utilisation d'une stase déterminée.

² F. COUSINIÉ, *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge Baroque*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018 (Art & Société).

Enfin, un point de vue réflexif sera mis en avant afin de comprendre, en regard de toutes ces analyses, le thème apothéotique et son évolution tout au long du 17^{ème} et du 18^{ème} siècle. Sommes-nous face à une évolution concrète, une rupture radicale ou une reprise partielle de plusieurs aspects du thème ? Comment le Baroque a-t-il réussi à user d'un thème iconographique à l'origine païen et en faire un réel fer de lance de l'Église catholique post-tridentine ? En quoi l'Apothéose participe-t-elle à ce renouveau du catholicisme qui cherche à rasseoir la foi catholique et ainsi contrer la progression du protestantisme dans nos régions ? C'est ce à quoi nous tenterons de répondre tout au long de notre étude.

Chapitre 1 : Apothéose - enjeux spirituels et théologiques

1. Qu'est-ce qu'une Apothéose ?

L'Apothéose, comme nous le verrons tout au long de ce chapitre, se révèle être un thème iconographique complexe que nous tenterons d'analyser au travers de différents prismes : celui de l'expérience spirituelle et celui de la définition du phénomène en tant que tel. Nous évoquerons également tout ce que l'Apothéose sous-entend que cela soit au niveau théologique, spirituel, mais également communicationnel pour enfin s'attarder plus longuement sur la façon de distinguer l'expérience apothéotique des phénomènes de visions extatiques ou encore de ravissement.

L'Apothéose comme expérience spirituelle

L'Apothéose, d'un point de vue spirituel, peut s'apparenter au groupe des expériences spirituelles de la spiritualité moderne. Cet ensemble d'expériences regroupe le phénomène apothéotique, mais également les phénomènes extatiques semblables à celui que Thérèse d'Avila a connu et rapporté dans son autobiographie³ et qui inspirera Le Bernin dans la matérialisation de cette expérience pour la chapelle Cornaro de l'église Santa Maria Della Vittoria à Rome (Fig. 1). Nous aborderons la distinction entre ces différents phénomènes plus ou moins proches plus loin dans notre chapitre.

Revenons d'abord sur la nature des expériences spirituelles. Nous pouvons définir celles-ci comme étant des états humains plus nuancés, plus riches et plus complets d'appréhension d'une réalité surnaturelle qui se donne comme présente et qui est saisie avant l'intervention des idées abstraites⁴. On peut parler d'une sorte de saisie immédiate d'une chose individuelle et immatérielle. Nous pouvons alors comprendre l'expérience spirituelle comme étant une sorte de connaissance vécue et intime des réalités religieuses.

³ T. D'AVILLA, *La vie de sainte Thérèse de Jésus (1515-1582). Une mystique cloîtrée, carmélite déchaussée, réformatrice et religieuse*, 1622.

⁴ L. AUGUSTIN, « Expérience spirituelle » dans M. VILLER (dir), *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique : doctrine et histoire*, vol. 4, Paris, Beauchene, 2004.

L'expérience spirituelle rend présente une réalité immatérielle véhiculée de manière indirecte entre l'entité déclenchant le phénomène, dans le cas de l'Apothéose, le Divin, et la personne expérimentant le phénomène spirituel, dans notre cas, les saints ou la Vierge. Le phénomène spirituel concerne donc une situation à la fois vécue et réfléchie d'un être humain durant un temps déterminé. Mais il est également à comprendre comme une expérience inscrite dans une histoire plus large, l'Histoire Sainte, ouvrant sur l'éternité et donc sur plus grand que l'homme. Pour la spiritualité moderne, le fait que certains personnages arrivent à vivre une telle expérience est supposé indiquer leur capacité à être pourvu de la grâce divine et avoir accès à l'Apothéose lors de leur ascension auprès de Dieu. L'expérience ne se veut donc pas être uniquement affective ou purement subjective ; elle se veut être vécue, mais aussi réfléchie. Il s'agit alors d'une expérience de conscience personnelle, mais également d'un phénomène permettant l'ouverture au monde et dans notre cas, l'ouverture à Dieu. Cependant toute expérience spirituelle authentique se veut être avant tout expérientielle.

Derrière le terme expérience, il faut distinguer trois types : expérience spirituelle⁵, religieuse ou mystique. L'expérience religieuse est à la fois personnelle, communautaire, doctrinale et culturelle. Cependant ce type d'expérience n'est pas une expérience immédiate du Divin ; il y a médiation via toute une série de signes qui, reliés ensemble, font comprendre en la réalisation d'un processus dont le Divin est l'instigateur. La différence entre expérience religieuse et mystique réside dans le fait que l'une est médiate tandis que l'autre est immédiate. Le phénomène apothéotique, avec l'ensemble des signes l'accompagnant, apparaît être le principal médiateur de la présence divine et le témoin de sa grâce descendue sur terre pour être mise en contact avec les hommes qui l'ont méritée par leurs actions tout au long de leur vie. Les envoyés de Dieu, les anges, viennent alors chercher l'âme vertueuse pour la faire parvenir dans les nuées divines et accéder au Paradis promis par le dogme catholique à tous les vertueux.

⁵ Saisie immédiate d'une chose individuelle et immatérielle. L'expérience spirituelle s'apparente à la connaissance vécue des réalités religieuses (expérience religieuse et mystique).

L'Apothéose se présente alors comme étant le résultat de la médiation divine qui se réalise dans l'acte d'élévation. Via les œuvres sculptées qui constituent notre corpus, nous pouvons observer que nous sommes donc face à une transposition matérielle de la relation de l'homme avec le Divin. Ce sont les pensées, les attitudes, les sentiments et les actions spirituelles qui permettront la saisie de Dieu, mais également la réalisation totale de l'expérience religieuse par le saint ayant été touché par la grâce et dont l'âme débutera son ascension vers les Cieux.

La réalité proprement spirituelle de l'être humain se voit ainsi affirmée, enrichie et complétée à travers l'expérience spirituelle. La nouvelle *Encyclopédie française* fait état du fait que vie mystique est synonyme d'expérience spirituelle. En effet, l'expérience spirituelle est « [...] ineffable, censée nous élever au-dessus du temps, se détacher de notre moi et atteindre Dieu via notre âme en induisant par la suite l'amour des Hommes. »⁶ Cette caractérisation s'applique parfaitement au principe même de l'Apothéose. À la suite de la mort du saint, ayant eu une vie vertueuse, son âme se détache progressivement de son corps et le quitte ; elle est accompagnée par les anges, descendus des sphères divines, comme en témoignent les nuées divines qui les portent, afin d'aller chercher cette âme vertueuse et l'accompagner dans son ascension vers le Divin. Il s'agit donc d'une expérience intégrale, consciente, intime et intériorisée. L'Apothéose n'étant pas un phénomène matériel en soi, sa transposition matérielle se veut être un appui à la prise de conscience, à la réflexion, à la compassion ainsi qu'à l'imitation vertueuse pour le fidèle. Le saint faisant de ce phénomène une appropriation personnelle et approfondie de la grâce divine et se voit accorder la récompense de sa foi profonde par l'Apothéose qu'il connaîtra. Celle-ci est ensuite présentée aux fidèles comme un phénomène exemplaire afin que celui-ci se base sur cet exemple de foi vertueuse et l'applique à sa propre existence.

⁶ G. BERGER, « La vie spirituelle » dans Société Nouvelle de l'Encyclopédie française, vol. 19, Paris, 1956.

Pour une définition de l'Apothéose

Il est utile de se pencher sur la définition de l'Apothéose en tant que telle. Antoine Furetière dans son *Dictionnaire universel*⁷ de 1690 en propose la définition suivante : « cérémonie païenne que font les idolâtres pour mettre leur empereur au rang de Dieu [...] les personnes vertueuses étaient mises, après leurs morts, au rang des dieux. [...] ». ⁸ À l'origine, le phénomène était donc païen et associé aux figures des empereurs de l'Antiquité ; il a été ensuite transposé au monde chrétien et qui l'a appliqué aux figures des saints. En poursuivant la définition, nous observons que la notion de « personnes vertueuses » entre en ligne de compte, personne qui vont être ensuite élevées « au rang des dieux ». Le fait de mener une vie vertueuse dans le respect des différents dogmes de la foi permettrait l'obtention de la grâce divine et ainsi l'accès à cette élévation auprès de Dieu. Cette élévation se retrouve bel et bien dans les représentations figurées du phénomène que nous analyserons dans la suite de notre étude. La figure du saint, et plus précisément de son âme, se retrouve élevée seule ou avec l'aide d'anges, qui font figures d'intercesseur, menant l'âme sainte vers les nuées divines. Cette transcription fait donc écho à la définition de l'Apothéose selon laquelle il s'agit d'un processus d'élévation au rang des dieux. La Chrétienté a quelque peu adapté cette conception en l'appliquant à l'élévation de l'âme des personnages saints qui accèdent à la grâce divine et au Paradis. On ne dit toutefois pas qu'ils acquièrent le statut de dieu, car cela poserait des problèmes théologiques, mais bien qu'ils accèdent à la grâce divine, celle-ci leur permettant de rejoindre Dieu et d'être à ses côtés dans la sphère céleste.

⁷ A. FURETIÈRE, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que moderne, et les termes de toutes les sciences et des arts*. La Haye, 1690.

⁸ *Ibid.*

Cette définition peut être mise en parallèle avec une autre plus actuelle développée dans l'Encyclopédie Larousse de 2019.⁹ Celle-ci propose plusieurs définitions dérivées résonnant chacune à leur manière avec l'expérience de l'Apothéose : « nom féminin, du grec *apothéôsis*, 1. dernière partie, la plus brillante d'une action, d'une manifestation [...]. 2. fin, très brillante d'une pièce à grand spectacle à laquelle participe toute la troupe. 3. En Grèce ancienne et à Rome, admission d'un mortel parmi les dieux. 4. Honneur extraordinaire rendu à quelqu'un ; consécration ; triomphe. ».¹⁰

L'analyse de chacune des parties de la définition permet de comprendre les différents aspects de l'Apothéose. La première partie évoque le phénomène apothéotique comme étant « la dernière partie, la plus brillante d'une action, d'une manifestation [...] ». Le dictionnaire Larousse souligne l'aspect final du phénomène. En effet, l'Apothéose se rapporte à la dernière partie de la vie du saint, à sa mort et au passage de son âme des sphères terrestres aux sphères célestes. L'Apothéose renvoie donc à la transition de l'âme du saint voyageant du terrestre vers le céleste. La manifestation matérielle du phénomène correspond, si nous reprenons les termes de la définition, à « l'action et la manifestation la plus brillante » de cette montée en gloire de l'âme à la mort du saint. L'Apothéose représente une sorte de fin, mais également le début de quelque chose de plus grand. La fin de la vie du saint vertueux se conclura par une expérience spirituelle finale, expérience tant espérée et ayant influencé toute sa vie. L'Apothéose conclura le chapitre de la vie terrestre du saint et marquera le début du chapitre de la vie céleste de celui-ci à travers le transport de son âme vers ce qui a orienté toute sa vie. Le phénomène apothéotique et la montée en gloire de l'âme témoignent donc de la grâce de Dieu faisant accéder le saint à plus grand, c'est-à-dire aux sphères divines pour siéger aux côtés d'autres bienheureux défunts ayant connu la même destinée en raison de leurs actes vertueux tout au long de leur vie et étant devenus saints à la suite de leur canonisation.

⁹ LAROUSSE, *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*, Paris, 2019.

¹⁰*Ibid.*, p. 55.

La seconde partie de la définition dit ceci : « fin, très brillante, d'une pièce à grand spectacle à laquelle participe toute la troupe ». Cet aspect de l'Apothéose se réfère à la dimension théâtrale du phénomène, mais aussi à dimension lumineuse. Ce dernier aspect de lumière brillante se verra associé au motif de la Gloire, ce rayonnement plastique matérialisant la lumière divine qui accompagnera souvent les représentations iconographiques d'Apothéose. Il témoigne des mouvements de relations ascensionnelles, mais aussi horizontales, dirigés vers le ciel, mais aussi dans l'espace de l'église et vers les fidèles assistants aux diverses célébrations ; fidèles à qui est offerte la contemplation du phénomène spirituel prenant place au cœur du retable. Cela les invite à mener une introspection personnelle par rapport à leur foi et vise à promouvoir une vie vertueuse et l'accès au Paradis via leur bonne conduite dans le respect des dogmes de la foi. Le fidèle est donc invité à observer une expérience spirituelle, mais également à mener sa propre expérience religieuse par le biais de la vue de l'Apothéose. Pour traduire cela, le motif de la Gloire fera éclater les architectures matérielles au profit de phénomènes immatériels, l'attention du fidèle devant se concentrer sur l'expérience spirituelle qui lui est présentée et non sur les architectures accueillant le phénomène. Par cet éclatement des structures, le motif renforcera ainsi la théâtralité de l'expérience spirituelle.

La Gloire et ses implications au sein du retable, mais également au service du thème iconographique auquel elle s'associe seront évoquées et analysées dans notre troisième chapitre. L'aspect théâtral du phénomène apothéotique y sera replacé dans le contexte dévotionnel auquel il est associé. Cela sera l'occasion d'évoquer le principe de « Machines Spirituelles »¹¹ mais également, en regard des cas concrets que nous exposerons tout au long de notre étude, la théâtralité baroque.

Si nous reprenons la définition, l'Apothéose désigne « la fin d'une pièce à grand spectacle à laquelle participe toute la troupe ». Le Baroque, en général, se caractérise par un aspect théâtral qui s'incarne notamment dans le dispositif liturgique qu'est le retable¹². Ce dernier, comme nous le verrons, est en effet le lieu privilégié d'expression de cette théâtralité à la suite de la Contre-Réforme en permettant de tracer un trait d'union matériel/immatériel entre le terrestre et le céleste. Tracé qui, si nous l'appliquons à notre phénomène de l'Apothéose, peut

¹¹B. D'HAINAUT-ZVENY et R. DEKONINCK (dir.), *Machinae spirituales : les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe : contribution à une histoire formelle du sentiment religieux au XVIIe siècle*, Turnhout, 2014.

¹²R. DEKONINCK, M. DELBEKE, A. DELFOSSE, C. HEERING. et K. VERMEIR, *Cultures du spectacle baroque. Cadres, expériences et représentations des solennités religieuses entre Italie et anciens Pays-Bas*, Bruxelles-Rome, Institut Historique Belge de Rome, 2019 (Artes, X).

être associé à la trajectoire que suivra l'âme sainte dans son ascension. Les machines spirituelles que sont les retables sont des toiles de fond de la liturgie ostentatoire de la Contre-Réforme et jouent également un rôle actif et essentiel dans l'appréhension concrète du Divin par le fidèle. En effet, ils permettent de faire le lien visuel entre les mondes terrestres et célestes, mais également de signifier matériellement deux types de relations que le fidèle est censé entretenir avec ce dispositif liturgique. Tout d'abord, il permet de présenter au fidèle des phénomènes, que ce soit des visions, des extases, des Apothéoses ou tout autre thème iconographique, mettant en exergue la relation verticale entre le monde terrestre et le monde céleste, mais également de développer la relation que le fidèle entretient, via ces phénomènes spirituels matérialisés dans les dispositifs liturgiques, avec l'institution ecclésiastique. Le retable se retrouve ainsi au centre de la stratégie visuelle mise en place par l'Église post-tridentine à destination du fidèle.¹³ Afin de préciser le terme de machine spirituelle associé au meuble liturgique qu'est le retable, il est utile de se référer à la définition que donne Antoine Furetière du terme « machine » au 17^e siècle : « il s'agit d'un assemblage de plusieurs pièces [...] qui sert à augmenter la vertu des forces mouvantes [...]. On donne le nom de machine en général à tout ce qui n'a de mouvement que l'artifice des Hommes [...] et aussi ce qui sert aux Hommes pour faire des choses qui sont au-dessus de leurs forces comme les vols et les descentes. »¹⁴ Lorsque le dictionnaire Larousse évoque « la pièce à grand spectacle », nous pouvons y voir une analogie avec les différentes parties qu'évoque Furetière dans sa propre définition, les notions d'assemblages et de forces mouvantes étant cruciales pour comprendre le retable baroque¹⁵.

Ce meuble liturgique étant le résultat d'une composition d'unités diverses, il apparaît comme objet de prédilection pour l'accueil de thèmes iconographiques complexes, tels que l'Apothéose, qui relie les unités terrestres et célestes, matérielles et immatérielles, mais également sensibles et esthétiques. Le concept de *bel composto* peut également être appliqué au traitement de ces thèmes complexes. En effet, le concept italien a pour objectif d'estomper les frontières entre architecture, peinture et sculpture pour aboutir à un art total¹⁶. L'Apothéose

¹³ R. DEKONINCK et A. DELFOSSE, « Église catholique et art baroque », dans C. BOSSU, W. BRAKE, S. LAMBREAU et C. LEPORATI, *Alla luce di Roma. I disegni scenografici di scultori fiamminghi e Barocco romano*, Rome, Museo dell'Istituto, 2016, p. 24.

¹⁴ A. FURETIÈRE, 1702, vol. 2, p. 168 dans R. DEKONINCK et A. DELFOSSE, « Église catholique et art baroque », dans C. BOSSU, W. BRAKE, S. LAMBREAU et C. LEPORATI, *op. cit.*, p. 24.

¹⁵ L. VAN ELVERDINGHE, *Les rôles de la lumière au sein des retables et ses interactions avec leur structure dans les anciens Pays-Bas méridionaux aux XVII^e et XVIII^e siècles*, mémoire de licence présentée à l'UCLouvain, Faculté de philosophie, arts et lettres (R. Dekoninck, promoteur), 2019.

¹⁶ R. DEKONINCK et A. DELFOSSE, « Église catholique et art baroque », dans C. BOSSU, W. BRAKE, S. LAMBREAU et C. LEPORATI, *op. cit.*, p. 25.

est donc un thème propice pour évoquer cette rupture des frontières entre terrestre et céleste ainsi que la confusion entre la représentation matérielle et de l'âme immatérielle du saint entré en gloire. Ces mouvements d'ascension et de descente effectués par les différents acteurs de l'expérience apothéotique devraient pousser les fidèles à faire, comme le dit Furetière, « des choses qui sont au-dessus de leurs forces comme les vols et les descentes », et donc de pouvoir avoir accès au Divin par ce double mouvement d'ascension et de descente¹⁷, les Cieux étant descendus sur terre par le biais du retable et par leurs visions. Le fidèle, transporté par des moyens plastiques, se trouve ainsi invité à reproduire ce mouvement ascendant.

Ce « grand spectacle » se veut être la matérialisation et le développement de ces relations horizontales et verticales qu'entretient le fidèle par l'intermédiaire des machines spirituelles. Le fait de souligner que l'Apothéose est un phénomène théâtral « auquel participe toute la troupe » permet de rendre compte de la dimension universelle de ces phénomènes présentés à l'ensemble de la chrétienté, notamment lors des célébrations, comme des médiations à destination du fidèle pour l'encourager à mener une vie des plus vertueuse. Par ce biais, il s'associe à l'Histoire Sainte évoquée par le prédicateur lors de la messe et nourri des élans de compassions à l'égard des figures représentées, espérant ainsi accéder, comme les saints représentés, à cette récompense céleste, cette grâce divine menant à la gloire et permettant l'accès aux nuées divines et aux sphères célestes. Cette médiation entre le fidèle, les saints exemplaires et le Divin traduit en réalité le regain d'intérêt pour la dimension spectaculaire et performative des images au sein des programmes religieux de l'Église post-tridentine, réaffirmant les relations fortes entre esthétique et spiritualité qui ont été mises à mal durant la première modernité. En effet, le 17^e siècle et ses représentations tentent d'illustrer et de démontrer l'efficacité de l'image artistique en réaction au fait que l'image a été considérée auparavant par la foi comme un signe abstrait. L'analogie entre l'art baroque et le monde théâtral prend ainsi tout son sens.¹⁸ L'Apothéose est le clou final de la représentation prenant place au cœur du retable et l'évènement de clôture de la messe pouvant être associée par analogie au déroulé d'une pièce de théâtre. Le sens et l'effet du retable sont renforcés par le lien avec la liturgie. Nous retrouvons ainsi l'idée de médiation entre le fidèle et le Divin par le biais du meuble liturgique. Ce qui n'était au départ qu'une simple toile de fond pour la célébration de la liturgie devient un réel acteur dans le processus évocateur et médiateur, le

¹⁷*Ibid.*

¹⁸ D'HAINAUT-ZVENY et R. DEKONINCK (dir.), *op. cit.*

retable faisant figure de véritable lieu dédié à l'apparition divine ainsi qu'à la mise en scène au cœur de l'église¹⁹.

Les représentations d'Apothéose dans les retables permettent de redonner corps à l'image dans la matérialisation d'un phénomène immatériel pour ainsi réconcilier l'œuvre divine et l'œuvre artistique au service d'une même pratique : la dévotion chrétienne. Cela permet l'exaltation religieuse à laquelle l'art contribue en se faisant l'un de principaux moyens d'expression et d'expérience de la foi.²⁰ Un nouveau mode de rapport à l'image est donc instauré. Il y a participation affective par le biais des images. Envisageons donc les effets sensibles de ces dernières sur le fidèle. Il ne faut plus traverser l'image, mais bien la laisser pénétrer pour en comprendre toute la puissance affective²¹. Nous pouvons parler d'une certaine coïncidence entre la valeur poétique et la valeur spirituelle de l'image. La traduction matérielle/sensible du phénomène spirituel renforcera la valeur expérientielle et religieuse de thèmes iconographiques tels que l'Apothéose. L'expérience spirituelle et artistique du phénomène n'est donc plus seulement une élévation de l'âme du saint, mais bel et bien une introspection plus profonde et une prise de conscience de la réalité transcendante de ces expériences spirituelles qu'éprouve le fidèle. Ce dernier, à la suite de l'expérience affective et sensible que représente la vision du phénomène apothéotique, est invité à vivre une expérience religieuse plus profonde et à mener une introspection personnelle, et ainsi à éprouver sa foi et à adapter son mode de vie pour pouvoir prétendre à un triomphe semblable. Les retables baroques sont donc bel et bien à considérer comme de véritables machines spirituelles conçues comme lieu d'accueil de stimuli visuels au service de la liturgie, cherchant à produire des effets, des relations et des transformations intérieures destinées à interpeller le spectateur cognitivement et émotionnellement afin de le confronter intérieurement et visuellement aux modèles des saints qui lui sont donnés en exemple et qu'il se doit d'imiter afin d'accéder à cette union avec Dieu.

¹⁹ R. DEKONINCK et A. DELFOSSE, « Église catholique et art baroque », dans C. BOSSU, W. BRAKE, S. LAMBREAU et C. LEPORATI, *op. cit.*

²⁰ B. D'HAINAUT-ZVENY et R. DEKONINCK (dir.), *op. cit.*, p. 11.

²¹ *Ibid.*

Poursuivons finalement avec la troisième et quatrième partie de notre définition provenant du dictionnaire Larousse. Celle-ci évoque « l'admission d'un mortel parmi les dieux », mais également le fait que l'Apothéose se veut être « un honneur extraordinaire rendu à quelqu'un ; une consécration ; un triomphe ». Nous avons déjà pu le voir précédemment, le phénomène apothéotique se base principalement sur l'élévation de l'âme du saint vers les nuées divines et vers la figure trinitaire. Il s'agit en effet, pour l'ensemble des thèmes traitant de la montée en gloire, mais également de la représentation des saints archétypes et de représentations privilégiées par la spiritualité moderne. Ces dernières prendront différentes formes : que ce soit l'Apothéose avec la montée de l'âme du saint, mais également les phénomènes d'extase ou encore de ravissement. Nous tenterons de différencier ces types de représentations plus tard dans le chapitre. Ces thèmes se retrouvent plébiscités par l'Église post-tridentine en raison du regain du culte des saints qu'on observe à la suite du Concile de Trente, mais également, car ces thèmes iconographiques possédant un grand potentiel communicationnel et identitaire dont l'Église a su tirer parti. Ils furent les porteurs privilégiés des messages proférés à l'attention des fidèles lors des célébrations de la messe et appuyèrent par la même occasion les dogmes catholiques, piliers de la foi, guidant le fidèle durant sa vie, en se posant en véritables exemples présentés à la vue des fidèles au cœur des retables. Ce genre de représentation permet, comme le souligne la définition, de figurer « l'admission du mortel », ici plus précisément de son âme, « auprès de Dieu » et par la même occasion de mettre en lumière cet « honneur extraordinaire rendu » par le Divin « à quelqu'un », dans le cas de l'Apothéose, le saint vertueux montant vers Dieu et dont la trajectoire se verra couronnée du motif de la Gloire.

La représentation de l'Apothéose, comme expérience spirituelle, permet de fournir une représentation du *Dies natalis*, c'est-à-dire le jour du passage de l'âme sainte au ciel²². Ces *elevatio animae* regroupant les Apothéoses, les extases, les ravissements et par extension, nous le verrons, les Assomptions ; qui se feront les témoins de l'importance nouvelle que la spiritualité moderne accordera à l'ensemble des personnages marquant l'histoire de la foi et leurs saintes entrées en gloire. Le motif matérialisé de la Gloire venant souligner cette importance nouvelle par le fait de coiffer l'ensemble de ces phénomènes spirituels de rayons divins matérialisés et venant rayonner dans l'ensemble du meuble liturgique. Ce motif étant utilisé non seulement pour appuyer, mais également renforcer, dans certains cas, l'éclatement

²² F. COUSINIÉ, « Raptus in Coelum. Les saints en Gloire » dans F. COUSINIÉ, *op. cit.*, p. 353.

des structures²³ et permettre d'exalter la théâtralité toute baroque de l'expérience spirituelle mise à la vue du fidèle. Dans le contexte du renouveau du culte des saints, ces types de représentations d'expériences spirituelles ne sont pas seulement des artifices séducteurs servant à épater le fidèle, mais ils servent également à démontrer l'incontestable sainteté des figures représentées ayant bénéficié d'un jugement favorable de la part de Dieu²⁴. Nous comprenons donc aisément le rapport à « l'honneur extraordinaire, de consécration » ainsi que « de triomphe » qu'associe le dictionnaire Larousse au phénomène apothéotique.

Pour finir, nous pouvons reprendre les propos de Jean François Félibien commentant le phénomène afin de résumer l'expérience apothéotique : « tant d'esprits célestes qui portés par des nuages, semblent s'élever de toutes parts et quitter la terre pour habiter le ciel ».²⁵ Il souligne, par cette citation, l'ensemble des notions essentielles à prendre en compte pour comprendre l'Apothéose. Cette citation nous permet de conclure la partie définitionnelle de notre étude du thème iconographique de l'Apothéose. Il est à présent utile d'analyser la portée exemplaire de l'Apothéose, mais également d'initier une méthodologie de distinction de cette dernière face aux thèmes de l'extase, du ravissement, mais également de l'Assomption avec lesquelles l'Apothéose est souvent confondue.

²³ L. VAN ELVERDINGHE, *op. cit.*

²⁴ F. COUSINIÉ, « Raptus in Coelum. Les saints en Gloire » dans F. COUSINIÉ, *op. cit.*, p. 353.

²⁵ J-F. FELIBIEN DES AVAUX, *Description de la nouvelle église de l'hostel royal des Invalides*, Paris, 1706, p. 81.

L'Apothéose : thème exemplaire et affaire de distinction

Dans le contexte du renouveau du culte des saints observé dès le 17^e siècle, nous remarquons la tendance à la représentation de thèmes iconographiques spécifiques qui illustreront la fonction d'intercesseur des saints. Ces thèmes iconographiques acquerront alors une valeur exemplaire en lien avec le renouveau du culte. En effet, ces thèmes permettront de diffuser, auprès des fidèles, un modèle d'une spiritualité extatique, annonciatrice des joies célestes et d'une « bonne mort », devenues caractéristiques des saints catholiques²⁶. Comme nous le verrons, les prototypes de ces représentations sont à observer en Italie, et plus particulièrement à Rome. L'Apothéose de saint André dans l'église Saint-André du Quirinal (Fig. 2) permettra d'observer la genèse du motif apothéotique. L'Apothéose apparaît alors comme un motif obligé dans la représentation de la sainteté et devient une thématique majeure diffusée dans l'ensemble de l'Europe catholique.

L'Apothéose sculptée matérialise la représentation corporelle de l'âme du saint et se voit toujours insérée dans un contexte à la fois narratif (celui de la mort du saint), dévotionnel (se rapportant aux relations verticales et horizontales qu'entretiendra le fidèle par rapport au thème iconographique), liturgique (à associer au sacrifice et à l'eucharistie si nous considérons que l'âme du saint est offerte à Dieu), institutionnel, mais également théologique (le motif et les ornements lui étant associés (le Père par le nom, le Saint-Esprit par la colombe et le Fils par la croix/le crucifix) évoquant le motif trinitaire). Concernant les motifs : celui de la Gloire est volontairement associé à la figure de la mort et donc à l'Apothéose du saint. Cette association pose cependant encore toute une série de questions : celle de la relation étroite, de l'ambiguïté et de la confusion entre les thèmes d'extase et d'Apothéose, la question de la place du motif, de sa signification, mais également de sa fonction associée à la figure sainte et aux différentes personnes constituant la Trinité. Ce motif fait état de relations complexes entre les acteurs impliqués dans l'Apothéose, les étapes du processus de glorification, du passage corps/âme et les moyens figuratifs l'évoquant ainsi que les visons auxquelles l'Apothéose donne accès.²⁷

²⁶F. COUSINIÉ, « Raptus in Coelum. Les saints en Gloire » dans F. COUSINIÉ, *op. cit.*, p. 353- 362.

²⁷*Ibid.*

Nous pouvons cependant établir le fait que les thèmes d'extase, de ravissement, d'Apothéose, mais également d'Assomptions²⁸ de l'âme sont intimement liés entre eux. Le thème de l'Assomption²⁹, habituellement associé à la figure de la Vierge, est un thème iconographique censé illustrer le fait que la Vierge n'est pas morte comme l'ensemble des individus terrestres, mais est directement entrée en gloire. Cette iconographie chrétienne représente alors une élévation d'une figure sainte tout comme l'Apothéose. Cependant, il est à noter que l'Assomption marque l'élévation de l'âme, mais également du corps de la Vierge. En cela, le thème de l'Assomption se distingue du thème de l'Apothéose qui, lui, représente uniquement l'élévation de l'âme du saint après sa mort et non pas de son corps resté mortel contrairement à celui de la Vierge dans le cadre de l'Assomption.

Afin d'illustrer cette différenciation entre les deux thèmes, nous proposons de comparer le Maître-autel de l'abbaye Saint-Bernard à Hemiksen³⁰ (Fig. 3) et de le mettre en relation avec le Maître-autel de l'église Saint-Jacques d'Anvers³¹ (Fig. 4). Le thème iconographique prenant place au cœur du retable du Maître-autel d'Hemiksem³² représente une Assomption de la Vierge alors que celui d'Anvers fait figurer une Apothéose de saint Jacques. Au premier abord, les deux retables sont assez similaires, nous retrouvons le personnage saint en élévation en direction du couronnement du retable où l'attendent les figures trinitaires étant individualisé pour l'église Saint-Jacques via la représentation du Père et du Christ ou rassemblées sous le motif du Tétragramme pour l'église Saint-André. L'élévation est soulignée par le motif de la Gloire³³ descendue des Cieux afin de venir récupérer l'âme de saint Jacques et dans le cas de l'Assomption, également le corps de la Vierge. La confusion entre les deux thèmes est donc aisément possible. L'origine de celle-ci peut être trouvée dans une citation de Jean-Baptiste Pigalle, sculpteur français du 18^e siècle qui dit ceci : « [...] On ne peut représenter l'âme d'un Bienheureux autrement que sous forme de son corps et de ses attributs visibles ». L'artiste ne peut donc s'empêcher de faire figurer l'âme du saint matériellement et de l'accompagner des attributs formels matérialisés. L'Apothéose ne concernant que l'âme du saint et représentant un

²⁸ Appelé Dormition de la Vierge dans la tradition orientale.

²⁹ A.-M. LE HIR, « *De l'Assomption de la Sainte Vierge et les livres apocryphes qui s'y rapportent* », dans Compagnie de Jésus, *Études religieuses, historiques et littéraires*, vol. 10, 1866, p. 514-555, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34415014q/date1866>], (26 décembre 2020).

³⁰ Déplacé par la suite à l'église Saint-André d'Anvers entre 1807 et 1809 et réalisé en 1729 par Pieter Verbruggen l'Ancien et Guillaume Ignace Kerricx.

³¹ Réalisé en 1685 par Arthus II Quellin, Guillaume Kerricx, Lodewijk Willemsens, Norbert Herry et Jan Van Baurscheit

³² P. PHILIPPOT (et coll.), *op. cit.*, p.430.

³³ LEFFTZ M., « Des Cieux descendus sur Terre. Formes et significations des retables baroques et rococo dans les anciens Pays-Bas », dans B. D'HAINAUT-ZVENY et R. DEKONINCK, *op.cit.*

phénomène immatériel, il est difficile de la discerner des représentations d'Assomption qui, elles, représentent bel et bien la montée du corps et donc par extension de l'âme de la Vierge vers le Divin. Tout cela atteste l'esthétique baroque où la beauté de l'effet prime sur la véracité thématique via le dynamisme de la figure et de l'animation du marbre.³⁴

³⁴ J-R. GABORIT, *Jean-Baptiste Pigalle, sculpture du musée du Louvre*, Paris, 1985, p. 92, dans F. COUSINIÉ, *op.cit.*, p. 361

2. Distinction des thèmes de vision extatique et de ravissement

En regard des représentations sculptées et peintes des différents phénomènes, il est difficile de distinguer aisément une scène extatique, liée à un état contemplatif pouvant s'accompagner d'une lévitation du corps et d'une forme de défaillance, d'un ravissement définit, selon saint Thomas d'Aquin, comme une variante plus violente et intense liée à l'action de l'Esprit Divin³⁵, d'une Apothéose. L'ensemble de ces phénomènes entraîne, le soulèvement plus ou moins important, d'un corps pour une extase ou un ravissement, ou d'une âme matérialisée prenant la forme d'un corps sculpté dans le cas d'une Apothéose. Bien qu'il soit dans tous les cas question d'une glorification qui permet à l'âme du saint, à l'heure de sa mort, de se diriger vers le ciel où elle rejoindra les figures du Divin et les Bienheureux ayant connu le même destin, la distinction sur base des représentations matérielles n'en est pas pour autant plus aisée.

Méthodologie de discernement

Les différents états sont iconographiquement très proches et seul le contexte et la référence à la vie du saint permettent de privilégier l'une ou l'autre interprétation d'une même scène. Le fait de représenter, dans un tableau ou bas-relief, la mort du saint et de l'associer ensuite à une élévation vers Dieu fait incontestablement de la représentation une Apothéose.³⁶ Le phénomène est fondamentalement lié à la mort du personnage saint. En effet, les phénomènes d'extase et de ravissement ne sont, quant à eux, pas liés à la mort directement, mais sont en réalité des expériences spirituelles vécues du vivant de la personne et pouvant annoncer sa mort prochaine.

Les visions extatiques sont des expériences mystiques ayant marqué la vie du saint. Nous pouvons citer les cas de sainte Thérèse qui a connu plusieurs extases tout au long de sa vie et notamment la célèbre Transverbération vécue en 1559 et qui a été traduite en groupe sculpté par le Bernin en 1645 pour l'église Santa Maria della Vittoria à Rome³⁷(Fig. 1). Nous pouvons également citer celle de saint François d'Assise qui suite à une expérience extatique,

³⁵F. COUSINIÉ, « Raptus in Coelum. Les saints en Gloire » dans F. COUSINIÉ, *op. cit.*, p. 362.

³⁶ Nous avons vu que dans le cas d'une Assomption, c'est bel et bien l'âme et le corps de la Vierge qui est amené vers le Divin.

³⁷ M. PASTOUREAU et G. DUCHET-SUCHAUX, « Thérèse d'Avila », dans M. PASTOUREAU et G. DUCHET-SUCHAUX, *La Bible et les saints. Comprendre et reconnaître les principales représentations religieuses occidentales*, Paris, 2014, (Tout l'art). p. 275.

reçut, sur le mont Alverne en 1224, ses célèbres stigmates, marques semblables aux cinq plaies du Christ crucifié³⁸. Si le saint a vécu des extases dans sa vie, il n'est pas aisé de distinguer les phénomènes extatiques de ceux apothéotiques. En effet, ceux-ci se manifestent matériellement de manières assez proches, bien que la présence d'un socle, sur lequel est appuyée la figure sainte ou d'où elle s'élève légèrement, pourrait faire pencher le choix du côté de l'extase³⁹. En effet, comme le dit Victor Stoichita, « [...], le socle est à la sculpture, ce que le cadre est à la peinture »⁴⁰. Le socle assure la stabilité de l'œuvre, la protège, mais l'élève également. Il la rend visible et la met en valeur. Nous comprenons donc l'importance que cet élément architectonique a pu jouer dans la représentation de phénomènes extatiques ou apothéotiques. Il constitue un élément majeur dans la présentation et dans la mise en valeur de la figure sainte. Il désigne et situe l'œuvre sculptée dans un environnement et l'ancre de manière plus ou moins importante dans les différents espaces du maître-autel.

Ce rôle de seuil, que joue le socle, permet d'isoler la sculpture de son environnement, mais aussi d'assurer sa transition d'un environnement à un autre : que ce soit des sphères terrestres vers les sphères célestes ou de l'espace sacré auquel à accès le prédicateur vers l'espace profane du fidèle. Le socle peut alors être perçu comme point d'ancrage, de présentation, mais également, dans le cadre de notre étude, comme point de départ d'une expérience spirituelle extatique ou apothéotique, tout en pouvant également être l'élément marquant les limites entre les différents espaces. Le socle se révèle être un élément clef dans la dualité terrestre/céleste qui sous-tend la dynamique de l'extase et de l'Apothéose. Il détermine un intérieur et un extérieur par rapport à la sculpture, la limite entre ces espaces étant transgressée par la figure sculptée principale, mais également par les éléments sculptés extérieurs : Gloire, angelots ou encore nuées. La perméabilité de ces espaces est une des caractéristiques de ces phénomènes spirituels, mais également de la théâtralité baroque, dont la majorité des retables des Pays-Bas méridionaux au 17^e siècle se font les témoins.⁴¹

³⁸ M. PASTOUREAU et G. DUCHET-SUCHAUX, « Stigmates » dans M. PASTOUREAU et G. DUCHET-SUCHAUX, *op. cit.*, p. 272.

³⁹ F. COUSINIÉ, « Raptus in Coelum. Les saints en Gloire » dans F. COUSINIÉ, *op. cit.*, p. 364.

⁴⁰ V. STOICHITA, *L'effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008, p. 177.

⁴¹ M. DAMIEN, *La sculpture et son cadre. Fonction du support dans la présentation et la réception de la sculpture au 17^e siècle.*, communication colloque 30/04/2016. Hambourg, 2016.

Le 17^e siècle, en sculpture, développe cette idée de limite, mais également de franchissement de celles-ci notamment par le dépassement de pieds, de drapé ou encore d'attributs qui participent à cette perméabilité entre la représentation sculptée et l'espace du spectateur. Ce jeu de transgression de la limite est un des moteurs des représentations sculptées au 17^e siècle et illustre ces principes de dualités appliqués au cadre de phénomènes tels que l'Apothéose.⁴²

Pour revenir à la question du socle, liée à la distinction entre l'extase et l'Apothéose, l'ancrage terrestre affirmé qu'apporte ce socle semble être une tendance propre aux représentations sculptées de nos régions. Il permet de jouer le rôle d'encadrement spatial et insiste sur la portée iconographique, dévotionnelle et, émotionnelle, mais aussi communicationnelle de la représentation. Ce socle, par tous les aspects que nous venons d'évoquer, pourrait référer à l'inscription terrestre du corps saint dans l'espace bas du maître-autel et ainsi faire écho à l'expérience de l'extase ou encore du ravissement⁴³. La base limite l'œuvre dans sa partie inférieure et renforce l'accroche du retable à l'espace terrestre. Cette insistance sur l'attache terrestre, via l'élément architectonique du socle, permet donc d'en faire un élément caractéristique d'une extase et permettrait d'en distinguer les représentations d'une Apotheose.

Cependant comme nous l'avons vu précédemment, le rapport au récit de la vie du saint est un des critères qui permet la distinction et la compréhension des phénomènes de vision extatique ou d'Apothéose. Nous devons donc nous référer à la vie du saint, mais également à d'autres productions artistiques (tels que des peintures ou bas-reliefs présents sur le retable ou ayant été produites sur la vie du saint) pour apporter de nouvelles données contextuelles appuyant l'une ou l'autre expérience spirituelle. En effet, le socle ne peut être une garantie absolue de distinction, car celui-ci, s'il est accompagné de nuées ou d'autres éléments iconographiques périphériques, peut également être considéré comme tremplin d'envol. En cela il peut alors signifier le commencement d'un phénomène apothéotique et de la montée en gloire du saint⁴⁴ et ainsi changer complètement la perception que l'on a du socle par l'addition de ces éléments iconographiques et architectoniques. La distinction entre extase et Apotheose ne peut

⁴² *Ibid.*

⁴³ Ces expériences se déroulant avant la mort du saint, toujours sur terre et non pas encore dans l'espace de transition ou dans les sphères divines.

⁴⁴ F. COUSINIÉ, « Raptus in Coelum. Les saints en Gloire », dans F. COUSINIÉ, *op. cit.*, p. 367.

se faire qu'en la présence d'un élément permettant d'affirmer la mort du saint, ainsi qu'en se référant à l'hagiographie. En l'absence d'une telle preuve (textuelle ou iconographique⁴⁵), la confusion est maintenue. En effet, les motifs architectoniques ou encore iconographiques sont trop souvent soumis aux diverses interprétations divergentes selon les différents contextes de présentation de l'œuvre.

⁴⁵ Couronne, palmes du martyre, guirlandes de fleurs, etc.

L'association de deux thèmes, étapes d'un processus glorieux

Les deux phénomènes peuvent, cependant, être associés. L'articulation des deux expériences peut avoir lieu car l'une précède l'autre. Une sorte de hiérarchie s'établit donc en partant de l'extase, suivie d'une extase plus violente à savoir le ravissement pour arriver à l'Apothéose. Nous verrons également qu'une sorte d'Apothéose finale peut être placée au sommet de la hiérarchie. Nous l'appellerons « Apotheose trinitaire ». Cette dernière sera constituée le plus souvent du Père et du Fils en gloire placés dans le couronnement, au sommet du retable. Les différents thèmes constituent les étapes d'un processus qui les englobe tous : la montée en gloire. Pour revenir à l'association de l'extase et de l'Apothéose, un saint peut connaître une vision extatique face à une Apotheose d'un autre saint, le premier s'inspirant de cette vision apothéotique pour orienter au mieux sa vie à la suite de la vision extatique qui s'est offerte à lui. L'ambiguïté des scènes représentées n'est pas à chercher dans les éventuelles hésitations ou confusions de la part des artistes ou des commanditaires, mais plutôt dans le fait que ces expériences spirituelles conçues comme sorties de l'âme ou en tant que phénomènes de communication intérieurs avec Dieu⁴⁶, sont des phénomènes proches de la mort en soi.⁴⁷ En effet, ces phénomènes peuvent être proches au niveau temporel. Ils sont associés à la mort qu'ils précèdent, préparent ou encore annoncent, mais sont en cela différents d'une Apotheose qui, elle, se déclenche *post-mortem*. Toutefois, les ressemblances entre ces deux thèmes se laissent également percevoir dans les représentations corporelles des individus et l'état dans lequel ceux-ci se trouvent lors de l'expérience. Elles se caractérisent par une élévation/lévitiation corporelle, mais également, si nous suivons les récits, par un sentiment intense de chaleur indiquant la présence interne du Divin traduite matériellement par une luminosité⁴⁸ ou un rayonnement⁴⁹ du visage et/ou du corps du saint.

⁴⁶ Ex-tase – sortie hors de soi

⁴⁷ F. COUSINIÉ, « Raptus in Coelum. Les saints en Gloire », dans F. COUSINIÉ, *op. cit.*, p. 368.

⁴⁸ Dans le cas de l'Extase de sainte Thérèse à Santa Maria della Vittoria, une petite lucarne, située au-dessus du groupe sculpté, permet d'éclairer de manière plus prononcée le visage de la sainte.

⁴⁹ Dans le cas de l'Apotheose de saint François-Xavier au Gesù, le corps du saint rayonne d'une lumière divine descendue directement des cieux.

Dominique Bouhours, en parlant de la vie de saint François-Xavier, dira de ces phénomènes spirituels proches : « Ces ravissements extraordinaires [...] tiennent quelque chose de la gloire des Bienheureux ».⁵⁰ Cela permet de comprendre le rapprochement entre les deux phénomènes et d'expliquer leur confusion. Les deux expériences ont ainsi pour but commun de faire accéder, plus ou moins directement, le saint aux nuées divines et ainsi de permettre son entrée en gloire. L'extase est une sorte d'indice fourni au saint et une sorte d'anticipation de la vie céleste alors que l'Apothéose s'avère, elle, être une confirmation de cet indice, mais également une conclusion promise de la vie terrestre et la voie d'accès à la sphère divine. Cet indice se manifeste lors de l'extase et se retrouve dans la scénographie de l'Apothéose. Il peut prendre différentes formes : lumière, couleur dorée, rayon, forme circulaire en expansion, etc. Nous pouvons donc remarquer que tout cela évoque le motif de la Gloire, possible signe, indice et témoignage de la grâce divine accordée aux saints expérimentant différents phénomènes spirituels comme les extases ou les Apothéoses durant leur vie et à l'heure de leur mort.

Nous pouvons aussi insister sur la triple articulation entre mort, ascension et entrée en gloire qui caractérise le phénomène apothéotique. À la mort du saint, son regard corporel se dirige de façon naturelle vers le haut, vers le Divin. Le regard se fixe sur le Christ médiateur ou vers le Ciel qui s'ouvre devant ses yeux. Ce regard corporel va progressivement se transformer en regard intérieur afin de couper tout lien avec le terrestre pour devenir un phénomène interne et permettre le début de l'ascension de l'âme du saint vers les nuées divines. Selon le dogme catholique, c'est l'amour de et envers Dieu qui permettra cette ascension. L'âme tend ainsi à rejoindre le Divin. Nous pouvons remarquer que l'union avec Dieu est ici sous entendue. En effet, nous pouvons retrouver cette union matérialisée dans le motif de la Gloire, qui tend à absorber le saint dans ses rayons, aidée par les nuées divines qui portent le saint vers les Cieux. L'âme est ensuite accueillie aux Cieux. Certaines fresques, par exemple dans les coupoles d'églises romaines⁵¹ représentent cette union fusionnelle où le saint est accueilli au Ciel et se retrouvent face aux figures trinitaires et à celle de la Vierge. Il est utile de faire remarquer que tout au long de ces phénomènes, qu'ils soient extatiques ou apothéotiques, c'est la notion d'amour de Dieu qui guide le saint. Ce sentiment est éprouvé durant les visions et confirmé dans la mort pour ensuite guider l'âme vers le Divin. Nous pouvons donc dire que cet amour prend trois formes : la vision durant l'extase, l'assurance de l'amour de Dieu qui guide le fidèle

⁵⁰ D. BOUHOURS, *La vie de saint François-Xavier. Apôtre des Indes et du Japon*, Paris, 1682, p. 557, dans F. COUSINIÉ, « Raptus in Coelum. Les saints en Gloire », dans F. COUSINIÉ, *op. cit.*, p. 369.

⁵¹ Église Saint Andrée de la Vallée, Sainte Agnès d'Agone ou encore Sainte Cecile de Trastevere

vers le chemin du Paradis à sa mort et enfin la fusion unitive. Cet amour final définit alors l'état de perfection auquel accèdent les Bienheureux dans la gloire de Dieu.⁵²

⁵² F. COUSINIÉ, « Raptus in Coelum. Les saints en Gloire », dans F. COUSINIÉ, *op. cit.*, p. 370 – 371.

Les figures et attractions de la glorification

Pour conclure ce chapitre théorique concernant l'Apothéose, il est nécessaire d'évoquer les différentes étapes et figures qui entrent en jeu lors de l'expérience apothéotique. L'entrée en gloire du saint est bien évidemment la démonstration du triomphe de son âme. Mais l'expérience apothéotique n'est, en réalité, qu'un *transitus* et non pas une glorification en soi. L'âme du saint et la Gloire ne se confondent pas encore, cela ayant lieu dans les Cieux même alors que l'Apothéose démontre l'épisode précédant la cohabitation de l'âme du saint avec les figures trinitaires et les Bienheureux. Ce *transitus*, qui montre les scènes prenant place au cœur des retables, est en fait le processus dynamique vers la glorification et représente donc encore un passage vers la Gloire et non pas une union glorieuse immédiate. L'âme du saint se dégage de l'emprise terrestre, mais également de celle de son corps pour s'élever au-dessus de l'autel en direction des nuées divines dans lesquelles le saint sera présenté et accueilli auprès des figures trinitaires et autres Bienheureux⁵³. Ce comité d'accueil céleste est habituellement représenté dans le couronnement des retables par les figures trinitaires individualisées : le Père, le Fils et le Saint-Esprit où les artistes font le choix de faire figurer cet ensemble sous la forme d'un Tétragramme auréolé de gloire. Ce couronnement représente la destination finale de l'âme sainte. Les figures du Père et du Fils jouent traditionnellement le rôle d'accueil de cette âme dans l'environnement divin. Il est à noter que la figure du Christ peut également se retrouver individualisée et se placer plus bas dans le retable. Il n'est pas anodin de voir alors apparaître le Christ sur la croix. Il joue, en effet, un rôle d'intercesseur privilégié auprès du Père, mais également réaffirme, par la même occasion, sa fonction de modèle auprès du fidèle, mais aussi son sacrifice. La croix permet de rappeler l'aspect eucharistique de l'expérience apothéotique et de sous-entendre l'ultime communion donnée aux mourants auxquels les saints en Apothéose fournissent un modèle de bonne mort. La croix étant généralement posée sur l'autel, elle appuie également le départ de l'ascension sainte comme une sorte de réaffirmation de la volonté du Père et comme déclencheur du processus de glorification par le Fils.

⁵³ *Ibid.*, p. 371.

Nous noterons cependant que c'est la figure du Saint-Esprit qui se pose en tant qu'élément clef de l'Apothéose. Il joue en effet un rôle déterminant dans celle-ci : le rôle de médiateur, mais également d'accompagnant lors de l'ascension. Dans la tradition moderne, c'est lui qui fait voir Dieu par sa lumière.⁵⁴ Par extension, nous pouvons dire que le Saint-Esprit est la figure descendue des sphères divines pour communiquer la volonté du Père de faire accéder le saint à la glorification. Nous retrouverons donc cette figure sous les lanternes des coupoles notamment à Saint-André du Quirinal où le Saint-Esprit occupe la lanterne de la coupole principale de l'église, ou au-dessus des figures sculptées des saints en ascension, le plus souvent aux côtés du Père et du Fils dans le couronnement ou encore situé dans les rayons de la Gloire descendue chercher l'âme du saint. Le Saint-Esprit exerce donc son rôle de médiateur et, par l'association avec le motif de la Gloire matérialisant la lumière divine, il réaffirme encore une fois l'accès à la glorification qu'atteindra le saint au terme de l'expérience apothéotique.

Cette ascension est rythmée par plusieurs pôles d'attraction : l'attraction divine, sorte d'instance supérieure, vers laquelle le saint dirige son regard et par le biais de laquelle l'âme dessine sa trajectoire ascendante. Une autre attraction, importante, si pas la principale, est celle de l'âme sainte qui, aidée par des anges, se soulève et entame le chemin de la glorification⁵⁵. Une dernière attraction peut être repérée dans les éventuels bas-reliefs ou tableaux peints représentant la mort du saint. Nous parlons alors d'attraction terrestre qui oppose une résistance corporelle à la montée de l'âme du saint et donc au détachement de son corps, dernière attache terrestre. Cette légère retenue terrestre permet de renforcer la théâtralité de la scène et ainsi d'appuyer le message chrétien de réelle offrande de l'âme du saint au départ mortelle, à l'instance divine. Le thème eucharistique se voit donc renforcé et permet de développer la théorie d'un effet fort ayant un impact sur la foi du fidèle et lui permettant de se remémorer son appartenance terrestre et le fait que ce genre d'expérience n'est pas donnée à tout le monde et est, bel et bien comme le souligne la définition, « un honneur extraordinaire » rendu à quelqu'un.⁵⁶ L'Apothéose apparaît donc comme la figure de proue des thèmes exemplatifs à forte puissance communicationnelle de la spiritualité moderne.

⁵⁴*Ibid.*, p. 376.

⁵⁵*Ibid.*, p. 371.

⁵⁶LAROUSSE, *op. cit.*, p. 55.

Chapitre 2 : Genèse historique du thème iconographique, transposition et influences italiennes

1. Genèse historique

La déification du héros antique et de l'empereur

L'Apothéose possède une origine païenne. Afin de comprendre les diverses implications du thème iconographique en tant que tel, il est utile de s'intéresser à la genèse et aux conceptions anciennes du phénomène. En effet, cela permettra d'observer comment le concept et le motif de l'Apothéose ont évolué au fil du temps pour arriver à la conception que les artistes en ont au 17^e et au 18^e siècle. Nous avons évoqué le fait que le phénomène apothéotique avait, en réalité, une origine païenne et a été par la suite adopté par le christianisme. Nous proposons dans ce chapitre, un parcours historique rétrospectif de la naissance antique à l'adaptation faite par le christianisme pour arriver à l'interprétation baroque du phénomène.

L'origine de l'Apothéose peut être trouvée dans le monde antique. En effet, étymologiquement et dans sa compréhension antique, le terme Apothéose se réfère à la déification d'une personne ou le fait de l'élever auprès des dieux. Cet honneur était fréquemment traduit iconographiquement dans le monde gréco-romain à la mort d'un héros, d'un empereur ou d'un membre de sa famille⁵⁷. En Grèce antique, les premiers témoignages littéraires parlant d'Apothéose se trouvent dans l'*Odyssée* d'Homère et dans les œuvres d'Hésiode au 6^e siècle Av. J-c. Elle est, par la suite, évoquée par Pindare, Euripide ou encore Sophocle dans leurs écrits respectifs. Le motif mythique de l'Apothéose sera alors diffusé à large échelle via ces écrits et nous le retrouverons chez de nombreux auteurs grecs et latins. Le motif apothéotique est également représenté dans la sculpture et sur les vases peints de l'époque antique. L'entrée d'Héraclès sur l'Olympe, décrite comme étant son Apothéose, sera fréquemment représentée dans les arts en raison de la promotion du culte du héros grec en tant que divinité par Pisistrate. Marathon deviendra d'ailleurs la ville d'émergence du culte divin rendu à Héraclès. Cette pratique se répandit dans l'ensemble de l'Attique au 6^e siècle. Le héros

⁵⁷B. REMY, *Antonin le Pieux (138-161). Le siècle d'or de Rome*, Paris, 2005, p. 279.

est alors considéré comme un dieu et fait l'objet d'un culte dans les temples publics et privés, majoritairement dans la partie occidentale du bassin méditerranéen⁵⁸.

Ce que les Grecs nommeront Apothéose est en réalité une déification du héros grec. Elle résulte d'un ensemble de mythes et d'évènements qui, tout au long de l'Histoire, ont été associés et correspondent de manière plus ou moins proche à l'Apothéose que nous connaissons au 17^e siècle. Parmi les différents évènements pouvant être considérés comme la cause de l'Apothéose, nous pouvons citer l'entrée d'Héraclès à l'Olympe qui résulte de la cueillette d'une pomme d'or du jardin des Hespérides, symboles d'immortalité ; de la mort par le feu sur le bûcher du héros ou encore la divinité accordée à Héraclès par les dieux pour le remercier de son aide dans la lutte contre les Géants⁵⁹.

En regard de ces différents mythes antiques, nous observons que le processus de l'Apothéose peut être sous-entendu, mais n'est pas encore clairement fixé : l'accès à cet honneur résulte soit d'un acte personnel désintéressé ⁶⁰ soit d'un acte évergète⁶¹ envers les dieux. Ces derniers remercient le héros en lui accordant l'Apothéose après sa mort. Voici un premier point de convergence avec l'Apothéose baroque : le héros qui a mené de bonnes actions durant sa vie est une constante que l'on retrouve également avec l'Apothéose baroque. Notons également le fait que, pour que la déification ait lieu, le sujet doit bel et bien être mort. Il s'agit donc pour ces différentes époques d'un phénomène *post-mortem*.

Du côté de la littérature de la Rome antique, la déification d'une personne est également associée à son Apothéose et est un phénomène richement documenté et représenté. L'Apothéose était indiquée par l'inscription du nom de la personne sur le bas-relief ou la sculpture suivie des mots : « par la suite déifié ». Nous pouvons notamment citer l'exemple de Suétone, qui, dans *les Douze Césars*,⁶² fait état des honneurs rendus aux premiers Césars de la Rome antique et de leurs Apothéoses respectives.

⁵⁸ M. WINIARCZYCK, « La mort et l'apothéose d'Héraclès » dans *Wiener Studien*, vol. 113, Wien - Böhlau, 2000, p. 13 - 29

⁵⁹ P. CHUVIN, *La mythologie grecque. Du premier homme à l'apothéose d'Héraclès*, Paris, 1992, p. 341-362.

⁶⁰ Le bon comportement amènera une bonne mort qui donnera accès à l'Apothéose.

⁶¹ Selon l'évergétisme, la déification était possible pour un homme qui avait rendu un immense service à un individu, à un groupe ou à une communauté.

⁶² T. SUETONE, *Les douze césars*, Paris, 1892.

Concernant les représentations artistiques de l'Apothéose dans la Rome antique, celle-ci est représentée de différentes manières. En effet, plusieurs variantes existent : la représentation de l'individu montant en direction d'un autre royaume, la représentation d'un individu en tant que dieu ou encore la représentation de l'individu assis auprès des dieux.⁶³ L'élévation de l'individu dans un processus dénommé Apotheose était quelque chose de très courant et fortement représenté dans le monde antique.

⁶³ « Apotheosis » dans H. ROBERT, *Encyclopedia of comparative Iconography. Themes depicted in works of art*, vol. 1, Chicago, 1998, p. 45.

Afin d'illustrer le phénomène, selon le point de vue romain, nous proposons d'analyser le relief de l'Apothéose d'Antonin le Pieux et de Faustine datant de 161 av. J.-C (Fig. 5) présent sur la colonne d'Antonin le Pieux à Rome⁶⁴. Sur les reliefs de la colonne, au niveau de la base, nous pouvons lire la phrase, de rigueur dans le cadre d'une déification : « Au divin Antonin et à la divine Faustine, à la suite d'un décret du Sénat ». L'expression de la divinisation du couple impérial est donc affichée et appuie l'identification du thème apothéotique. L'empereur Antonin a fait l'objet d'une déification instaurée par le Sénat après sa mort. Dans l'ouvrage de Bernard Remy⁶⁵, nous pouvons lire « ...Tous les sénateurs avaient, à qui mieux, appuyé cette proposition en louant unanimement sa piété, sa clémence, son intelligence et sa droiture ». ⁶⁶ Le Sénat accorda donc à l'empereur Antonin la déification. L'Apothéose d'un empereur défunt a toujours été un acte politique important car il donnait la possibilité, aux successeurs, de se déclarer fils de dieu et ainsi de s'attribuer une série de prérogatives divines.⁶⁷ L'Apothéose d'Antonin fut célébrée sur le Champ de Mars. La cérémonie a été constituée d'un grand bûcher à quatre étages décorés de guirlandes, de draperies et de statues. Celui-ci était surmonté d'une statue d'Antonin conduisant un quadriges. Une grande parade militaire prit ensuite place sur le Champ de Mars et par la suite, on mit le feu au bûcher d'où s'échappa un aigle qui emporta au ciel l'âme de l'empereur. À la suite de cet événement, de nombreuses pièces de monnaie furent frappées en son honneur, celles-ci portant l'inscription *diuus antoninus*, preuve de l'effectivité de la déification de feu l'empereur Antonin. Il est à noter que dans le monde antique, le terme de déification est préféré au terme Apotheose.

Cette Apotheose impériale fut traduite en relief sculpté et placée sur la base de la colonne d'Antonin le Pieux à Rome. Cette base de colonne, en marbre blanc mesurant 2,72 m sur 3,38 m est le seul vestige conservé de ce monument célébrant la déification d'Antonin le Pieux et qui se trouve actuellement dans les jardins du musée du Vatican. La base est sculptée sur trois côtés, dont deux regroupant la parade militaire, la *decursio*, réalisée en l'honneur de l'empereur à sa mort⁶⁸. La dernière partie sculptée sur la base de ce nouveau monument de culte à la gloire du *diuus* est le bas-relief principal du monument et est composé de cinq personnages illustrant l'Apotheose du couple impérial. Au centre, nous pouvons voir un personnage nu et

⁶⁴ B. REMY, *op. cit.*, p. 279.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ PLINIUS MAJOR et S. SCHMITT, *Histoire naturelle. Texte traduit, présenté et annoté par Stéphane Schmitt*, Paris, 2013.

⁶⁷ « L'Apotheose de l'empereur » dans A. GABUCCI, *Rome*, (Guide Hazan), Paris, 2005, p. 146.

⁶⁸ Les soldats prétoriens l'ayant exécuté à pied et à cheval durant plus de vingt ans à l'honneur de l'impératrice, dans un premier temps, et de l'empereur.

ailé⁶⁹ qui prend son envol en déployant ses ailes à la suite du cérémonial de consécration. Nous retrouvons Antonin le Pieux et Faustine se faisant emporter sur les ailes du personnage ailé. Les deux personnages déifiés se tiennent côte à côte, ayant chacun un bras passé sous la taille de l'autre. Ils portent les attributs⁷⁰ de Junon et de Jupiter.⁷¹ Par rapport aux autres personnages, ils diffèrent par leur taille. Ce changement s'explique par le fait que les deux personnages sont censés être vus dans les cieux et donc à une distance plus lointaine des autres personnages du bas-relief. De part et d'autre du couple impérial, nous retrouvons deux aigles, symboles d'Apothéose les accompagnant vers les cieux, vers l'Empyrée (Fig. 5)⁷². La signification derrière l'aigle n'est pas claire, mais il n'en demeure pas moins un élément récurrent des cérémonies funéraires impériales : l'oiseau amenant l'âme de l'empereur vers les Cieux.⁷³ Le personnage ailé tient dans sa main droite l'extrémité d'une riche draperie passant derrière son dos. De la main gauche, il abrite sous son aile le globe du monde autour duquel s'enroule un serpent. La partie inférieure du bas-relief est occupée par deux personnages de part et d'autre du personnage ailé. La personnification de Rome⁷⁴ lève le bras droit en signe d'adieu au couple impérial quittant la terre. En face d'elle, un jeune homme à moitié nu, à demi couché par terre, est appuyé sur son avant-bras droit et enserme de sa main gauche l'obélisque d'Auguste. Il s'agit de la personnification du Champ de Mars. Sur base de cette description du bas-relief de l'Apothéose d'Antonin le Pieux, nous observons que l'Apothéose telle que la conçoit le monde antique présente des similitudes et des différences par rapport à la conception chrétienne, objet de notre étude. Il est utile de détailler ces dissemblances et ressemblances.

Nous observons que le terme de déification est préféré durant l'Antiquité plutôt que le terme Apotheose. Cela s'explique par le fait qu'après la chute de Rome et lorsque le christianisme s'est peu à peu imposé, l'idée de déification a été reprise, assimilée et transformée en s'imprégnant des conceptions chrétiennes de sainteté pour devenir cette expérience spirituelle que l'on nommera Apotheose⁷⁵. Cette dernière sera alors incorporée dans les pratiques religieuses, s'inscrira dans le dogme catholique et deviendra le phénomène apothéotique que l'on connaîtra au Baroque. Cependant, la conception chrétienne de

⁶⁹ Son identité est encore discutée. Il pourrait s'agir de Aeternitas, Aion, le vent ou le génie de l'âge d'or.

⁷⁰ Junon : portant un diadème, sceptre, paon et lion. Jupiter : Aigle, barbe, foudre et sceptre.

⁷¹ I. AGHION, C. BARBILLON et F. LISSARRAGUE, *Héros et Dieux de l'antiquité. Guide iconographique*, (Tout l'art), Paris, 1994, p. 169-172.

⁷² Monde immortel, immense et radieux dont parle les philosophes stoïciens et cher à Marc-Aurèle.

⁷³ F. CUMONT, « L'aigle funéraire des syriens et l'apothéose des empereurs » dans A. COLLIN, *Revue de l'histoire des religions*, 1910, vol. 62, p. 119-164.

⁷⁴ Représentée sous les traits d'une femme vêtue du costume guerrier des Amazones.

⁷⁵ « Apotheosis » dans H. ROBERT, *op. cit.*, p. 45.

l'Apothéose diffère de la conception antique. Malgré le fait que les représentations artistiques présentent plusieurs ressemblances avec les Apothéoses classiques, il s'agit en réalité d'idées totalement différentes. L'Apothéose antique s'inscrit dans le cadre du culte du héros, se base sur le principe de glorification d'un empereur et est une manière de lui faire honneur. Cet honneur se décide sur base d'une décision politique du Sénat. L'Apothéose baroque, elle, se base sur le principe de bonne conduite et de piété du saint. Nous observons que l'Apothéose est, dans tous les cas, un honneur rendu à la suite d'une bonne conduite, mais la différence entre les deux époques est à voir dans le fait qu'il ne s'agit pas d'une décision terrestre quelconque, mais bien d'une faveur divine, indépendante de la volonté terrestre, rendue au Baroque. En cela, les deux concepts diffèrent, bien que chacun puisse être compris comme étant une forme de récompense. L'une étant terrestre, l'autre étant divine. Dans le cas antique, c'est le Sénat, entité matérielle, qui octroie cet honneur à l'empereur alors que dans le cas baroque, c'est la Trinité, étant elle une entité immatérielle, qui permet l'accession à cet honneur.

Concernant la représentation de l'Apothéose, tout comme lors de la première modernité, l'Antiquité produit des monuments sculptés représentant l'entrée en gloire de personnes ayant été jugées comme justes et dignes de glorification. Ce que nous nommerons Apothéose des saints au Baroque aura été précédé de la déification des héros ou empereurs durant l'Antiquité. En regard des considérations théologiques des peuples grecs et romains, nous comprenons aisément que leur rapport aux dieux est différent des considérations théologiques post-tridentines. L'accès à l'Olympe et le siège auprès des dieux sont beaucoup plus acceptés théologiquement parlant à l'époque antique en regard de l'histoire et de la religion de ces peuples. Le phénomène apothéotique s'inscrit également dans le cadre d'un culte rendu aux héros antiques, l'acceptation de cette pratique n'en est alors que plus aisée. En effet, toute une série de héros de la mythologie accède à l'Olympe et siège auprès des dieux. Nous pouvons citer l'exemple d'Héraclès exposé précédemment.

Nous observons que l'Antiquité romaine accorde une importance particulière à déifier ses empereurs, tels qu'Antonin le Pieux, et le fait transparaître par le biais de reliefs sculptés montrant l'empereur s'envolant pour les cieux accompagnés de personnage(s) ailé(s). En cela, l'Apothéose antique se rapproche de l'Apothéose baroque. En effet, nous retrouvons la présence d'un personnage figuré en ascension vers les Cieux. Celui-ci est, durant l'Antiquité et au Baroque, accompagné d'une médiation angélique. Elle se fait durant l'Antiquité par le biais d'une victoire alors qu'au Baroque, elle sera figurée par des angelots et putti aidant le personnage dans son accès aux Cieux⁷⁶. Ce dernier est également un dénominateur commun entre les deux conceptions apothéotiques. L'intégration idéologique d'un au-delà ou en tout cas de quelque chose après la mort est acceptée et assimilée par ces deux époques.

⁷⁶ La question de la médiation angélique descendant et/ou montant aux cieux reste épineuse. Pour cela, nous renvoyons à l'article de M. LEFFTZ, *Des Cieux descendus sur terre. Formes et significations des retables baroques et rococo dans les anciens Pays-Bas*, p. 82-102, dans B. D'HAINAUT-ZVENY et R. DEKONINCK (dir.), *op. cit.*

La vision extatique médiévale et le jugement de l'âme comme prémices iconographiques

À l'époque médiévale, le concept d'Apothéose, tel qu'on le concevra à l'époque Baroque, ne voit pas encore le jour. Cependant, les prémices de celui-ci peuvent y être trouvées. En effet, le christianisme s'impose petit à petit en Europe suite à la chute de l'Empire romain. Nous observons, dès lors, une reprise chrétienne de conceptions païennes. Celles-ci se voient assimilés par le christianisme qui les adapte et met en place des conceptions nouvelles, mieux adaptées à la liturgie. C'est notamment le cas de la déification antique. Nous y voyons une potentielle naissance de la conception apothéotique au Moyen Âge : la déification se voit enrichie des récits de visions monastiques, des représentations iconographiques médiévales dominantes, mais également des récits provenant de la littérature « visionnaire » de l'époque⁷⁷. C'est grâce à l'ensemble de ces éléments que la conception apothéotique antique est adoptée et adaptée pour que le concept s'accorde au mieux aux exigences dogmatiques et liturgiques médiévales. L'Apothéose médiévale se rapproche alors un peu plus de sa conception baroque.

Ces thèmes iconographiques nouveaux sont présentés comme la transposition matérielle des réponses données par les textes apocryphes aux interrogations des Saintes Écritures. Les mystères contenus dans ces dernières concernent en partie la mort et le sort de l'âme dans l'au-delà. Les tentatives de réponses à ces questions sont données par le biais des récits d'expériences spirituelles développées dans le milieu monastique. Ces récits de visions constituent des témoins non négligeables de la sensibilité religieuse médiévale⁷⁸ et servent d'inspirations pour la représentation des scènes exposées dans les récits apocryphes.

L'expérience spirituelle de la vision est, à l'époque médiévale, l'expérience qui se rapproche le plus de la conception baroque de l'Apothéose. En effet, la vision est un processus dynamique d'extase consistant en la séparation de l'âme du corps. Dans son article⁷⁹, Mattia Cavagna affirme que ce processus d'extase se déroule à la mort du personnage qui expérimente alors la vision. La seule différence entre la vision et la mort, c'est son caractère temporaire. En effet, la vision précède de peu la mort et n'est qu'une expérience brève. Nous ne pouvons donc pas qualifier cela comme étant une Apotheose, mais nous pouvons aisément comprendre le lien possible entre les deux expériences.

⁷⁷ M. CAVAGNA, « Les Visions de l'au-delà et l'image de la mort » dans E. DOUDET, *La mort écrite. Rites et rhétoriques du trépas au Moyen Âge*. Paris, 2003, p. 51-71.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

Durant la vision, l'âme du personnage est conduite par son ange gardien dans l'au-delà et à la fin de l'expérience, l'âme réintègre son corps, ce qui ramène alors le personnage à la vie. Dans le cadre de notre étude sur l'Apothéose, il est intéressant de s'attarder sur ce passage hors de soi de l'âme, sur ce *transitus*.

« L'Apocalypse de saint Paul »⁸⁰ est un texte apocryphe daté du 3^e siècle évoquant un homme qui a été « ravi jusqu'au Paradis, [...] ». Ce texte représente la source principale dont s'inspirent les visions médiévales concernant l'instant de la mort. Il fait notamment mention des causes et circonstances du trépas, sur le rôle joué par les anges et les démons au chevet du mourant, mais également les modalités de sortie de l'âme hors du corps. En revanche, il ne donne aucune indication quant aux modalités de ce ravissement. Il est utile de détailler les différentes étapes du processus afin de comprendre l'influence que celui-ci a eu sur l'imaginaire médiéval.

Concernant l'expérience spirituelle, le texte détaille le fait que le mourant observe l'ensemble des œuvres qu'il a accomplies tout au long de sa vie et que deux groupes, l'un composé d'anges, l'autre de démons, sont présents à son chevet pour les analyser afin d'établir le sort de son âme dans l'au-delà. La nature des œuvres accomplies ainsi que les modalités de jugement de celles-ci ne sont cependant pas détaillées. Lorsque la décision est prise quant au sort de l'âme, cette dernière peut enfin amorcer sa sortie hors du corps du mourant. La manière de traiter l'âme dans son voyage dans l'au-delà est cependant différente en fonction de la décision rendue. Elle est soit accueillie et embrassée par les anges ou alors menacée afin d'être extraite par les démons. Une sortie spontanée est favorisée par les anges alors que l'âme allant chez les démons semble être extraite contre la volonté de la personne. Il est à noter que cette nuance est assez significative.

⁸⁰J.-N. BREMMER, « Christian Hell : From the Apocalypse of Peter to the Apocalypse of Paul », dans *The Uses of Hell*, Groningen, 2009, p. 298-325.

Dans le récit du ravissement de saint Paul, l'âme quitte inévitablement le corps et le trépas constitue le seul moyen d'accès aux secrets de l'au-delà. Cela se veut alors être un signe d'élection. Cette élection suppose un rituel préparatoire à l'accès au Paradis. Le moine expérimentant la vision tombe malade, il se retire dans sa cellule, s'isole de ses frères et c'est à partir de là qu'il assiste à une apparition surnaturelle et que son âme est ravie de son corps.⁸¹ Dans ses récits visionnaires, nous observons que la maladie joue un rôle initiatique dans le processus extatique. Elle peut aussi représenter la première épreuve vers le chemin de l'extase et de la compréhension de l'au-delà : le moine quitte son rôle dans la communauté, perd son indépendance et est mis à l'écart. Cet état spécifique permet alors la séparation de l'âme du corps et aussi de rompre l'unité matérielle âme/corps. En résumé, trois étapes se distinguent dans ce processus initiatique : la maladie, l'isolement et l'extase.

Pour en revenir à la décision des anges et des démons quant au sort de l'âme, elle peut s'apparenter à un jugement personnel du mourant. Les anges et démons analysent les actions du mourant pour déterminer le sort qui l'attend après le trépas. Ce jugement personnel est très souvent repris dans les divers textes médiévaux sur le sujet. Il peut prendre la forme d'un combat entre les anges et les démons qui se disputent l'âme mourante. Ces affrontements prennent place soit dans la cellule du mourant avant son trépas soit dans un espace indéterminé à la sortie de l'âme du corps en chemin vers l'au-delà. Vu l'importance dogmatique de la bonne conduite des hommes de Foi, les récits médiévaux de visions monastiques voient le plus souvent ce combat céleste se solder par la victoire des anges, qui guideront l'âme vers les sphères divines.

Lorsque le jugement individuel et/ou jugement de l'âme au Moyen Âge fait l'objet d'un combat entre les anges et les démons, le résultat de ce dernier est compris dans l'imaginaire médiéval comme l'expression de la volonté de Dieu. Nous pouvons alors aisément faire le rapprochement avec un thème iconographique fort répandu au Moyen Âge : le Jugement dernier. Jérôme Bachet⁸² propose de voir dans ces deux types de jugements, deux perspectives de jugements différentes concernant deux moments successifs du chemin du fidèle vers le Paradis. Toute une série de réflexions ont été menées concernant le trépas et le sort de l'âme ainsi que sur sa sortie du corps au Moyen Âge. Le fidèle intègre la notion globale de Jugement

⁸¹M. CAVAGNA, *op. cit.*, p. 54.

⁸²J. BASCHET, « Jugement de l'âme, Jugement dernier : contradiction, complémentarité, chevauchement ? », *Revue Mabillon*, 5, Turnhout, 1995, p. 159 – 203, dans J. BASCHET, *Corps et âmes. Une histoire de la personne au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2016 (Au fil de l'histoire).

Dernier comme jugement touchant l'ensemble des chrétiens, mais nous observons qu'il y a une réelle volonté de s'intéresser au sort de son âme propre. Le chrétien porte son intérêt à la notion de jugement de son âme, un jugement à portée plus individuelle, opposé au Jugement dernier, lui, à portée plus dogmatique. Ce dernier n'est jamais remis en cause, mais c'est le jugement personnel qui attise la curiosité du fidèle. Ce jugement étant plus proche de lui, il se pose diverses questions à son propos notamment sur ce qu'il se passe au chevet du mourant ou encore sur l'identité de celui qui accueille l'âme à la sortie du corps⁸³. L'idée du Jugement particulier attise la curiosité et l'intérêt des fidèles à tel point que la notion prend de plus en plus de place et semble s'affirmer dans le quotidien de ces derniers.

L'iconographie chrétienne s'est inspirée de cette conception du jugement particulier pour représenter la lutte des anges et des démons pour l'âme sortie du corps du fidèle. L'iconographie des enluminures présente régulièrement des anges ou démons emportant les âmes humaines au Ciel ou en Enfer. Les luttes pour l'âme sont représentées plus fréquemment à partir du 13^e siècle. À titre d'exemple, nous pouvons citer « Le livre d'heures de Rohan » daté de 1430 dans lequel nous pouvons observer que l'âme du bon larron est emportée par un ange qui dégainé son épée afin de chasser le démon ou engager la lutte pour l'âme du fidèle.

Afin d'illustrer la sortie du corps de l'âme du fidèle ainsi que la lutte entre les êtres célestes et démoniaques, nous proposons d'analyser le tympan de l'église abbatiale de Moissac du 12^e siècle⁸⁴ (Fig. 6). Nous retrouvons, chose habituelle dans la tradition romane, la présence du thème du Jugement Dernier couronnant le portail. La figure du Christ en majesté est représentée entourée de personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament. Cependant, à la gauche du portail, dans l'embrasement, nous retrouvons la parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare. L'iconographie représentée s'attarde plus particulièrement sur le moment de la mort de Lazare. Ce relief nous paraît donc pertinent dans le cadre de notre étude sur la sortie de l'âme du corps. En effet, nous pouvons observer que d'un côté, l'âme de Lazare sort par sa bouche et est emportée par un ange vers les Cieux alors que de l'autre, l'âme du mauvais riche est, elle, emportée en Enfer. Nous insistons sur le fait que l'âme du mauvais riche ne semble pas s'extraire de manière aisée du corps, mais se voit bel et bien arrachée de son enveloppe charnelle par deux démons. Le moment de la confrontation entre les êtres démoniaques et angéliques semble être sur le point de se produire. En effet, un ange armé surgit du haut de la

⁸³M. CAVAGNA, *op. cit.*, p. 60.

⁸⁴A. JACCOTTET, *La sculpture de Moissac*, Paris, Flammarion, 1987.

composition et semble prêt à se jeter sur le démon et à livrer bataille pour l'âme extraite à l'instant du corps. Cette représentation iconographique permet de soulever deux éléments : d'abord, la présence simultanée des deux jugements évoqués précédemment : le jugement dernier et le jugement particulier de l'âme du fidèle ; ensuite, la présence d'anges et de démons lors du trépas des hommes, qui mèneront l'affrontement pour la réception de l'âme au Ciel ou en Enfer. Nous remarquons que les individus angéliques se retrouveront à l'époque Baroque et l'intérêt pour les bonnes actions des fidèles paraît s'imposer comme un élément qui, depuis l'Antiquité, détermine l'accès ou non à l'Apothéose, à la déification ou au Paradis.

Une chose singulière à souligner est la représentation de l'âme. À l'époque médiévale, cette âme est représentée de manière particulière. Dans le relief de Moissac (Fig. 6), nous pouvons observer cette représentation matérielle de l'âme, fidèle aux conceptions médiévales. Il s'agit, à Moissac, d'une représentation anthropomorphe sortant de la bouche du fidèle et reprenant ses traits. L'iconographie médiévale donne alors une certaine matérialité à l'âme du fidèle. En effet, nous observons que celle-ci est figurée par un personnage anthropomorphe, mais ce dernier diffère de la représentation du fidèle de par sa petite taille. L'âme est donc représentée matériellement et nous savons grâce à cela comment elle était perçue à l'époque médiévale. Elle présente des traits anthropomorphes semblables à ceux du fidèle, mais est singulièrement plus petite et semble, selon la littérature d'époque⁸⁵, « conserver ses cinq sens ». ⁸⁶ Un portrait physique de l'âme au Moyen Âge est ainsi dressé et est retrouvé dans la majorité des représentations incluant la mort d'un personnage. Nous retrouverons le corps inerte accompagné par une représentation plus petite de celui-ci à ses côtés.

Cette représentation médiévale de l'âme peut être comparée avec la représentation de l'âme au Baroque, dans le cadre de l'Apothéose. Nous observons que la représentation matérielle de l'âme a toujours été une constante. Alors que durant l'Antiquité, on représente l'âme du héros/de l'empereur en taille réelle, mais accompagnée d'attributs des dieux⁸⁷, l'iconographie médiévale fait, quant à elle, le choix de représenter l'âme du fidèle en taille réduite sortant de la bouche du fidèle. Le Baroque représentera également l'âme du fidèle de manière anthropomorphe et correspondant aux traits physiques du corps qu'elle vient de quitter, mais nous observerons un retour à la représentation de cette dernière en taille réelle. La

⁸⁵ Vision de Barontus.

⁸⁶ M. CAVAGNA, « Les Visions de l'au-delà et l'image de la mort » dans E. DOUDET, *op. cit.*, p. 62.

⁸⁷ Jupiter et Junon pour Antonin le Pieux et Faustine.

matérialité de l'âme du saint sera exploitée pleinement au cœur du retable. L'âme prend de l'espace dans le retable et n'est plus reléguée à une représentation minimale. Il est cependant à noter qu'au Baroque, l'âme récupère les attributs du corps qu'elle quitte. L'âme du saint est alors accompagnée des attributs iconographiques de ce dernier. À la différence de l'Antiquité, ce ne sont pas les attributs des dieux qui lui sont associés, mais bien des éléments permettant d'identifier à quel saint appartient l'âme désignée. Ces éléments s'avèreront essentiels dans le cadre de la distinction et la détermination iconographique de l'âme dans l'étude des retables baroques. L'époque baroque a d'ailleurs exploité de manière exponentielle le culte des saints. La production d'Apothéose de saints sera prolifique et la distinction de ces derniers se verra simplifiée par la présence et l'analyse d'attributs dont les figures sculptées se verront accompagnées. Une autre constante s'observe au sein de ces trois époques : l'âme fait systématiquement appel à une médiation angélique⁸⁸. Que ce soit pour l'emporter, la défendre ou encore l'extraire, nous observons que des individus ailés, des victoires ou des anges selon les différentes époques, interviennent systématiquement dans le cadre du processus de montée vers les Cieux.

Il est utile de souligner la conception médiévale du rapport à Dieu et la représentation, comme l'exprime Jérôme Baschet⁸⁹, « [...] des élus vers la cour céleste ». Nous observons un développement considérable de la représentation de la cour céleste et du Paradis à partir du 15^e siècle. L'iconographie médiévale ordonne cette cour avec la figure de la majesté divine⁹⁰ placée au centre de la composition, entourée d'anges et de séraphins rejoints par les saints situés, quant à eux, plus bas dans la composition. Leur présence est justifiée par le développement du culte des saints et des pratiques de dévotion à leurs égards. Par cette ordonnance céleste, les représentations figurent la promesse faite aux fidèles : l'élévation de leur âme, emportée par des anges dans les nuées divines. Les figures saintes sont alors accompagnées du nimbe qui, d'après nous, serait un nouvel indice de l'accès au monde divin. Le nimbe témoigne ainsi de la luminosité qui inonde la zone céleste, cela se manifeste alors par un rayonnement doré. Cette figure n'est pas sans rapport avec le motif de la Gloire qui sera repris et exploité pleinement du 16^e au 18^e siècle. Cependant, l'éclatement et la dispersion des rayons du nimbe témoignent de la distinction ainsi que de la distanciation effective des figures saintes par rapport à la

⁸⁸ J. BASCHET, *Vision béatifique et représentation du Paradis (XI^e – Xv^e siècle). La visione e lo sguardo nel Medio Evo*, Lausanne, 1995, p. 73-93.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Sein d'Abraham, Christ ou Trinité avec présence de la Vierge dans certains cas.

représentation divine⁹¹. La conception médiévale installe alors une gradation esthétique entre les différentes figures, le noyau divin constituant la base de l'éblouissement. Les élus sont placés dans la fragmentation du motif lumineux. Au plus nous nous éloignons du centre de celui-ci, au plus la hiérarchie esthétique se renforce. Les personnages saints accédant au Paradis se retrouvent plus proches et en chemin vers ce motif lumineux qui est un témoin symbolique de la présence divine. Une union avec Dieu est alors suggérée par le regard et la gestuelle des mains tournées vers le Ciel, mais également par la participation à la lumière divine via le nimbe ou le rayonnement glorieux qui entourent la figure sainte.

L'accès des élus à Dieu ainsi que l'accès à sa gloire est un thème iconographique largement répandu à la fin du Moyen Âge⁹². Le souci d'expression d'un rapport direct à Dieu devient l'une des motivations principales des nouvelles représentations iconographiques. Tout cela contribue fortement au développement des représentations de l'accès aux sphères divines, à Dieu ainsi qu'aux représentations du jugement personnel. L'évolution théologique du 13^e siècle joue un rôle important dans tout ce développement, mais cela se traduit progressivement dans les représentations tout en s'accroissant de manière plus prononcée au 14^e et au 15^e siècles⁹³. Le fait que des élus accèdent de manière plus ou moins proche à Dieu permet d'établir une certaine hiérarchie, exalte l'Église triomphante et la communion des saints tout en tempérant l'intensité du rapport avec l'instance divine. C'est pour cela que l'on privilégie des représentations d'accès à Dieu qui établissent clairement une hiérarchie plutôt que des représentations de cotoiement de Dieu pouvant laisser voir, à tort, une équivalence hiérarchique entre Dieu et les saints. Les relations d'inclusion dans les sphères divines sont volontairement écartées de la palette des représentations. Seule l'évocation d'une relation intellectuelle avec Dieu peut être transcrite sensiblement, notamment à l'aide de regards, mais en aucun cas, une relation physique ne peut être, quant à elle, figurée.

Au fil du temps, nous observons que différents éléments se distinguent iconographiquement et que, mis ensemble, ils permettent de voir émerger les éléments clefs ayant mené à la naissance du motif iconographique de l'Apothéose baroque. L'émergence et le développement du culte des saints ainsi que les décisions du Concile de Trente permettront de parachever la détermination exacte du motif et il est utile de le développer plus amplement.

⁹¹ Figuré par le Christ, le Tétragrame ou la Trinité individualisée.

⁹² J. BASCHET, *Vision béatifique et représentations du paradis (XI^e – XV^e siècle)*, op. cit., p. 92.

⁹³ *Ibid.*

Le culte des saints : naissance historique et objet de culte

Il est utile de remonter aux origines du culte des saints afin de comprendre comment la figure sainte s'est vue associée au motif apothéotique. Deux points de vue ont pu être émis concernant l'origine du culte des saints. Il semble, au terme de diverses études sur le sujet, pouvoir être compris comme le prolongement des conceptions polythéistes du monde gréco-romain ou issu du culte des martyrs né au sein même de l'Église, étant lui-même le prolongement du culte des morts. Nous proposons donc de détailler chacun des deux points de vue concernant la question de l'origine du culte.

D'un côté, les cultes païens relatifs aux héros paraissent être le point de départ du culte des saints⁹⁴. Hippolyte Delehay⁹⁵ propose de voir une analogie entre acteurs du monde gréco-romain et acteurs du christianisme : les dieux, les génies et les héros correspondraient alors au Christ, aux anges et aux saints. Le culte des saints n'est alors en réalité que le prolongement chrétien du culte des héros. Cette transition entre culte du héros et culte des saints n'a pu se produire qu'au moment où les cultes polythéistes cèdent définitivement la place au christianisme. Les dévotions populaires se tourneront alors vers les personnages saints aux alentours du 5^e siècle. Dans une multitude d'endroits, nous constatons que le culte d'un saint se substitue à un culte envers un dieu. Il le supprime et recueille les hommages des anciens fidèles du dieu. Nous observons que certains clercs encourageaient ce culte des saints pour venir à bout du paganisme local. De ce fait, l'établissement de ce culte adapté permettait la mise en place de la religion nouvelle.

D'un autre côté, le culte des saints serait le prolongement du culte des martyrs. Ce culte est profondément ancré dans l'imaginaire des communautés chrétiennes, et ce, bien avant Constantin et la paix de l'Église. Il résulte en effet du culte des morts. Les victimes de persécutions décédées firent l'objet d'honneurs funèbres rendus par leur famille. De par les circonstances exceptionnelles de leur mort, l'ensemble de la communauté vint s'ajouter aux prières de la famille. Nous verrons que peu à peu l'ensemble des communautés locales s'associèrent au culte familial. La présence et l'intervention de la communauté dans le culte permettront d'assurer la pérennité de celui-ci. Le martyr familial deviendra alors progressivement objet d'institution dans l'Église. Les martyrs apparaissent en tant que grands

⁹⁴P. MONCEAU, « Les origines du culte des saints (premier article) », dans *Journal des savants*, mai 1915, p. 121 – 130.

⁹⁵H. DELEHAYE, *Les origines du culte des martyrs*, Bruxelles, 1912.

hommes de la communauté qui ont souffert et l'illustrent encore dans leur mort. Ils accèdent par ce biais au rang de fidèles chers à Dieu et par qui la grâce de ce dernier s'est manifestée. Ils accèdent ainsi au Ciel, promis par le Christ aux victimes des violences contre les siens. Les martyrs deviennent témoins du Christ⁹⁶. Ils occupent alors très rapidement une place privilégiée au sein du Paradis et par extension, dans l'Église. Les martyrs prirent ainsi peu à peu un caractère sacré et la voie vers la conception liturgique de ce que nous considérons comme la sainteté était ainsi engagée.

Ce culte s'observe dès le 3^e siècle et déjà, des règles concernant le culte s'établissent : offrir pour eux le déroulement de la messe (vigile, office du jour, chant des psaumes, lecture des Livres saints, sermon de l'évêque sur les circonstances du martyre, etc.) et célébrer les passions et les jours des martyrs dans les fêtes de l'anniversaire⁹⁷. Des petites chapelles étaient souvent construites sur le tombeau dudit martyr. Ainsi, les fidèles s'y réunissaient, regroupés autour de la table de pierre servant d'autel, afin d'y rendre le culte. Nous pouvons aisément faire l'analogie de cet aménagement avec les chapelles privées ou les maîtres autels à la gloire du saint martyr. Les artistes baroques verront dans les chapelles privées, les maîtres autels et autels secondaires, l'occasion d'exalter la gloire du saint, mais également de sa famille via des représentations iconographiques. L'aspect familial est alors inclus dans le culte du saint tout en permettant la mise en valeur de la figure du martyr. Les origines historiques du culte des martyrs semblent alors esquisser les traits essentiels du culte des saints. La transition de l'un à l'autre s'opérera d'ailleurs au 4^e siècle via les persistances d'usages liés au culte antérieur des martyrs, mais également par la mise en place de pratiques nouvelles.

Bien que les deux hypothèses divergent sur certains points, il est à noter que le culte voué à ces personnes et la potentielle origine païenne de celui-ci trouvent naturellement leur origine dans le culte des morts. Le martyr devient alors un mort privilégié ayant droit à des honneurs spécifiques. L'aspect familial du culte rendu dans les chapelles privées s'estompe progressivement pour laisser place à l'aspect plus liturgique incluant désormais l'ensemble de la communauté. Le caractère local et familial du culte s'estompe progressivement pour devenir un culte plus universel au sein de l'Église. Il est utile de souligner que les reliques de saints prennent une nouvelle signification. En effet, elles sont désormais perçues en tant qu'objet

⁹⁶P. MONCEAU, « Les origines du culte des saints (deuxième article) » dans *Journal des savants*, mai 1915, p. 203 – 213.

⁹⁷ Selon Cyprien dans ses écrits.

rappelant matériellement la vie du saint. Le culte sera alors rendu à un objet physique plutôt qu'au martyr et spécifiquement à sa mort. Cela représente une manifestation nouvelle de la piété où le fidèle s'éloigne progressivement du culte des morts initial⁹⁸.

Au 4^e siècle, le culte s'étend via l'admission de nouvelles catégories de saints. En effet, nous observerons que les morts d'évêques seront également célébrées par la communauté. En cela, le culte est rendu à deux types de personnes différentes : les martyrs et les évêques. Ces célébrations au départ distinctes fusionnent petit à petit. Les premiers calendriers locaux ainsi que les martyrologes ont émergé de cette fusion. Ces événements entrent dans la liturgie et la dévotion des fidèles sera désormais rendue également aux évêques, assimilés aux martyrs. Une troisième nouveauté s'ajoute au culte : la dévotion des fidèles inclura désormais les ascètes⁹⁹. En effet, les fidèles détectent en ces personnes une série de points communs avec les martyrs : leur idéal évangélique, le renoncement au monde, la lutte contre le Diable, les grâces surnaturelles dont ils font l'objet ainsi que les pouvoirs miraculeux leur étant attribués. Le culte, autrefois exclusif rendu aux martyrs, s'étend désormais et les bases essentielles du culte des saints sont établies. Notons tout de même que les calendriers de dévotion vont s'enrichir avec le temps de toute une série de personnages nouveaux : personnages de la Bible, de l'Évangile, les évêques, les moines célèbres, les laïques, les rois ou encore les bienfaiteurs de l'Église.

Nous pouvons conclure en disant que le personnage saint, objet du culte, a d'abord été un martyr. Plus tard de par l'évolution du culte, il a pu également être un évêque ou un ascète, mais il est important de garder à l'esprit qu'au moins dans les premiers temps du culte du saint, ce dernier est un personnage historique et l'objet du culte reste dans tous les cas chrétiens. Ce principe même animera la dévotion aux saints. Certes, certaines formes ou certains usages traditionnels ont pu être empruntés aux rites païens gréco-romains, mais le culte est bel et bien né dans l'Église pour honorer ses héros. Notons tout de même que même si le culte des saints se nomme ainsi, l'objet du culte n'est pas le saint en lui-même, mais bien le culte rendu à Dieu par l'intermédiaire du saint intercesseur.

⁹⁸P. MONCEAU, « Les origines du culte des saints (deuxième article) », *op. cit.*, p. 209.

⁹⁹ Moines célèbres et autres personnages s'étant illustrés par leur sainteté.

La réflexion tridentine

En regard de cette évolution, nous pouvons distinguer peu à peu l'origine du motif apothéotique. Il reste cependant un point non négligeable à aborder : le point de vue de l'Église concernant les images saintes. Afin de pouvoir comprendre les fondements des manifestations artistiques que nous allons étudier, il est nécessaire de s'attarder d'abord sur les conceptions dogmatiques de l'Église au sujet des représentations des images saintes.

Le concile de Trente paraît alors être un évènement incontournable traitant de ces questions. Pour rappel, le concile de Trente est le dix-neuvième concile œcuménique reconnu par l'Église catholique. Il démarre le 13 décembre 1545 à la demande du pape Paul III en réaction aux idées réformistes protestantes formulées par Martin Luther et Jean Calvin et se clôture le 4 décembre 1563. Il sera composé de vingt-cinq sessions tenues pour la plupart à Trente dans les églises San Vigilio et Santa Maria Maggiore¹⁰⁰. Les décisions majeures du concile se résument à sept postulats : la réaffirmation de la doctrine du péché originel, la précision de la justification de l'homme par Dieu, l'autorité de la Bible, les sept sacrements, le dogme de la transsubstantiation ainsi que les cultes des saints et des reliques. Dans le cadre de notre étude, il est utile de s'attarder sur les décisions prises relatives au culte des saints mais également au décret des saintes images qui y est intimement lié.

Tout d'abord, le culte des saints ou *dulie* est à distinguer du culte de *latrerie* réservé à Dieu et de l'*hyperdulie*, réservé à la Vierge Marie. La distinction est précisée par le concile en réaction au fait que les protestants considèrent le culte des saints comme de l'idolâtrie et contraire au principe d'un Dieu unique issu de la religion monothéiste. Les acteurs du concile précisent le fait que le culte des saints revêt deux formes : la vénération permettant de témoigner du respect à un saint et l'invocation qui est, elle, une demande d'intercession en vue d'obtenir un avantage particulier de la part du Divin. Le culte des saints se manifeste par de la dévotion envers Dieu au travers de représentations artistiques. Cela s'inscrit comme activité à part entière dans la pratique religieuse du fidèle. La matérialité de ces représentations permet d'incarner le saint dans l'église et ainsi de définir un espace précis vers lequel le fidèle dirigera sa dévotion¹⁰¹.

¹⁰⁰H. JEDIN, *Histoire du concile de Trente*, Fribourg, 1965.

¹⁰¹A. TALON, *Le Concile de Trente*, Paris, 2000.

Concernant le décret sur les saintes images¹⁰², le concile y traite de l'invocation, de la vénération ainsi que des reliques de saints¹⁰³. Il souligne la nécessité de conserver les images du Christ, de la Vierge Marie et des autres saints ainsi que le besoin de leur rendre les honneurs qui leurs sont dus. En effet, cet honneur renvoie aux modèles originaux que ces images représentent. Il spécifie également que les fidèles ne croient pas en la présence d'une divinité présente/incarnée dans ces images, ni d'une vertu justifiant le culte ou encore d'une capacité de celles-ci à exaucer une demande émise par le fidèle. En cela, ce culte se distingue de l'idolâtrie païenne qui plaçait leurs espérances dans les idoles. Le concile de Trente met alors en avant le fait que ces images saintes sous-entendent bel et bien la figure du Christ et c'est bien lui que les fidèles vénèrent au travers de ces images. Par cette précision, le concile réfute alors les accusations d'idolâtrie des protestants.

L'argument de l'instruction des fidèles par le biais de ces représentations saintes est avancé. Ces représentations des mystères de la Foi rappellent aux fidèles les différents épisodes de la foi, les bienfaits et les dons du Christ. Elles permettent également de présenter aux fidèles des « saints-exemples ». Ceux-ci sont alors censés les guider tout au long de leur vie pieuse, mais également censés leur montrer les miracles de Dieu au travers des exemples salutaires qu'ils incarnent. Par ce biais, les fidèles sont amenés à conformer leur vie et leurs mœurs à l'imitation des saints et sont alors poussés à aimer Dieu à travers eux et à cultiver leur piété¹⁰⁴.

Ces réflexions tridentines condamnent également les abus commis à l'égard des images saintes. Aucune image porteuse d'une fausse doctrine ne sera désormais exposée et une attention particulière sera apportée à l'instruction des fidèles afin d'assurer une pleine compréhension des représentations saintes. Pour garantir cela, les images ne seront ni peintes ni ornées d'une beauté provocante et il sera spécifié aux fidèles de ne pas abuser des célébrations des saints ni de la visite des reliques pour ne pas que ces dernières ne dégénèrent en inconduite. Afin de garantir le bon respect de ces différentes directives, toute nouvelle image visant à être placée dans une église se devra d'être vérifiée et approuvée par l'évêque afin de garantir sa pleine conformité au dogme catholique¹⁰⁵.

¹⁰² *Ibid.*, p. 131 – 134.

¹⁰³ G. ALBERIGO, *Les Conciles œcuméniques*, Paris, 1994, p. 1575 – 1557.

¹⁰⁴ A. TALON, *op. cit.*, p. 132.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 133.

2. L'adaptation italienne : l'Apothéose de Saint-André du Quirinal

À la suite de ces diverses analyses concernant la genèse historique du motif apothéotique ainsi que le développement plus précis de ce qu'est le culte des saints et le rappel des dispositions du concile de Trente à l'égard des images saintes, il est maintenant temps d'aborder l'Apothéose baroque. Pour ce faire, nous proposons l'étude de ce que nous considérons comme une des œuvres les plus représentatives de l'Apothéose dans le Baroque romain : L'Apothéose de saint André à l'église Saint-André du Quirinal à Rome.

Bien que l'objet de cette étude soit l'Apothéose dans les Pays-Bas méridionaux, il nous paraît essentiel d'aborder la conception italienne du motif apothéotique afin de compléter la genèse historique et arriver aux représentations d'Apothéose qui se sont développées progressivement dans nos régions au 17^e siècle.

La construction de l'église Saint-André du Quirinal est commanditée par le cardinal Camillo Pamphili¹⁰⁶ en 1658 et cette dernière sera achevée en 1670 et consacrée en 1678. L'église prend place à l'emplacement du noviciat de la compagnie de Jésus. Ses plans sont confiés au Bernin en concertation avec le général des Jésuites, Giovanni Paolo Oliva. Le Bernin plaça l'architecte Mattia de Rossi aux commandes de la construction durant plus de vingt ans. D'autres artistes interviendront dans l'église, notamment Antonio Raggi et ses élèves sur base des dessins du Bernin pour les décorations intérieures en stuc ; Guillaume Courtois, dit « le Bourguignon », pour le tableau placé au-dessus du maître-autel « Le Martyre de saint André » et Baciccio pour la production de deux toiles : « saint-François Xavier baptise une reine orientale » et « saint-François Xavier prêchant » placées dans les chapelles latérales¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Neveu du pape Alexandre VII.

¹⁰⁷ G. CARRERI., *Bernini. Fight of love. The art of devotion*, Chicago, 1995. p. 89.

Dans le cadre de notre étude, nous allons nous attarder sur l'espace incluant le maître-autel situé sur le petit axe de l'ellipse devant l'entrée. L'autel est isolé dans une abside profonde séparée de la partie centrale de l'église par deux colonnes corinthiennes surmontées d'un tympan triangulaire. La table d'autel est surmontée d'une toile portée par deux anges en direction de la voute de l'abside. Cette toile figure le martyr de saint André et a été réalisée par le peintre jésuite Guillaume Courtois. Une lanterne située sous la voûte de l'abside permet l'apport de lumière « à la Bernin »¹⁰⁸ renforcée par le motif de la gloire incarné matériellement en stuc. Située sur le tympan de l'édicule du presbytère, une statue fait figurer l'âme de saint André en gloire. Elle est signée de la main d'Antonio Raggi et fut très certainement réalisée sur base des dessins du Bernin entre 1658 et 1665. Ces différentes œuvres présentes dans la chapelle du maître-autel participent à la théâtralité baroque qui caractérise cette église¹⁰⁹. En effet, l'église du Bernin se développe sur base du principe de la double expérience vécue par saint André, le martyr et l'ascension. Le plan de l'église permet de suggérer l'accueil du fidèle. La façade déploie ses bras pour accueillir le fidèle à l'intérieur. Ce dernier à la suite de cette invitation, se retrouve dans un environnement interne à l'ampleur inattendue dont l'effet de surprise résulte d'un effet fort de la théâtralité baroque. Cela permet alors de déployer la scène de martyr ainsi que de l'ascension. L'expérience ambivalente (douloureuse/joyeuse) de saint André est ainsi offerte magistralement aux yeux du fidèle. Le *bel composto* est dès lors mis au service d'un effet communicationnel fort. La communion des trois arts est mise au service de l'effet que produit la double scène de martyr/ascension de saint André. L'unité de la scène et le renforcement de l'effet sont également assurés par la cohérence iconologique du cycle décoratif démontrant le triomphe terrestre et extra-terrestre du saint. L'évènement historique du martyr de saint André est incarné par la toile de Courtois. Nous y observons le regard de saint André dirigé vers la lanterne située sous la voûte. Dans cette lanterne se voit incarnée la figure de Dieu apparaissant à saint André, une cascade de rayons dorés, de nuées et d'anges descendant alors en direction du saint. Cette vision de Dieu le Père indique à saint André son accès à l'expérience apothéotique, celle-ci se déclenchera alors *post-mortem*. La statue de Raggi incarne cette expérience apothéotique par la matérialisation de l'âme de saint André se dirigeant vers les Cieux. Ceux-ci étant incarnés symboliquement par la coupole de l'église. L'expérience étant chapeautée par le Saint-Esprit, figure médiatrice par excellence de ce genre d'expérience, qui est, lui, figuré par une colombe située dans la lanterne principale de la coupole au centre de l'église.

¹⁰⁸ G. CARRERI, *Envols d'amour. Le Bernin : montage des arts et dévotion baroque.*, Sèvres, 1990, p. 150.

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 152.

Il est utile d'observer plus précisément les différents aspects du retable pour comprendre la dynamique et la théâtralité de l'Apothéose. Abordons d'abord la partie inférieure du retable. La table d'autel est surmontée d'un tableau d'autel réalisé par Courtois et représentant le martyre de saint André. Ce dernier est présenté sur la croix, subissant son martyre et levant les yeux au ciel en direction du Divin. Un ange, descendu du ciel, indique, par son index tendu vers le Ciel, à saint André que Dieu lui accorde l'accès à la gloire. Les Cieux du tableau, d'abord bleu nuit, semblent désormais à la suite de cette décision divine, s'illuminer d'une lumière dorée. Cette lumière semble alors happer saint André pour l'attirer auprès de Dieu. Le saint dirige son regard vers les Cieux tandis que les hommes présents lors du martyre semblent retenir le corps terrestre de saint André. La toile du peintre jésuite est encadrée d'un cadre de jasper. Ce dernier est fait de la même matière noble que les colonnes corinthiennes qui précèdent l'abside. Elles entourent le maître-autel et forment ainsi une alcôve qui marque la distance face à la nef de l'église. Les fidèles sont donc mis à distance de ce processus apothéotique qui se déroule sous leurs yeux. Il est à noter que l'utilisation du jasper pour le cadre ainsi que pour les colonnes permet d'unifier les deux espaces. Il figure alors un espace commun entre terre et Cieux que l'âme de saint André traversera plus tard dans le couronnement du retable. L'unicité de cet espace permet alors d'inclure le tableau d'autel dans cet entre-deux, mi-terrestre et mi-céleste. Cela permet alors d'engager le processus apothéotique et ainsi d'enclencher la dynamique ascensionnelle de l'âme sainte. Nous pouvons observer que deux angelots supportent le cadre de jasper et enclenchent symboliquement l'ascension. Le fond bleu à l'arrière du tableau d'autel renforce également le déclenchement du processus. En effet, un dégradé est à observer. Le bleu nuit s'éclaircit de plus en plus à mesure que l'on se dirige vers le haut du retable et qu'on s'approche des rayons stuqués de la Gloire. Cet élément renforce la théâtralité de la scène et permet ainsi de faire comprendre au fidèle le début du processus d'élévation. Comme cela a été souligné précédemment, l'Apothéose est un processus qui se déclenche *post mortem*. La présence d'un tableau figurant le martyre de saint André est alors faite pour renforcer ce point précis de l'expérience. Nous sommes face au premier stade du processus apothéotique. Cet exemple romain a l'avantage de rassembler à lui seul la totalité des stades de l'Apothéose, le premier étant présenté par la toile de Courtois.

Il est utile de s'intéresser maintenant au second stade. Celui-ci est effectué par les anges présents dans l'œuvre. La délégation angélique a pour rôle de descendre des Cieux pour venir chercher l'âme du martyr et l'accompagner dans sa trajectoire ascensionnelle vers le Divin. Ils sont représentés descendants des Cieux dans les rayons de la Gloire qui vient, elle, toucher de ses rayons la scène du martyr. Cet artifice permet alors de souligner la distinction terrestre et céleste de la scène. Le *transitus* de l'âme prend alors la direction des Cieux. L'âme de saint André quitte l'espace terrestre. Son corps reste sur terre et matérialise le culte rendu au saint par le biais de reliques.

Ce second stade est donc situé dans un espace de transition vers le céleste. L'accès au céleste n'arrivera que plus tard, lorsque l'âme du saint rejoindra les figures trinitaires. Les rayons de la Gloire touchent le tableau et soulignent cette modification d'espace et mettre en valeur le départ de la sphère terrestre. Nous pouvons émettre l'hypothèse que, dans ce cas-ci, la Gloire et la médiation angélique incarnent cet espace de *transitus*. Cet entre-deux n'ayant pas de nom précis, nous le nommerons : espace de *transitus* glorieux. La Gloire est donc un élément mobile, issu de la sphère céleste, mais mobile jusque dans l'espace de *transitus*. En revanche, l'espace terrestre n'accueille jamais la Gloire en tant que telle. Une seule exception est faite pour le nimbe auréolant la tête des saints. Le statut du nimbe, dans l'espace terrestre, s'apparente plutôt à un attribut du Christ et des saints alors que, dans l'espace de *transitus* glorieux, les rayons sont des éléments emportant l'âme sainte.

La Gloire accueille en son sein la médiation angélique. Des angelots et putti sont amassés dans ses rayons en attente de l'âme sainte. Trois anges de plus grande taille semblent alors orchestrer le ravissement de cette dernière. Deux anges, chacun situé à une extrémité du cadre, assurent le ravissement aux sphères terrestres de l'âme de saint André tandis qu'un dernier ange est, lui, situé plus en hauteur, plus proche du cœur des rayons glorieux, pour accueillir l'âme sainte et la parer d'une couronne de laurier. Similaire à celle offerte aux héros païens, elle est, dans cet exemple, à percevoir comme la récompense offerte à ce héros de la foi chrétienne, mort en martyr. Il est ainsi porteur de la couronne des Bienheureux. Cela confirme son statut de héros de la foi et permet de comprendre la raison de son accession à la Gloire, promise par Dieu, ainsi que son élévation vers les Cieux. Au cœur des rayons de la Gloire, Le Bernin a pris soin de placer une lanterne. Via cette construction architectonique, la lumière symbolique de la Gloire stuquée est incarnée par la lumière naturelle extérieure venant illuminer les rayons de celle-ci. L'action de la lumière directionnelle est un artifice que nous retrouverons à maintes reprises dans les édifices italiens¹¹⁰. En effet, elle est caractéristique de l'esprit baroque. L'illumination du maître-autel paraît ainsi primordiale. Le placement de cette lanterne fut prévu de sorte que cette lumière naturelle venant de l'extérieur symbolise la lumière divine des Cieux. Son placement joue sur les jeux perspectifs du chœur et de la nef. Ils font en sorte que le fidèle, tenu à distance du maître-autel, ne puisse ni voir ni déterminer s'il s'agit d'un percement extérieur ou non. La lumière divine se trouve alors incarnée tandis que l'effet théâtral est préservé et exalté.

L'aspect intime de l'expérience et la mise à distance du fidèle sont également soulignés par la lanterne. Nous observons que son seuil est entouré de rayons de gloire. Ces derniers permettent de mettre en évidence cet espace doré abritant en son sein l'incarnation divine : une représentation peinte de Dieu. Cette toile n'est visible qu'aux yeux du saint. Cela renforce alors encore plus le côté privé et non accessible à qui le voudrait de l'expérience. La montée en gloire est présentée comme une expérience intime et privée, entre l'âme de saint André et Dieu. Le fait de représenter le thème iconographique de l'Apothéose dans le cœur du maître-autel n'apparaît donc pas anodin. Cette place, dans l'église, permet la distanciation avec les fidèles et permet également de tendre vers les Cieux en se situant au plus près de Dieu.

¹¹⁰ L. VAN ELVERDINGHE, *op. cit.*, p. 87.

Un contraste public/intime se dessine progressivement dans les différentes étapes de l'Apothéose. Nous assistons au martyre terrestre de saint André qui est un évènement public accessible aux yeux de tous et à la montée de son âme qui devient, elle, de plus en plus intime au fur et à mesure des différentes étapes de l'élévation apothéotique. Nous observons alors un rejet progressif de la présence d'autres personnes, pour nous concentrer sur saint André et son ascension, l'Apothéose étant un processus interne, propre au saint. Le côté privé démontre bien le caractère personnel, inédit ainsi qu'élitiste de l'Apothéose. En effet, l'âme quitte la sphère terrestre sous le regard de nombreuses personnes ayant assisté au martyr, pour ensuite se faire accueillir par un comité angélique restreint. Bien que toute une série de putti et angelots entoure la scène, seuls trois anges sont réellement acteurs à ce stade, réduisant ainsi peu à peu la masse d'acteurs de la glorification. Lorsque nous progressons vers le couronnement du retable, l'expérience apothéotique est rendue encore plus intime et l'âme de saint André se retrouve seule au milieu des Cieux, symbolisé par la coupole de l'église. L'âme poursuit ainsi son cheminement vers la sphère divine et rejoint progressivement Dieu et les Bienheureux. Son ascension est bien sûr guidée par les figures médiatrices du Christ, incarnées dans la croix posée sur la table d'autel ainsi que l'Esprit-Saint incarné par la colombe placée au centre de la coupole de l'église. Les figures trinitaires sont alors présentées comme actrices et médiatrices de la glorification accompagnant l'âme sainte tout au long de son cheminement vers Dieu.

En regard de ce second stade, nous pouvons affirmer que saint André rejoint, peu à peu, la sphère céleste. La Gloire tracte son âme et le propulse au travers de l'architecture du retable. Nous assistons alors à un véritable envol de l'âme sainte en direction des Cieux et vers Dieu. Cette âme sera matérialisée en sculpture par Antonio Raggi. Elle est située au niveau du tympan de l'architecture accueillant le maître-autel. L'âme de saint André se voit pourvue d'une sorte de socle immatériel fait de nuées. Ces nuées rappellent incontestablement les nuées divines et indiquent aux fidèles que l'âme de saint André voyage, à la suite de son martyre, en direction du Divin et de la gloire promise aux Bienheureux. Antonio Raggi représente l'âme du saint en reprenant sa corporalité. Il superpose ainsi l'âme du saint et son corps imaginaire. L'âme s'incarne donc en sculpture sous la forme du corps réel de saint André que ce dernier possédait dans la sphère terrestre. L'artiste n'a bien sûr pas d'autre choix quant à la réalisation plastique d'une telle chose. Il se doit de représenter la sortie de l'âme du corps. L'âme étant quelque chose d'immatériel, le fait de vouloir la représenter matériellement est un paradoxe en soi. Toute une série de confusions découle d'ailleurs de ce paradoxe. La montée de l'âme de saint André aux Cieux n'est pas une ascension du corps et de l'âme du saint, mais bien, dans le cas

de l'Apothéose, de la montée unique de son âme. D'ailleurs, une distinction naturelle/surnaturelle peut s'établir grâce à la couleur blanche du stuc¹¹¹. Elle est attribuée aux figures surnaturelles, aux nuages et aux anges. Le côté surnaturel de l'âme de saint André contraste donc bien avec son corps terrestre présenté dans le tableau de Courtois. Nous remarquons également les notes dorées progressivement incrustées dans les différents stades. Cette couleur dorée incarne les soupçons de gloire injectée dans les différentes étapes de l'Apothéose, témoins de la glorification progressive au fil du processus. Dans le premier stade, la croix ainsi que les anges annoncent l'accès glorieux. Ensuite dans le second stade, les rayons stuqués de la Gloire ainsi que la délégation angélique injectent le Divin dans l'espace de *transitus* glorieux. La valeur chromatique des différents éléments permet de resouligner la hiérarchie des différents stades de l'expérience apothéotique. Le doré prend de plus en plus de place, tout en se manifestant de manière plus concentrée au sein de la lanterne. Celle-ci permet alors une percée vers la sphère céleste. Cette dernière explose, par la suite, dans l'espace de la coupole à caisson de l'église. L'encadrement de jaspe, courant également le long de la balustrade, permet de délimiter l'espace terrestre et une partie de l'espace de *transitus* glorieux. Il définit alors une détermination spatiale du phénomène de l'Apothéose. Par le percement de la structure architectonique du retable, l'âme sainte s'élance alors pleinement, en brisant le tympan du fronton du presbytère, dans l'espace de la sphère céleste. Le lien avec la sphère terrestre est ainsi complètement rompu. La lumière dorée de la Gloire irradie alors les Cieux et ceux-ci accueillent pleinement l'âme sainte. La couleur blanche de l'âme contraste avec le fond doré de la coupole. L'entrée en gloire est alors presque à son paroxysme. Seule la présence de Dieu ou du Tétragramme vient parfaire l'expérience. Le processus apothéotique s'accomplit donc pleinement. La preuve de l'accès à la glorification et du changement de statut de saint André et de son âme est ainsi démontrée par le traitement en stuc blanc de la figure de l'âme. La glorification est effective et saint André est désormais un Bienheureux siégeant dans la sphère céleste. Le processus interne de l'Apothéose est traduit dans ce retable par l'extraction de l'âme sainte à la fin du martyre, par la réception de la gloire par l'âme à la sortie extatique du corps et par l'incorporation de l'âme bienheureuse dans la sphère céleste.

¹¹¹ *Ibid.*

Il est à noter le changement d'attitude entre les deux figures du saint. Le saint en martyr adopte une posture d'imitation par rapport à la figure christique, saint André se conforme ainsi à l'attitude du Christ avant sa mort. Cette relation directe avec le Christ est notamment appuyée par la présence de la croix sur la table d'autel. L'attitude de saint André vacille donc entre la tension et l'abandon. Cette attitude complexe se simplifie par la suite lors de l'Apothéose de l'âme. L'abandon s'empare alors pleinement de cette dernière. Raggi conserve l'expression du visage de saint André : les yeux levés vers le ciel. En revanche, son corps opère une légère rotation et les bras effectuent un mouvement lors de son passage dans la sphère céleste. Ce mouvement peut être traduit comme l'incarnation du fait que saint André siège désormais aux Cieux et est enfin libéré de ses liens. La figure du saint ouvre ses bras et ses mains en signe d'affection, d'amour divin et d'acceptation de la gloire à la suite de son martyre.

L'Apothéose de saint André du Quirinal représente donc parfaitement les différents stades de l'expérience apothéotique et permet de comprendre les différentes implications et relations au sein du retable ainsi que l'articulation des différents stades du processus apothéotique.

Chapitre 3 : Stades et représentations privilégiées. Pour une synthèse de l'Apothéose dans les Pays-Bas méridionaux

1. Contextualisation

Catégorisation, évolution stylistique et thématique

Avant d'entamer l'étude plus approfondie du maître-autel de l'église Saint-Jacques d'Anvers (Fig. 4), il est utile de proposer une brève contextualisation pour situer ce retable dans l'évolution stylistique de ce type de meuble religieux à la fin du 17^{ème} siècle et au 18^{ème} siècle.

Nous allons plus particulièrement envisager la fourchette chronologique de 1680 à 1770. Cette période fait l'objet d'un chapitre dans l'ouvrage de Paul Philippot¹¹², l'auteur évoque, dans ce chapitre, différentes phases dans l'évolution du meuble religieux et de l'architecture baroque. En parlant de la période 1680 – 1770, il la qualifie de triomphe et épuisement du baroque tardif.¹¹³ Il développe le fait que le baroque tardif a souvent été considéré comme une période de décadence avec la prolifération des apparences extérieures. Celles-ci vont soi-disant suppléer le message chrétien dont les meubles liturgiques se font les porteurs. Comme lui, nous souhaitons nuancer ce jugement. Le baroque tardif traduit, selon nous, une sorte de mutation de l'expérience religieuse et de son expression. Le message doit désormais se comprendre à travers différents plans dialoguant au sein d'un espace spatio-temporel qui se veut uni. Toute une série de relations s'établissent au sein de cet espace et jouent sur la perméabilité de cette unité spatio-temporelle. Nous verrons l'introduction des sphères terrestres et célestes, qui ne cesseront d'interagir entre elles, pour servir la meilleure compréhension du message chrétien.

La portée iconographique des figures représentées, elle, évolue vers une subjectivation de la relation, dominée par l'émotion et/ou le sentiment qui entraîne le renouvellement des motifs plastiques. Nous voyons également apparaître une nouvelle spatialité du mobilier sacré, qui lui confère un aspect visuel dominé par l'effet et qui entraîne un contact participatif plus intérieur, moins abstrait, dans la continuité des valeurs spirituelles préconisées par la dévotion moderne. Le mobilier religieux apporte alors à l'architecture ecclésiale un nouveau dynamisme. La disparition du jubé dans les églises contribue à cette volonté d'unifier l'espace et ainsi à mettre

¹¹²P. PHILIPPOT (et coll.), *op. cit.*

¹¹³*Ibid.*, p. 409.

en évidence le maître-autel. Celui-ci se développe désormais en hauteur plutôt qu'en largeur comme précédemment. Il tend à atteindre la hauteur des voûtes. Ces changements permettent à ce meuble liturgique de s'imposer dans l'ensemble de la nef et soulignent la nouvelle unité de l'espace ecclésial¹¹⁴.

La nouvelle portée iconographique des figures, désormais sculptées, ornant les retables permettra au thème de l'Apothéose de s'épanouir pleinement dans l'espace tout en marquant une distanciation certaine entre les sphères terrestres et célestes vis-à-vis du fidèle, voire également des divisions au sein même de ces sphères. Le phénomène apothéotique se présentera alors comme jonction entre ces sphères. L'Apothéose apparaît comme thème de choix afin d'appuyer, au sein du retable, la dynamique globale d'unicité se mettant en place à cette époque.

Artistes en activité

À la fin du 17^{ème} siècle, divers artistes interviennent, totalement ou en partie, dans les réalisations des maîtres-autels que nous allons étudier. Parmi eux, nous retrouvons Arthus Quellin le jeune, formé dans le milieu familial, et Pierre Verbruggen qui s'ouvrent, tous deux, aux solutions plus animées, plus élégantes et plus scénographiques des années 1670-1680. Henry-François Verbrugghen influencera également la production de meubles religieux sous l'inspiration profonde de l'art italien et plus particulièrement du Bernin : nous observerons dans ses œuvres un rayonnement spatial et une rhétorique plastique caractéristique du baroque tardif. À Malines, Lucas Faydherbe, Frans Boeckstuyns et Théodore Verhaegen introduisent des effets scénographiques unis ainsi qu'une valorisation nouvelle des éléments architecturaux isolés et des éléments plastiques. La production des années 1730 constituera le point culminant de toute cette évolution. Après cela, on laisse place à l'introduction progressive du décor rocaille. La tendance plus classique sera portée par de nouveaux artistes tels que Pierre Scheemaekers le vieux, Jean-Claude de Cock, Michel van der Voort, Pierre Denis Plumier et Laurent Delvaux. Dans leurs œuvres, nous percevons une détente de l'unité des formes visuelles et de la structure tectonique qui conduit à une séparation claire de la structure et de l'architecture. L'introduction progressive de la rocaille se traduira par un rendu plus naturaliste des différents meubles.

¹¹⁴ *Ibid.*

2. La figure de la Gloire : entre explosion et délimitation des structures

Il paraît essentiel dans cette étude de l'Apothéose d'aborder le motif de la Gloire. Largement étudiés par F. Cousinié¹¹⁵, nous nous baserons fortement sur son expertise pour analyser la présence de Gloire dans les Apothéoses.

Attardons-nous d'abord brièvement sur l'origine et la signification de ce motif. La naissance du motif de la Gloire est à trouver en Italie. Elle est pour la première fois appliquée par Le Bernin dans la Gloire de Saint-Pierre de Rome (Fig. 9). Elle prendra ensuite progressivement de l'importance dans nos régions. Ce motif semble, selon Cousinié, faire référence à deux procédés contemporains de l'art baroque : les peintures en trompe-l'œil qui décorent les plafonds et coupes des églises italiennes au début du 17^{ème} siècle¹¹⁶ et qui donc serait matérialisé en sculpture via la Gloire ou alors que le motif doré serait un écho aux *apparati*¹¹⁷ que la Gloire viendrait pérenniser en sculpture¹¹⁸. La Gloire aurait également une origine potentiellement plus ancienne : elle serait la représentation du Christ *Pantocrator*, *Cosmocrator*, en Majesté ou encore une sorte d'interprétation baroque du motif de la mandorle accompagnant généralement ces iconographies. La Gloire peut également être retrouvée dans les icônes byzantines ou dans les rosaces gothiques toujours en référence à la lumière divine¹¹⁹.

Quant à sa signification, la Gloire représente la lumière divine et la manière dont celle-ci apparaît aux fidèles. Cette représentation est à mettre en parallèle avec le moment de la Pentecôte. En effet, le Saint-Esprit descend alors sur les disciples du Christ sous la forme de langues de feu. La tradition iconographique a fait que la représentation de cet événement fut traduite sous la forme de rayons de lumière tombant sur les apôtres¹²⁰. La conversion de saint Paul¹²¹ fait également état d'un éclat de lumière intense l'aveuglant et faisait apparaître le Christ. Nous remarquons alors que, lors d'une tentative de communication avec les fidèles,

¹¹⁵ F. COUSINIÉ, *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge baroque*, op. cit.

¹¹⁶ V. HERREMANS, « Creating Heaven on Earth : Ephemeral Altar Ornamentation in the Early Modern Southern Low Countries », dans R. Dekoninck, M. Delbeke, A. Delfosse, C. Heering et K. Vermeir (éd), op. cit., p. 103 – 104.

¹¹⁷ Réalisations éphémères liées aux célébrations eucharistiques de la fête des Quarante Heures.

¹¹⁸ F. COUSINIÉ, *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge baroque*, op. cit., p. 19.

¹¹⁹ L. VAN ELVERDINGHE, op. cit., p. 31.

¹²⁰ F. COUSINIÉ, *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge baroque*, op. cit. p. 51.

¹²¹ M. COJANNOT – LE BLANC, *A la recherche du rameau d'or. L'invention du Ravisement de saint Paul de Nicolas Poussin à Charles Le Brun*, Paris, 2012, p. 82.

Dieu le Père, le Fils et le Saint-Esprit apparaissent sous forme de lumière. Les artistes ont donc voulu retranscrire cela par le biais du motif de la Gloire. Cette dernière revêt donc, en regard de ses origines, une dimension métaphysique et spirituelle. Il s'agit d'un dispositif organisé par un schéma à la fois temporel et spatial (vertical, horizontal et circulaire) autour de la représentation centrale¹²².

La Gloire, bien qu'incarnant la lumière divine, exprime avant tout une relation entre monde divin et monde terrestre. Il s'agit, en effet, de la réflexion du monde divin sur le monde terrestre. Le motif se voit le plus souvent accompagné par Dieu, son Fils et le Saint-Esprit. Ces trois figures étant liées à un type de lumière précise¹²³. La Gloire rendrait en effet tangible ces trois formes de lumières incarnées par les figures trinitaires. Bien que la Gloire renforce l'aspect glorieux des figures trinitaires, elle met en exergue la hiérarchie présente au sein même du retable. Elle est aidée pour ce faire par les anges et les saints, sortes de médiateurs entre le divin et le monde des hommes. Ceci explique la position dominante de la Trinité trônant au sommet du retable, dans son couronnement et dans les registres les plus élevés, tant au niveau de la structure du retable qu'au niveau spirituel. Les saints et les anges tendent, quant à eux, de naviguer dans les sphères/registres intermédiaires.

Nous le verrons, la Gloire est présente dans l'ensemble des retables que nous étudierons. Il s'agit en effet d'un des motifs les plus communs des retables baroques au milieu du 17^{ème} siècle. En étudiant ces retables, il est tentant de penser qu'il s'agit d'un élément rajouté à l'architecture de ces derniers, mais en réalité, il induit une logique interne au meuble.¹²⁴ Cette décoration de prime abord simple et majestueuse prend en réalité corps avec son architecture d'accueil. Nous observerons dans ces architectures, une prise d'importance du motif qui finira, dans certains cas, par se substituer au maître-autel. Nuançons cependant ce propos. Il ne se substituera pas à sa structure d'accueil, mais ce motif iconographique remettra profondément en cause les formes, structures et sens des retables du 17^{ème} siècle. Comme nous le savons, les autels sont déjà des formes intermédiaires reliant le tableau ou la sculpture surmontant la table d'autel et l'architecture propre de l'église.

¹²² F. COUSINIÉ, *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge baroque*, op. cit., p. 52.

¹²³ L. VAN ELVERDINGHE, op. cit.

¹²⁴ F. COUSINIÉ, « « Gloire » et déconstruction du retable baroque entre Rome et Paris », dans D'HAINAUT-ZVENY et R. DEKONINCK, op. cit., p. 230.

L'introduction du motif de la Gloire tend à bouleverser ce modèle. En effet, le motif s'intègre bien souvent sur le fronton ou au niveau de l'attique du retable, dans des espaces traditionnellement aptes à recevoir des éléments sculptés. Certaines nuances sont à préciser : deux positions peuvent être privilégiées. Elle peut se trouver au centre du retable, à l'emplacement habituel des grands tableaux auxquels elle se substitue pour supporter et exalter le thème iconographique représenté auquel elle vient s'ajouter.¹²⁵ Elle peut également se situer à l'extérieur du retable par exemple, dans la voûte qui surmonte l'abside ou encore dans les coupoles ou lanternes de certaines chapelles. La Gloire est, dans ce cas, structurellement indépendante du retable.

Lors de son intégration dans le retable, l'étendue de son rayonnement, sa luminosité, sa dimension sculpturale et la portée symbolique de sa centralité tendent à l'extraire de l'espace architectural auquel elle est assignée. La Gloire est un motif qui déborde vers la paroi de l'abside en arrière-plan du retable et l'ouvre sur la fresque de la voûte, vers le tableau ou la sculpture du retable. Cette ouverture permet d'intensifier la dimension sculpturale et volumétrique du retable. Elle ne se substitue donc pas au retable, mais tend à transformer significativement sa forme. Par ce biais, l'ouverture verticale, créée et accentuée, permet de mettre en relation les différents niveaux et éléments architecturaux du retable, voire même de dissoudre ou annuler sa structure architecturale. Son caractère additif contribue à compléter et mettre en valeur l'iconographie initiale du retable, mais également à participer formellement à l'expansion de celui-ci.

La Gloire joue un rôle important dans le cas des représentations des Apothéoses des saints. En effet, ces cas conjuguent la double présence monumentale de la Gloire et de l'âme sculptée du saint en ascension. Le motif iconographique glorieux apparaît donc comme un élément décisif qui contribue à la déconstruction et/ou au renouvellement des formes traditionnelles du retable. En nous penchant sur l'étude des cas d'Apothéose dans les maîtres-autels, nous remarquons la présence de deux modèles narratifs dominants. L'un reste compatible avec la structure commune des retables fondée sur une scène unique et un moment déterminé qui vient fixer la représentation. Cela constitue une sorte d'arrêt sur image ou de « stase »¹²⁶ qui capte intensément l'attention. Cette option de représentation permet, selon

¹²⁵ F. COUSINIÉ, *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge baroque*, op. cit., p. 236.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 238.

Cousinié, d'immobiliser le corps en ascension du saint. Selon nous, cette immobilité de la sculpture est foncièrement due aux contraintes techniques du matériau et à l'impossibilité d'insertion d'une machinerie quelconque contrant cette immobilité. Nous nuancerons en disant que ce processus matériellement immobile induit une dynamique ascensionnelle renforcée par l'usage d'artifices tels que les ornements entourant la figure sculptée : le motif de la Gloire, le vent divin actif dans les plis des vêtements du saint, la gestuelle qui, dans le cas de saint Jacques (Fig. 13), se veut tournoyante et les nuées élévatrices qui permettent un rendu dynamique projetant la figure sculptée dans les Cieux. Cette phase est alors un moment capté qui est détaché du processus global : il s'agit de magnifier un moment du processus tout en l'isolant de la scène antérieure du trépas ainsi que de l'objectif visé par l'âme : les Cieux. Paradoxalement, cet arrêt sur image permet d'inclure la stase dans un processus unitaire et d'attirer l'attention du fidèle sur l'importance de chacune des phases qui lui sont présentées. Ce que Cousinié présente comme immobile, nous le voyons plutôt comme une simultanéité de deux phénomènes contraires, mais que nous jugeons complémentaires : l'immobilité et la dynamique ascensionnelle.

De plus grandes conséquences architecturales viendront avec le second modèle narratif : le processus apothéotique complet se déroule alors explicitement. Il vient articuler plusieurs scènes en tableaux, reliefs ou statues impliquant de reconstituer la continuité d'un récit déployé en plusieurs lieux et temps : sa mort, l'ascension de son âme, son *transitus* et son entrée au Ciel.

Pour citer un exemple où la séquence complète est représentée et articulée comme suit : mort, ascension sculptée et entrée dans la Gloire, nous pouvons citer le cas de l'église jésuite du Gesù à Rome et de l'Apothéose de saint François-Xavier (Fig. 10). Cet autel permet l'association des différentes étapes de l'Apothéose en séquences. Cette articulation a deux conséquences majeures sur l'architecture du retable, mais aussi sur celle de l'église. Une expansion verticale en raison du choix d'un thème ascensionnel qui permet de passer du retable, à l'abside, vers la voûte et dans la nef jusqu'à la coupole où le saint achève sa trajectoire dans le monde céleste où l'accueillent les figures trinitaires. Autre exemple romain, l'Apothéose de saint André à l'église Saint-André du Quirinal (Fig. 2). Le mouvement ascensionnel du saint est dirigé du maître-autel vers la lanterne de la voûte principale de l'édifice. La Gloire joue alors un rôle déterminant : le mouvement vertical des rayons se diffuse derrière le tableau du retable pour être ensuite réorienté horizontalement dans la petite coupole surmontant la table d'autel. Il s'agit donc d'une articulation continue et unitaire qui se fait dans le passage de la

Gloire zénithale de la lanterne vers la verticalité des murs, par la médiation que constitue la courbe de la coupole principale de l'église, entièrement dorée.

Nous noterons que dans les Pays-Bas méridionaux, c'est plutôt la première option qui est privilégiée par les artistes : une stase est choisie, mais les autres sont sous-entendues, plutôt que de les montrer totalement comme dans les exemples italiens. D'autres stratagèmes architecturaux seront employés pour assurer un rendu iconographique fort semblable aux exemples romains.

Nous souhaitons nous intéresser plus particulièrement aux liens entre les sphères que permet le motif de la Gloire. En effet, nous observons dans plusieurs exemples, notamment à Saint-Jacques d'Anvers (Fig. 4), Saint-Nicolas d'Hemiksem (Fig. 11) ou encore Saint-Ermelinde à Meldert (Fig. 12)) que les structures du retable disparaissent et que c'est la Gloire et la médiation angélique qui s'y substituent pour faire le lien entre les différents espaces du maître-autel. Nous observons dans ces exemples, le rôle structurel essentiel de la Gloire comme agent privilégié d'une mise en relation des différents niveaux par l'extension et le débordement des rayons de la gloire et/ou des nuées. Ces rayons dorés matérialisés revêtent ainsi un pouvoir de diffusion d'un niveau vers l'autre et participent à la dynamique unitaire du meuble tout en perçant/explosant les structures de l'architecture d'accueil. Les sphères sont bel et bien perméables et traversées par de multiples éléments, mais l'unicité du meuble est préservée grâce à ce motif ornemental les reliant dans l'espace de l'église. Cependant des ruptures et/ou des articulations subsistent nécessairement entre les niveaux, l'intégration unitaire complète étant contradictoire avec la nécessité d'évoquer le processus séquentiel et évolutif du thème iconographique de l'Apothéose. Pour rappel, la mort, le dégagement de l'âme du corps, l'ascension, le regard au départ corporel et qui se transforme au cours du processus en regard spirituel et enfin, l'entrée dans le ciel, sont autant d'étapes et d'états différenciés dont l'évocation, au sein d'un schéma unitaire, suppose en effet l'existence d'interruptions, de zones opaques, de changements de matières, de couleurs et de média où la forme du retable garde sa nécessité. Ces sauts entre les différents niveaux permettent d'accueillir le développement d'un processus irrégulier, mais continu¹²⁷.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 246

Ce processus de transformation dynamique qu'est l'Apothéose est régi par plusieurs éléments justifiant la structure persistante du maître-autel. Premièrement, le maintien des cadres, niches et entablements et donc plus généralement de la structure architecturale permet de distinguer les différents niveaux hiérarchiques ce qui justifie alors la conservation du modèle du retable. Cousinié souligne le fait que c'est au travers de ces structures que sont donnés à imaginer les sauts qualitatifs permettant de passer du corps matériel du saint mourant à son âme immatérielle. La complexité et variété des matériaux permettent alors de faire figurer sensiblement cette opération surnaturelle infigurable.

Le second élément évocateur du mouvement de transformation dynamique qui affecte le passage du saint d'un univers et d'un état à l'autre, est celui qui s'associe au changement de médium qui, n'est plus une démonstration du *bel composto* italien, mais plutôt un opérateur signifiant ces transformations. L'Apothéose du saint baroque reprend l'ancienne convention qui fait figurer l'âme humaine sous la forme d'un corps matériel. Cette reprise souligne à la fois la focalisation et l'amplification que réalisent les artistes du 17^{ème} et 18^{ème} siècle. Ceci se fait en isolant et multipliant l'échelle de ce corps/âme qui prend une extension et une visibilité nouvelle, mais cela permet également de tendre à renforcer la proximité voire l'accessibilité du Ciel par l'établissement d'une certaine équivalence entre monde terrestre et céleste. Il est à noter que la différence entre le corps et l'âme sera également signifiée par d'autres éléments : nuées, présence d'anges, luminosité, traits physiques spécifiques (regard, gestuelle, torsion du corps, etc.), mais aussi par une variation dans l'usage des différents média figuratifs qui vont aussi marquer le processus de spiritualisation ou de déification qui affecte le saint. Le stuc par sa blancheur, sa légèreté relative et sa porosité est totalement compatible avec le nouvel état spirituel du saint. Ainsi en acquérant un volume sensible, l'âme peut manifester un état de supériorité et de plénitude qui la distingue de la planéité colorée du corps peint en martyr. Ce processus est particulièrement bien illustré dans l'Apothéose de saint André à Rome (Fig. 2). Le choix d'alternance de matériaux est privilégié pour renforcer la visibilité propre et la dématérialisation progressive, qui illustrera le passage alternatif d'un état à un autre. La transformation des états et la pénétration des différentes sphères sont soulignées par la dynamique de la Gloire, incarnant la lumière divine venant chercher l'âme sainte et l'attirer auprès de Dieu.

En ce qui concerne le rapport du fidèle à l'autel, il est radicalement affecté par l'usage de ce motif et par la représentation du thème iconographique. Tout cela induit une association et une participation collective et unitaire de sa part avec le maître-autel et son iconographie comme modèle, ce qui réalise l'un des objectifs de la réforme catholique. L'église tend alors à devenir un espace unifié, relativement continu, où l'évènement représenté et la présence de celui-ci dans l'église, se réalisent dans un vaste théâtre sacré qui devient commun et accessible à tous et qui rend virtuellement possible la capacité de voir et d'expérimenter un spectacle inouï. Le fait que l'Apothéose soit considérée comme une expérience spirituelle est donc démontré par ce biais. En effet, c'est la déconstruction, l'extension, voire la dissolution de l'architecture du retable qui est au service d'une manifestation explicite du divin. Le *transitus* du saint, dont l'âme est rendue visible, vers un ciel qui semble déjà présent sur terre, paraît désormais rendre quasi superflue l'antique et obligée *translatio* du regard à travers et au-delà de l'image vers son prototype céleste. La *translatio* étant censé permettre d'atteindre le divin et d'éviter la tentation idolâtre : le divin ou en tout cas son substitut semble dès lors réalisé. L'architecture du retable se présente comme un lieu architectural de prédilection pour l'accueil du phénomène et comme une architecture malléable et adaptable au service de ce processus¹²⁸. La structure d'accueil permet donc la bonne réalisation ainsi que la bonne compréhension de l'Apothéose du saint.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 252.

3. Étude de cas : le maître-autel de l'église Saint-Jacques d'Anvers

Afin d'envisager plus en détail le thème iconographique de l'Apothéose dans les Pays-Bas méridionaux, nous allons commencer par analyser le retable de l'Apothéose de saint Jacques situé dans l'église Saint-Jacques d'Anvers (Fig. 4) et datant de 1685.

Ce maître-autel est érigé aux alentours de 1685¹²⁹ par Arthus Quellin le Jeune à partir du plan de N. Ykens. Quellin n'est pas le seul artiste à être intervenu sur cette œuvre, il fut aidé d'une équipe de collaborateurs : Guillaume Kerricx, Lodewijk Willemsens, Norbert Herry et Jan Pieter le Vieux Van Bauerscheit. Cependant, dans la plupart des ouvrages consultés, la paternité de la création revient à Arthus Quellin le Jeune. Les sculptures de l'Apothéose de saint Jacques, de la Trinité, de Dieu le Père, du Christ, des anges et angelots sont d'ailleurs de lui. Les autres artistes se seraient chargés des colonnes torsées, de leurs décorations et des ornements extérieurs¹³⁰. Le maître-autel fait environ 12 mètres de hauteur et 7,45 mètres de largeur. Les artistes réaffirment donc la volonté de réaliser un meuble imposant visant les hauteurs des voûtes, volonté caractéristique du baroque tardif. L'érection du maître-autel de Saint-Jacques se fait aux frais du chanoine Henricus Hillewerpe. Il coûtera en tout 17 874 florins et trois sous¹³¹.

Ce retable développe quelques caractéristiques inédites pour les Pays-Bas méridionaux. Il se fait le parfait exemple de l'introduction d'un sens de la mise en scène qui aura son influence sur les productions d'artistes contemporains et sur les successeurs de Quellin. En effet, il s'agit d'un des rares cas d'autel conservé dans son environnement d'origine, l'intérieur de Saint-Jacques a su conserver l'ensemble de son mobilier et se garder des diverses spoliations. Il s'agit également d'un des premiers maîtres-autels dont le retable est une sculpture. Les artistes ont donc contribué à lancer le goût pour ce type de meuble religieux à la fin du 17^{ème} siècle, goût qui perdurera tout au long du 18^{ème} siècle. Philippot écrit même, en parlant de ce maître-autel, qu'il s'agit d'« une des œuvres les plus réussies de la fin du 17^{ème} siècle »¹³².

¹²⁹ Plus précisément entre 1675 et 1699. Voir V. HERREMANS, « Een en loffelicken ende hoffelijcken altaer », *Retabelplastiek in de Zuidelijke Nederlanden ca 1585-1685*, thèse de doctorat présentée à la VUB, Faculté d'art et philosophie, (A. Balis, promoteur), 2007, p. 178.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 186.

¹³¹ Th. VAN LERIEU, *Notice des œuvres d'art de l'église paroissiale et ci-devant insigne collégiale de St Jacques à Anvers, précédée d'une introduction historique et rédigée d'après des documents authentiques*, Borgerhout, 1855, p. 186-187.

¹³² P. PHILIPPOT, *Ibid.*, p. 900.

En reprenant les termes de Valérie Hermans concernant le maître-autel, il s'agit d'un portique ouvert monumental en marbre présentant une Apothéose de saint Jacques¹³³. Sur une prédelle à deux niveaux de marbre blanc et noir s'élèvent six colonnes torses enrubannées de guirlandes de feuilles, de coquillages et de fruits ainsi que des pilastres. La statue de saint Jacques est posée sur une base surmontant légèrement la prédelle. Cette base est encadrée de colonnes qui entourent la statue de saint Jacques en Apothéose placée au centre d'une niche ajourée. Elle est surmontée d'une auréole rayonnante, incarnant matériellement la Gloire. La niche de la statue est alors surmontée d'un couronnement en forme de coquille Saint-Jacques trilobée. Dans le tympan, nous retrouvons une couronne de laurier entourée de palmes dorées. Il est à noter que le couronnement du retable accueille, en son sein, une trinité en marbre blanc entourée d'anges buccinateurs de part et d'autre de la conque.

L'Apothéose de saint Jacques est représentée comme suit : le saint est entouré de nuées, de séraphins et d'angelots (Fig. 13). Ces derniers portent les attributs de saint Jacques : le chapeau plat à larges bords, le bâton et la chape de pèlerin, le bourdon, la calebasse, la crosse d'évêque ainsi que la coquille Saint-Jacques. Le saint est alors supporté par six chérubins supportant les nuées. Il porte dans sa main droite la crosse d'évêque et pose le pied droit à plat sur le socle. La partie droite de son corps constitue donc encore le point d'accroche sensible et solide avec la sphère terrestre. La partie gauche de son corps amorce, elle, un mouvement vertical tournoyant en direction des cieux. Le visage du saint est alors dirigé vers le couronnement du retable. Concernant sa gestuelle, sa jambe gauche est pliée et son bras gauche passe devant sa poitrine, paume grande ouverte et tournée vers le haut. Le mouvement tournoyant et léger de la figure sculptée est renforcé par la tunique du saint qui, par les plis lourds du drapé, suggère la rotation de son corps, mais qui semble également être accompagné d'un souffle divin permettant à la figure sculptée de flotter légèrement en direction des cieux. Tout cela nous semble évoquer une flamme montant vers le Ciel. L'attraction de la figure sainte semble également être renforcée par les éléments architectoniques du maître-autel. En effet, il ne semble pas y avoir de séparation entre la niche et l'entablement. Chacune des parties du retable déborde sur une autre. Cela permet un rendu plus fluide, mais permet également de renforcer l'aspect unitaire du meuble. Nous suggérons également que cette absence de limite permet d'évoquer matériellement la perméabilité des différentes sphères terrestres et célestes qui, dans le cas du

¹³³ V.HERREMANS, « Eenen loffelicken ende hoffelijcken altaer ». *Retabelplastiek in de Zuidelijke Nederlanden ca 1585-1685*, op. cit.

phénomène apothéotique, se trouvent entremêlées et traversées par la figure sainte. (Fig. 4) La structure architectonique du meuble renforce la théâtralité du thème iconographique et contribue à son impact sur le fidèle. Ce n'est pas seulement la figure sainte qui porte le thème iconographique, mais tout l'ensemble architectonique pour un impact visuel et théologique fort. Avec ce maître-autel, nous percevons la volonté de persuader le fidèle par l'utilisation d'une théâtralité exacerbée, mais également d'une didactique poussée visant l'éducation et la connaissance de l'Histoire Sainte. Souvenons-nous des fameux principes *movere*, *docere*, *piacere* illustrant la démarche didactique présente dans le maître-autel.

La structure architectonique du retable est primordiale concernant le thème de l'Apothéose. En effet, une structure particulière semble être dédiée à ce thème iconographique. L'utilisation de retable baldaquin en particulier semble adéquate. Du fait de son ouverture structurelle optimisée, il semble être un meilleur lieu d'accueil pour l'Apothéose en comparaison des retables portiques qui sont, eux, plus fermés et plus hermétiques. Il n'est pas anodin que ce que l'on considère comme le premier retable baldaquin des Pays-Bas méridionaux, accueille une Apothéose. Le choix du thème apothéotique semble adéquat afin de montrer la nouvelle forme de meuble, dont l'impulsion fut suggérée par Rubens, mais pleinement embrassée par Arthus Quellin quelques années plus tard. L'apothéose sculptée ne peut en effet être rendue possible qu'au moment où plastiquement parlant la figure sculptée peut traverser les différentes sphères. Cette dynamique ascensionnelle s'illustre par les représentations sculptées, mais est renforcée et encouragée par la structure du meuble. C'est l'ensemble du retable qui participe à cette dynamique et qui permet d'incarner matériellement aux yeux du fidèle cette ascension immatérielle vers la Gloire. L'entablement du retable s'ouvre pour permettre à la figure sainte de poursuivre son ascension. Cette « porte d'entrée » reste cependant marquée plastiquement par la corniche saillante et l'usage du marbre noir, comme pour souligner un élément de transition important, sorte de point de passage et de *transitus*, entre deux sphères.

Bien que la double prédelle puisse constituer un point d'accroche terrestre non négligeable, l'usage de colonnes torsées aide à casser cette dynamique horizontale. La hauteur de celles-ci et leur aspect curviligne permet d'enclencher une dynamique ascensionnelle tourbillonnante. La figure de saint Jacques placé au sommet de la prédelle pourrait laisser croire à cette accroche terrestre renforcée. Cependant, les colonnes contrant la dynamique, son ascension s'enclenche. Nous sommes ici dans le cas d'un premier stade d'Apothéose. Le saint quitte à peine la sphère terrestre pour être emporté, au cœur des nuées, vers les Cieux. Une sorte de vent immatériel

s'empare alors de cet espace du retable pour pousser le saint vers la gloire. L'ascension est renforcée par l'attitude que celui-ci adopte : une position déhanchée, en *contraposto*, renforcée par des lignes de drapé obliques, des courbes et contre-courbes dans les plis, le soulèvement de sa main et son regard dirigé vers le haut en direction du fronton au départ de la prédelle. C'est sans compter sur l'effet de mise en scène et de théâtralité qui attire le fidèle et fait en sorte de l'inclure dans cette spirale ascendante.¹³⁴ Les colonnes du retable-baldaquin semblent s'écarter pour laisser voir l'ascension du saint, ce qui augmente considérablement la puissance expressive de la représentation.¹³⁵ Toutes les possibilités artistiques sont mises à profit pour toucher l'âme du fidèle et rendre compte du phénomène apothéotique. La dématérialisation progressive du retable, par la suppression des parties qui le clôturent, ainsi que l'allègement des structures portantes, favorisent l'impression que les cieux semblent véritablement descendus sur terre pour venir emporter l'âme de saint Jacques.¹³⁶

Concernant l'aspect de premier stade de l'Apothéose, nous souhaitons souligner que bien que le premier stade soit privilégié, ici, par la représentation sculptée, la suite du trajet de l'âme, et donc les prochains stades, est suggérée par plusieurs éléments entourant saint Jacques. Les anges jouent le rôle d'envoyés descendants des cieux, mais également de guides et d'aides à la poursuite du trajet. Ils appuient l'ascension en soulevant les nuées portant saint Jacques. Les trois angelots, portant les nuées, soulignent l'identité de l'âme sainte par le fait de porter, pour chacun d'entre eux, les attributs de celui-ci : le chapeau plat à larges bords, le bâton et la chape de pèlerin, le bourdon, la calebasse, la crosse d'évêque ainsi que la coquille Saint-Jacques¹³⁷. Tandis que les trois autres apportent les attributs de la gloire : la couronne de lauriers, le buis¹³⁸ et ce que l'on pourrait appeler l'élément clef justifiant l'ensemble du processus : la palme du martyr. Cette dernière évoque alors le stade précédant l'Apothéose et donc l'événement déclencheur du processus apothéotique. Le martyr constitue une des conditions *sine qua non* pour l'accès de l'âme sainte à la gloire. Le fait de situer la palme au niveau de l'entablement et donc au niveau du point de rupture des sphères renforce encore l'importance de cette zone. Nous pouvons sans nul doute dire que sans la présence d'un tel élément signifiant le passage du saint par le supplice du martyr, l'âme sainte pourrait être bloquée, rejetée voire contrainte

¹³⁴ P. PHILIPPOT, *op. cit.*, p. 412 - 420.

¹³⁵ M. LEFFTZ, « Des cieux descendus sur terre. Formes et significations des retables baroques et rococo dans les anciens Pays-Bas », dans D'HAINAUT-ZVENY B. et DEKONINCK R. (Dir), *op. cit.*, p. 98.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 100.

¹³⁷ L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. 2, *Iconographie des Saints*, 1958, p. 690-697.

¹³⁸ G. DUCHET-SUCHAUX et M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 159-160.

à demeurer dans cet espace d'entre deux. La palme de martyr constitue alors la clef ouvrant le passage vers le Divin.

Les angelots supportant les nuées divines, via la présence de la palme du martyr sont ainsi autorisés à soutenir l'ascension de l'âme de saint Jacques. La gloire, descendue et ayant traversée l'entablement perméable vient tracter l'âme pour permettre aux figures trinitaires d'accueillir saint Jacques auprès d'elles. Ce dernier a le regard dirigé vers eux et le Père, le Fils et le Saint-Esprit sont placés dans le couronnement dans l'attente de celui-ci. Leurs gestes s'apparentent à des gestes d'accueil et, par leurs dispositions, une place semble avoir été dégagée pour saint Jacques. Celui-ci finira par l'occuper à la fin de son trajet apothéotique. Son apothéose terminée, il connaîtra alors un nouvel épisode : sa glorification. Cependant, nous remarquons que le couronnement du retable est un espace réservé à la Trinité. Jamais un saint ne sera représenté en Gloire à côté de ces figures.

4. Le choix des stases privilégiées dans les Pays-Bas méridionaux

Choix narratif dans les Pays-Bas méridionaux

Au fil de notre étude, il semble que pour l'espace géographique des Pays-Bas méridionaux, le choix narratif des artistes concernant le thème de l'Apothéose au sein des maîtres-autels se soit arrêté à la représentation d'une stase particulière du processus apothéotique. Ce choix contraste alors avec le choix narratif des retables romains qui choisissent majoritairement de représenter l'ensemble du processus. Ils représentent le martyr du saint le plus souvent par le biais d'un tableau peint surmontant la table d'autel, surmonté au niveau du couronnement du retable par la stase d'envol de la figure sainte pour ensuite être complété par la présence dans les Cieux du personnage saint et/ou de la Trinité peinte dans les niches ou coupoles de l'église.

Les iconographies du retable semblent être organisées et hiérarchisées par les artistes directement¹³⁹. Le meuble est conçu comme structure chargée d'informations, d'histoire et de récits. Ces derniers révèlent des significations multiples selon l'articulation et l'enchaînement des figures, mais également selon la lecture que choisit d'en faire le fidèle. C'est en effet l'organisation des différents éléments iconographiques et ornements du meuble qui, associés ensemble, permettent d'obtenir et d'établir des discours variables en fonction des circonstances et des usages qu'en fera le fidèle. La structure générique du retable est donc un dispositif commun avec d'autres champs culturels, permettant de mettre en place et d'organiser des éléments chargés et des significations déterminées. L'architecture du retable permet une « mise en ordre » en un certain nombre de lieux que l'esprit parcourt mentalement pour produire un discours. Il ne s'agit, en effet, pas d'une sorte de dispositif de conversion immédiat et intégral par le biais de l'image ou de l'objet sous forme de mot ou de concept. Le retable ne sert pas à fixer, selon un ordre précis, un discours religieux ordonné efficacement renvoyant à un discours univoque et préétabli, mais au contraire, il sert de point d'appui pour susciter, nourrir et relancer les méditations discursives et les pratiques spirituelles du fidèle¹⁴⁰. Le retable baroque serait dès lors une structure servant à produire dans l'esprit moins du sens que des discours pluriels

¹³⁹ F. COUSINIÉ, *Le saint des saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle*. Aix-en-Provence, 2006, p. 77.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 75-83.

et alternatifs où seraient mises en œuvre plusieurs logiques variables en fonction des catégories de croyants, de leurs aspirations et de leurs cultures.

La doctrine rhétorique du *movere, docere, piacere* permet d'illustrer le réel but du meuble religieux qu'est le maître-autel. Par le biais de ce meuble, le fidèle se voit être persuadé des valeurs de l'Histoire Sainte par le biais, dans le cas de l'Apothéose, de l'âme sainte effectuant son trajet vers la Gloire. Le thème iconographique de l'Apothéose pousse alors le fidèle à mener une vie juste afin de tenter, de près ou de loin, d'atteindre une pareille mort et entrée en gloire. L'âme sainte en ascension constitue alors un modèle didactique fort pour la bonne conduite du fidèle. Les thèmes iconographiques dans les maîtres-autels poursuivent donc un but didactique afin que le fidèle puisse apprendre de ces machineries baroques et que celles-ci le poussent à l'introspection personnelle, le re questionnement ou non de son orthodoxie ainsi qu'à la méditation face à ces modèles de l'Histoire Sainte. Ces structures théâtrales se font réellement actrices de la liturgie au service de l'Église catholique. La réception correcte de ces grandes structures théâtrales confortant le fidèle est censée conforter celui-ci dans sa foi. Nous comprenons aisément l'emploi approprié de tout cela, dans une époque où la réaffirmation des valeurs de l'Église catholique se voit être primordiale, d'autant plus à Anvers, la ville étant proche de la frontière protestante.

Que penser alors du choix flamand d'une représentation d'une stase particulière ? Selon nous, nous percevons cela comme une volonté de concordance avec des principes scénographiques propres à l'Italie et aux Pays-Bas méridionaux. En effet, l'art italien semble s'inscrire dans une dynamique événementielle plus globale tandis que les anciens Pays-Bas privilégient des modèles théologiques forts afin de contrer les conversions protestantes en cours à cette époque. Nous observons une nuance subtile quant au choix de représentation du processus apothéotique. En effet, en Italie c'est le martyr du saint qui sera représenté. L'évènement en tant que tel s'inscrivant mieux dans la scénographie d'ensemble présente au cœur du retable pour se retrouver transposé dans les voûtes et plafonds des églises baroques italiennes. En Italie, la scénographie d'ensemble et les dynamiques multiples priment. La représentation de la scène du martyr est conçue pour faire partie d'un continuum et participe ainsi à la trame narrative présente dans l'ensemble du retable. Nous remarquons que cet événementiel italien n'est pas transposé aux Apothéoses des anciens Pays-Bas. Les artistes choisissent plutôt de représenter le saint martyr dans sa phase d'envol. Ce choix pourrait s'expliquer par la volonté d'affirmer un catholicisme exalté et de fournir des modèles de celui-

ci pour s'opposer aux incursions protestantes. Il est à noter que bien que les représentations d'Apothéose se placent dans le cadre du courant baroque, les processus apothéotiques des anciens Pays-Bas prennent place dans des édifices qui, eux, ne sont, bien souvent, pas baroques et donc plus traditionnels. La réalisation de voûtes ou de plafonds peints n'est pas possible dans les structures gothiques. Les artistes flamands, en opposition aux artistes italiens occupant pleinement l'espace ecclésial, concentrent leurs efforts sur les structures-retables autonomes. Ces structures ne débordent que rarement de l'espace du retable en tant que tel. La possibilité d'agencer différents médias dans un espace élargi n'est structurellement pas possible dans les églises des anciens Pays-Bas. Cela expliquerait alors pourquoi la représentation de l'ensemble du processus apothéotique est rendue possible en Italie alors que dans les anciens Pays-Bas, ce sont les aspects communicationnels forts, par le biais de modèles symboliques que sont les saints, qui soient privilégiés. Ceux-ci sont conçus pour assurer une représentation forte auprès du fidèle. L'âme qui s'échappe de la sphère terrestre et qui monte vers les Cieux est donc mise en exergue dans les retables des anciens Pays-Bas, ce qui permet de cibler la phase critique et déterminante du processus.

Nous observons que cette différence de représentation du thème iconographique de l'Apothéose s'explique et se justifie par des enjeux scénographiques, structurels, mais également théologiques. Le *bel composto* n'existant pas réellement dans les Pays-Bas méridionaux, ou en tout cas pas tel que le conçoivent les artistes italiens dans l'espace de l'église, les artistes flamands font le choix, plutôt que de détailler chacune des phases et de les faire se poursuivre dans les hauteurs de voûtes, d'induire plastiquement les communications et les transitions entre les niveaux au sein même de l'espace du retable. Le séquençage de l'évènement étant moins évident à mettre en place dans les églises traditionnelles gothiques. Nous nous permettons de souligner que le martyre en tant qu'évènement est bel et bien représenté dans les Pays-Bas méridionaux. Nous le retrouverons maintes fois dans les tableaux d'autel, Rubens a d'ailleurs pleinement exploité cette thématique¹⁴¹. Que ce soit le martyre du saint ou le saint comme martyr, nous pouvons mettre en évidence que ce thème permet d'exalter la sainteté de ces épisodes par contraste avec la menace protestante grandissante. Les images assemblées dans les retables forment un système avec en son cœur des rapports chronologiques, narratifs, et causals. Il n'est pas anodin d'associer martyr et Apotheose. L'un étant déclencheur de l'autre.

¹⁴¹ Nous pouvons citer le martyre de saint Catherine d'Alexandrie, réalisé par Rubens dans la cathédrale Saint-Bavon, à Gand.

5. Étude des stases de l'Apothéose

Préambule : Usage différencié des images

Les prochaines analyses des Apothéoses sculptées des retables dans anciens Pays-Bas mettent en exergue un ensemble de représentations sculptées et non plus peintes. Cette différence est le fruit d'une évolution structurelle du meuble, mais également d'un nouveau goût des artistes flamands de l'époque en accord avec les nécessités d'iconographies prégnantes dont l'Église catholique a cruellement besoin en ces temps de bouleversements confessionnels.

Cette transition de peinture à sculpture qui occupe le cœur du maître-autel peut être expliquée par l'usage différencié qu'induisent les deux types de média. L'image sculptée des intercesseurs, dans son statut intemporel et dans la « présence » plastique qui lui donne sa tridimensionnalité, est la figure privilégiée pour la prière et les demandes d'intercessions des fidèles. Le tableau, en revanche, est plus spécifiquement lié à la représentation historisée d'un événement particulier et sans doute plus propre à d'autres usages comme la méditation sur tel ou tel mystère et les différents modes de participation des fidèles à la messe au 17^{ème} siècle. La figure sculptée nous apparaît alors comme étant un modèle dominant à thématique unique qui prend place au cœur des maîtres-autels des anciens Pays-Bas.

Première stase : l'importance de l'envol

Dans cette section, nous allons analyser différents maîtres-autels qui, par leur figure sculptée au centre du retable, témoignent du choix des artistes de faire représenter ce que nous qualifions de première stase.

La première stase consiste en la représentation de la première étape du processus apothéotique. Pour rappel, l'Apothéose se compose de plusieurs étapes : tout d'abord, le déclencheur de l'expérience : le martyr du saint, suivra ensuite la première stase et l'envol de l'âme sainte, le *transitus* supplantera la stase d'envol avec la mise en place du trajet à effectuer par l'âme. Elle devra par la suite traverser les structures du maître-autel et pour finir, l'accueil en gloire dans le couronnement du retable auprès de la Trinité.

Cette première étape ou stase est l'envol de l'âme sainte. C'est donc ce départ d'expérience et cette stase que les artistes flamands choisissent de mettre en valeurs et jugent comme le plus prégnant et porteur de significations à l'encontre du fidèle. Si nous devons proposer un archétype de représentation de cette stase permettant le décodage du processus apothéotique, nous dirions ceci : la première stase de l'Apothéose est la représentation de l'âme sainte sur le point de quitter le socle de la prédelle, elle est emportée par un vent divin qui est visible dans les vêtements du saint et qui entoure progressivement son corps pour occuper le cœur du maître-autel. Le corps conserve cependant une légère attache terrestre. C'est la prédominance du socle qui incarnera ce rattachement au terrestre. Ce socle constitue la piste d'envol privilégiée qui favorise et accentue la verticalité du meuble. La structure du retable et ce socle prédominant rappellent au fidèle l'origine terrestre du saint avant son martyre. Dans la première stase, la structure du retable offre encore un carcan terrestre cloisonnant l'âme en *transitus*. Le saint se voit progressivement entouré de nuées et rejoint par des anges. Ceux-ci étant en charge du bien mené du trajet effectué par l'âme sainte. Le regard de cette dernière est alors dirigé vers le haut en direction des nuées divines. Le personnage se positionne en *contraposto* et lève son bras droit en direction du Ciel. Nous proposons d'y voir, en quelque sorte, un signe de réception de l'accord divin pour l'entrée en gloire. L'impression est renforcée voir confirmée par la descente des rayons dorés de la Gloire venant tracter l'âme sainte et lui donner l'élan, la propulsion, nécessaire aux futurs percements de structures. Dans cette première stase, l'entablement est encore bien structuré, nous n'assistons pas encore au

perçement ou à l'éclatement des structures du maître-autel, cela étant réservé à la seconde stase que nous détaillerons par la suite.

Nous proposons d'appliquer cet archétype de représentation à des cas concrets et d'analyser un corpus d'œuvres. Le maître-autel de la cathédrale Saint-Bavon (Fig. 14) à Gand est une œuvre de Henri-François Verbruggen réalisée entre 1702 et 1719. La première stase apothéotique y est figurée. En effet, au centre du retable, sur le tabernacle, nous pouvons observer l'âme de saint Bavon, prêt pour l'envol. Il s'agit, tout comme pour le maître-autel de saint Jacques à Anvers, d'une représentation de l'âme sculptée du saint, dans un geste expressif à la Bernin¹⁴² élevée vers une gloire céleste par un groupe d'angelots. L'inspiration du maître-autel anversoise est inévitable. Verbruggen poursuit, avec le maître-autel de Saint-Bavon, la tendance formulée précédemment par Arthus Quellin le Jeune à Anvers. Nous retrouvons quasiment parfaitement le même archétype de représentation. L'Apothéose du début du 18^{ème} siècle se concevra comme un pré-envol de la figure sainte, mis en exergue sur le tabernacle, aidé par les angelots et les rayons de la Gloire tractant la figure sainte vers le couronnement. Nous remarquons également qu'au niveau structurel, les artistes font également le choix d'utiliser deux couleurs de marbre, le marbre noir et le marbre blanc, assez contrastantes pour permettre le renforcement des structures englobant la première stase. L'âme sainte est alors encore comprise dans l'espace de *transitus* et prépare son ascension. L'envol de cette dernière semble préparé par les anges, mais également par la structure même du retable. Plus large à sa base, le maître-autel devient progressivement plus étroit à mesure que l'on se rapproche du couronnement, induisant ainsi la progression de l'âme et la réservation plus élitiste des différents niveaux de sainteté lors de la progression ascensionnelle. Nous remarquons alors que le saint n'a pas encore franchi les niveaux les plus sacrés et se cantonne à la sphère de transition après avoir quitté la sphère terrestre à la suite de son martyre. Bien que le maître-autel se veuille inclus dans l'espace ecclésial, sa couleur et son architecture innovante le distancent et le font contraster avec lui. Une sorte de plus petite architecture d'accueil entoure le saint structurellement et renforce le caractère intime de l'expérience.

¹⁴² P. PHILIPPOT, *op. cit.*, p. 986.

En 1718, Simon Bonniau, Charles-Augustin Fonson, Nicolas Cartier et Jacques Hainaut réalisent le maître-autel de l'église Saint-Nicolas en Havré (Fig. 15) à Mons. Ils représentent l'Apothéose de saint Nicolas entourée des figures de saint Jean de Matha et saint Felix de Valois dans les niches extérieures. Si nous analysons plus en détail ce meuble, nous pouvons observer que c'est également le même archétype de représentation de la première stase d'Apothéose qu'observé dans les maîtres-autels de Saint-Jacques et de Saint-Bavon.

Le maître-autel de Mons épouse la courbe de l'abside et le meuble s'articule en arc de triomphe avec une grande arcade centrale ouverte d'où émerge, au-dessus, du tabernacle, saint Nicolas dans sa phase d'envol. Il est aidé par plusieurs anges qui portent ses attributs, notamment la mitre du saint. Les anges portant l'attribut du saint indiquent par la même occasion le couronnement du retable et donc la direction que le saint doit emprunter pour accéder à la Gloire. Ce geste permet de renforcer l'envol de l'âme, mais également d'indiquer le futur passage entre les sphères de celle-ci. Le *transitus* de l'âme est ainsi induite par les gestes des figures médiatrices que représentent les anges. Ces derniers permettent alors de lier l'Apothéose de saint Nicolas à la Gloire divine présente dans le couronnement du maître-autel. Nous soulignons la présence du crucifix auréolé de gloire, superposé au niveau du socle d'envol. La présence du Christ dans la représentation de la phase d'envol permet en quelque sorte d'indiquer que la sphère divine et la Trinité approuvent l'ascension et l'entrée en gloire de saint Nicolas. Nous insistons sur le fait que le crucifix peut être vu comme figure attirant la glorification. Il appuie le départ de l'ascension sainte comme sorte de réaffirmation de la volonté du Père et comme déclencheur du processus de glorification par le Fils. Fort de cette autorisation, le saint reproduit, encore une fois, le geste d'accueil de la gloire. Son regard est dirigé vers les Cieux et il lève sa main gauche en signe d'acceptation de celle-ci et s'apprête à démarrer le *transitus*.

Nous remarquons que comme dans les exemples précédemment cités, la structure au cœur de laquelle se déroule l'Apothéose, est encore bien délimitée et présente. L'envol de saint Nicolas prend place dans un espace précis, sous l'arcade principale. Celle-ci repose sur des hauts pilastres s'élevant jusqu'à la corniche de l'entablement, encadrée de deux colonnes en marbre rouge veiné. Nous remarquons cependant que le fronton triangulaire est déconstruit pour accueillir le dessus courbe de l'arcade. Cet artifice permet d'accentuer le côté vertical du meuble et favorise donc l'impression ascensionnelle, bien que l'assise du meuble ne soit plus large que haut à l'inverse de l'autel de Saint-Bavon. En effet, si le fronton s'était voulu entier,

la dynamique aurait été coupée en niveau de l'entablement et cela aurait enfermé le phénomène dans un espace imperméable délimité. L'apothéose étant un phénomène principalement ascensionnel, la solution architectonique de faire scinder le fronton triangulaire pour le remplacer par une courbe d'arcade en son centre semble participer et renforcer l'impression d'élévation. Nous pouvons dès lors observer une légère évolution dans ce meuble par rapport à celui de Gand. Verbrugghen compartimentait son événement au sein du maître-autel et les structures de celui-ci étaient bien déterminées, mais accentuées par la hauteur de la partie centrale du meuble accueillant l'évènement apothéotique. Les artistes de Mons ont fait le choix d'encadrer la scène de colonnes pour intégrer le meuble dans l'espace ecclésial, mais les contrastes des marbres employés sont ici moins présents qu'à Gand. Nous comprenons cela comme une tentative de mise en valeur de la scène en tant que telle et plus de l'ensemble du meuble comme à Gand qui constituait une petite structure d'accueil en tant que telle, pas réellement incluse dans l'espace de la cathédrale en raison de sa polychromie contrastante. Dans le cas du maître-autel montois, deux niches rectangulaires aux extrémités du maître-autel accueillent les figures médiatrices des saints Jean de Matha et Félix de Valois¹⁴³. Ces deux saints montrent aux fidèles le miracle en acte. Nous pouvons comprendre cela comme un moyen d'insister sur la scène en tant que telle et moins sur le meuble accueillant l'évènement. Ce maître-autel s'intègre dans l'architecture d'accueil et renforce l'unité de l'espace ecclésial. Le rythme des colonnes du meuble l'inscrit dans une composition architecturale claire et contrôlée, à la fois centrée et distancée par la perspective. Tandis que Verbrugghen, dans le maître-autel de saint Bavon, tente d'intégrer son meuble dans l'architecture de la cathédrale, mais décide de considérer son maître-autel comme architecture d'accueil en tant que telle, les artistes de Saint-Nicolas en Havré réussissent à l'inclure dans l'espace ecclésial en suivant la courbe de l'abside et en jouant de contrastes moins prononcés, mais plus harmonieux. Le rythme et la structure de l'évènement sont délimités par les contrastes colorés à Gand tandis qu'ils sont développés par le rythme des colonnes et l'ensemble architecturé du meuble à Mons.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 466.

La première stase d'envol est donc bel et bien représentée, mais nous pouvons sentir, à Mons, une volonté, certes contenue, de se diriger vers un modèle de représentation éclatant les structures de l'entablement et favorisant l'envol complet de l'âme sainte et pas seulement la phase d'envol de celle-ci. La transition de la sphère terrestre vers la sphère céleste est légèrement plus engagée pour induire une dynamique d'envolée et arriver à la représentation de la seconde phase perçant les structures d'accueil. Cette dynamique ascensionnelle est renforcée par les rayons de gloire diluant presque la courbe de l'arcade pour favoriser l'accueil de l'âme sainte. Il est à noter que l'accord chromatique entre le rouge des marbres et le doré des rayons de la Gloire favorise une dynamique d'ensemble au service du thème iconographique et permet de renforcer l'impression d'unité et de lien entre les différents espaces du maître-autel.

Nous voyons la mise en place d'un schéma narratif qui, au fil du siècle, tend à favoriser la dissolution des structures du retable. Pour illustrer cela, nous souhaitons évoquer le maître-autel de l'église Saint-Nicolas d'Hemiksem (Fig. 11). Il s'agit d'un maître-autel datant, selon l'IRPA du troisième quart du 18^{ème} siècle d'un artiste anonyme. Nous observons que la structure du meuble reflète ce choix progressif de dissolution des structures. L'âme de saint Nicolas est présentée sur son socle d'envol, entouré de nuées et d'angelots. Nous remarquons que les nuées qui, précédemment, se concentraient autour du socle, se diffusent maintenant progressivement dans l'espace de transition pour favoriser la projection de l'âme sainte vers le couronnement du retable et donc vers la sphère divine. Une sorte de cordon de nuées se forme autour du saint, il part de la base du socle et entoure les côtés du corps céleste. Ce cordon permet de faire figurer une sorte de boucle autour de lui pour le tracter vers le couronnement. Ce cordon constitue une sorte d'aide au soulèvement et *de facto* à la propulsion de l'âme dans la sphère divine. Ce cordon est aidé par une figure admonitrice, la Gloire. Ses rayons, après avoir dissouts la structure de l'entablement, débordent dans l'espace *transitus* pour tracter l'âme de saint Nicolas.

Nous remarquons qu'au sein même des rayons de la gloire, deux niveaux de sacralité se distinguent. En effet, une série de nuées forment, au cœur des rayons de Gloire, un cercle entourant le Tétragramme. Nous percevons cela comme une distinction iconographique de deux niveaux de sacralité différents. En effet, les rayons allant tracter l'âme de saint Nicolas sont inférieurs, en termes de sacralité, à ceux entourant le Tétragramme. Nous signalerons que les anges ne sont pas les seuls éléments admoniteurs du retable. Les nuées incarnent, dans le cas du retable d'Hemiksem, une aide à l'envol, mais également un élément délimitant les frontières et les sphères. Bien que l'entablement semble avoir été dissous par les rayons de Gloire, les nuées entourant le Tétragramme matérialisent la frontière sacrée entre les sphères. Notons qu'il s'agit ici d'une nouvelle solution plastique développée par l'artiste. En effet, précédemment c'était la structure du retable qui permettait la distinction et délimitait les frontières. Ici, nous sommes face à un changement notoire, la structure est dissoute et ce sont maintenant les éléments iconographiques au service du thème apothéotique qui incarne les frontières et sphères que l'âme sainte se devra de percer pour être accueillie en gloire.

La structure évoluée du meuble ainsi que l'articulation spécifique des nuées permettent à la stase d'envol d'être perçue dans un espace qui se veut unitaire. Une unification d'ensemble se dégage du meuble. Elle est au service du thème apothéotique. Dans les anciens Pays-Bas, nous observerons une tendance plus unitaire qu'en Italie. En effet, les artistes italiens attachent de l'importance au *bel composto* général et au bon séquençage des différentes stases de l'Apothéose tandis que dans les anciens Pays-Bas, c'est l'unité du meuble au service de la valorisation du thème qui est privilégié. Nous pouvons rapprocher cela avec le fait que les retables italiens s'intègrent dans des églises qui sont également baroques alors que dans les Pays-Bas méridionaux, la plupart des églises dans lesquelles s'intègrent les retables ne sont pas issues du même courant. La nuance dans la conception unitaire, que ce soit du meuble ou de l'espace ecclésial, se trouverait donc là.

Pour expliciter la notion d'unification du retable en lien avec l'espace dans lesquels il est placé, nous allons évoquer le maître-autel de l'église Saint-Martin à Kontich (Fig. 16). Il s'agit d'un maître-autel datant de 1722-1728 et une œuvre de Guillaume Ignace Kerricx le Jeune. Il s'agit d'une œuvre associant l'autel à l'ensemble architectural de l'abside. Il représente, comme nous l'avons vu dans les exemples précédents, une tendance qui germe progressivement dans l'esprit des artistes dès le milieu du 17^{ème} siècle. L'autel de Kontich s'étale sur l'ensemble de l'abside et occupe tout l'espace de celle-ci. Verbruggen a déjà tenté,

plus tôt, cette prise d'espace progressive du meuble dans l'espace ecclésial,¹⁴⁴ mais c'est son émule, Guillaume-Ignace Kerricx qui reprend l'idée et l'exploite pleinement et ira même plus loin dans le maître-autel de Kontich. Il construit la structure de son maître-autel comme suit : il pose sur les colonnes et les pilastres de minces consoles qui permettent de soutenir le dais qui accueille le couronnement du retable. Cette large structure est soutenue par de petits supports supportant l'ensemble sous lequel prend place le tabernacle et l'Apothéose de saint Martin accompagné de la Trinité en gloire au centre du retable. Un élan expressif et spatial est ainsi donné. Nous pouvons y voir une tentative de la part de Kerricx d'intégrer, à la manière italienne, le maître-autel à la structure ecclésiale dans une tentative de *bel composto* mais, comme le souligne Philippot¹⁴⁵, il se heurte au contraste du courant gothique traditionnel et le baroque flamand. Le retable tente d'être intégré dans l'architecture ecclésiale gothique datant de la première décennie du 16^{ème} siècle et des solutions se doivent d'être trouvées pour correspondre aux structures et favoriser l'unité d'ensemble. La force verticale gothique incarne cependant la stabilité et le côté statique, car elle représente une architecture foncièrement antérieure à la nouvelle intégration baroque. La dissolution massive de l'architecture du maître-autel, plutôt que suggérer un envol en pleine puissance de l'âme sainte aidée par la structure et les rayons de gloire la tractant, semble, par l'absence relative de la structure du maître-autel, suggérer la fragilité de l'ensemble. La nouveauté et le renouvellement des structures qu'offre la solution de Kerricx, en déstructurant le maître-autel pour se rattacher aux trumeaux de l'abside est peut-être amené trop vite ou trop fort dans l'espace flamand. Il donne ainsi l'impression d'être ajouté à l'ensemble plutôt qu'intégré. Nous soulignons alors l'importance de la structure du retable qui constitue une plus-value au rendu iconographique du thème apothéotique. L'idée de stase suggère un percement de structures et un trajet à travers quelque chose. L'absence de cela perturbe la bonne lecture de l'iconographie, car la structure du retable est essentielle à la bonne compréhension du processus.

¹⁴⁴ Voir maître-autel de l'église Saint Bavon à Gand.

¹⁴⁵ P. PHILIPPOT, *op. cit.*, p.417.

L'archétype de la première stase de l'Apothéose est cependant bien présent, Nous retrouvons l'âme de saint Martin placé en haut du tabernacle, celui-ci incarnant le socle d'envol. Il est prêt à entamer son ascension vers les Cieux. Il est accompagné des nuées divines et d'anges qui portent ses attributs et aide l'envol de l'âme sainte en poussant les nuées sur lesquelles il est posé en direction du couronnement. Il est à noter qu'une autre évolution iconographique est à percevoir dans ce maître-autel. Tout comme le retable d'Hemiksem, les rayons de la Gloire viennent toucher l'âme sainte, saint Martin est alors accueilli progressivement dans les Cieux et touche du doigt la gloire promise par le Divin. Le geste d'accueil exécuté par le saint permet d'ailleurs de renforcer tout cela.

Nous voyons alors une intégration progressive plus importante de l'âme des saints dans les Apothéoses. Ils navigueront progressivement vers le centre de la Gloire, sans jamais l'atteindre, et poursuivent leur trajectoire vers le couronnement du retable. Nous verrons que cela poussera à l'élaboration d'une nouvelle représentation apothéotique : la seconde stase et l'accueil auprès du Divin. Comme à Hemiksem, différents niveaux de sacralité sont à percevoir au sein même de la Gloire et ces niveaux seront incarnés par le regroupement des nuées vers le cœur de la Trinité. À Hemiksem, elles excluent volontairement l'âme du cœur de la Trinité alors qu'ici, Kericx fait pénétrer l'âme sainte de manière progressive au plus près de celle-ci, le saint perce la frontière de nuées en les écartant lors de son passage. Nous remarquons que bien que l'entablement ait définitivement été dissous dans ce modèle de retable, le percement de la frontière des nuées par saint Martin se fait à l'endroit exact où aurait dû se situer l'entablement. Le dessus des consoles rappelle d'ailleurs cette structure architectonique par de larges bords débordants des pilastres et induisent symboliquement la présence de l'entablement feint par les éléments iconographiques que sont les nuées.

Nous voyons que, progressivement, les artistes flamands mettent en place différents modèles de représentation de la première stase de l'Apothéose. Différentes solutions sont alors proposées en partant de la délimitation ciblée de l'évènement vers l'ouverture progressive du thème iconographique à l'ensemble de l'espace ecclésial. Une chose persiste cependant, l'archétype de représentation de la première stase. Le saint est figuré sur son socle d'envol en direction des nuées divines et il exécute le geste d'acceptation de la Gloire. La gloire vient alors tracter son âme par le biais de ses rayons, aidée par les anges. La structure du retable aide à la propulsion et à la dynamique d'envol de l'âme sainte tout en offrant un espace de représentation du processus, sorte de scène de théâtre, afin de préparer l'envol apothéotique. Cet envol prendra

place dans la seconde stase, celle que nous nommerons comme étape clef dans le percement des structures du retable.

Seconde stase : le percement des structures comme étape clef. Le cas d'Assomption de la Vierge comme Apothéose particulière

À la vue de l'évolution structurelle et iconographique de l'Apothéose autour des années 1720, il paraît essentiel d'évoquer le thème iconographique d'Assomption de la Vierge qui se multipliera abondamment dans les maîtres-autels de cette époque et qui représente la majorité des secondes stases de représentations d'Apothéose.

Dans le cadre de notre étude, nous faisons le choix de considérer l'Assomption et la Dormition comme une forme particulière d'Apothéose. Pour rappel, l'Assomption est la montée au ciel de Marie après sa mort. Deux conceptions entourent le phénomène. La Dormition, issue de la théologie de l'église d'Orient, conçoit le fait que c'est bel et bien seulement l'âme de la sainte qui monte au Ciel et c'est dès le 9^{ème} siècle que la notion d'Assomption et donc de montée de l'âme et du corps est reprise¹⁴⁶. Pour l'église d'Occident, c'est l'élévation du corps et de l'âme de Marie qui prévaut. La Vierge, son corps et son âme s'élèvent au Ciel aidés par un groupe d'anges. Les deux églises reconnaissent cependant la résurrection de Marie. Le 16^{ème} siècle nuance la représentation du thème par la suppression de l'aide angélique. La Vierge s'élève désormais seule et l'Assomption se mue en Ascension de la Vierge. Cette ascension est scénographiée par l'apparition du motif des apôtres se penchant sur le tombeau de la Vierge qui est ouvert et rempli de fleurs.

Nous remarquons qu'au niveau iconographique les mêmes codes et conventions de représentations de l'Apothéose des saints sont appliqués à ces motifs. Il paraît donc utile dans le cadre de notre analyse d'étudier ces retables. Le thème fait d'ailleurs l'objet d'une production artistique abondante au 18^{ème} siècle.

Pour garantir la cohérence de l'étude, nous garderons en tête cette seule nuance : l'Assomption de la Vierge est une montée en gloire de l'âme et du corps de celle-ci alors que l'Apothéose, dans sa définition théologique, induit également une montée en gloire spécifique à l'âme seule. Le fait que, dans le cadre de l'Assomption, le corps de la Vierge monte également vers la sphère divine nuance quelque peu l'expérience. L'Assomption est une Apothéose en ce sens que l'âme d'une sainte est élevée vers la sphère divine et qu'elle accède à la glorification

¹⁴⁶ G. DUCHET-SUCHAUX et M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 47.

promise par les figures trinitaires, mais c'est également un corps qui s'élève avec elle. L'ambiguïté de représentation d'un corps sculpté, censé représenter une âme déjà évoquée pour le phénomène apothéotique, est ici encore plus compliquée à percevoir. Maintenant, avec l'Assomption, c'est une double corporalité, matérielle et spirituelle, qui s'incarne dans le marbre sculpté.

Les Assomptions de la Vierge sont fréquentes au 18^{ème} siècle. Nous en avons sélectionné une série non exhaustive afin de rendre compte des évolutions iconographiques et formelles (liées aux structures des retables) qui permettent d'illustrer la seconde stase d'Apothéose. En effet, les Assomptions semblent être un motif privilégié pour illustrer cette tendance de percement des structures que nous avons relié avec les Apothéoses. Peu d'Apothéoses de saints ont été réalisées dans la même temporalité. Les saints seront de nouveau représentés plus tard dans le siècle, à savoir, dans la seconde moitié du 18^{ème} siècle. Nous observons, dans ces exemples plus tardifs, que le saint voyage toujours dans l'espace de transition et tente de percer les structures des retables, mais progressivement le goût classique viendra recantonner le saint dans son espace de *transitus*. Les structures des retables se font plus simples, mais également plus déterminées structurellement parlant. Nous pouvons le voir dans le maître-autel de l'église Saint-Pierre-et-Paul de Malines (Fig. 17) ou encore dans celui de l'église Saint-Bavon de Watou (Fig. 18).

L'étape de percement des structures du retable est une autre des solutions iconographiques que les artistes tel que Michel Van der Voort le Vieux, Pieter Verbruggen l'Ancien, Guillaume-Ignace Kerricx, Denis Georges Bayard, Feuillien Houssar ou encore le(s) artiste(s) du maître-autel de l'église Saint-Pierre-et-Paul à Malines appliqueront au cœur de leurs maîtres-autels respectifs. Cette seconde stase est alors l'autre variante du thème iconographique apothéotique que nous retrouvons dans les églises des anciens Pays-Bas. Elle consiste en l'envol complet de la figure sainte qui perce les structures à hauteur de l'entablement. L'accroche terrestre de la figure sainte, précédemment figurée par le saint posé sur le tabernacle, n'est désormais plus de mise dans le cadre de cette représentation. Nous assistons à la prise de possession des moyens de l'âme sainte pour se diriger vers la sphère divine. L'élan vertical donné lors de la première stase est désormais pleinement assumé et le saint décolle vraiment de la structure. Comme nous l'avons dit, la sphère terrestre est quittée. Cependant, ce n'est pas pour autant que le saint accède directement à la sphère divine. En effet, les artistes font figurer le saint dans l'espace de *transitus*. L'espace n'est alors pas encore divin,

mais n'est plus tout à fait terrestre non plus. Cela permet la mise en place d'une représentation du vol qui est incarné par la forte présence des nuées et des figures admonitrices des anges.

Prenons par exemple, le maître-autel de l'église Sainte-Ermeline à Meldert (Fig. 12). Il s'agit d'un maître-autel réalisé entre 1722 et 1724 par Michel Van der Voort le Vieux¹⁴⁷. Il constitue un maître-autel qui fait la transition entre le baroque tardif et les nouvelles formules qui seront mises en place par la suite. Nous pouvons y voir un retour vers un écrasement des formes qui est le témoin d'un processus progressif qui vise, à la fin du 18^{ème} siècle, l'arrivée d'un classicisme plus retenu. Nous observons dans ce maître-autel la représentation de la seconde stase par le biais de l'Assomption de la Vierge.

Dans ce maître-autel, la Vierge a quitté l'attache terrestre du tabernacle pour s'envoler vers la sphère divine. Elle est portée au ciel par des anges et son visage atteint, au niveau de la frise, les longs rayons de la grande Gloire occupant le cul-de-four de l'abside et qui est entouré d'une masse de nuages. Nous remarquons que la Vierge est accompagnée pour se faire d'une série d'anges et d'angelots qui l'aide dans son ascension. Ils supportent des nuées divines qui semblent entourer la Vierge. Nous retrouvons, comme à Saint-Bavon, la formule des deux figures saintes présentées dans les niches aux extrémités du maître-autel. Elles entourent l'expérience et accompagnent le déroulé de l'épisode apothéotique. Il s'agit alors en quelque sorte de figures chaperonnant l'expérience et s'assurant du bon déroulé de celle-ci. Il s'agit ici des figures de sainte Agnès et de saint Augustin. Leurs présences et leurs gestuelles, tête penchée vers le bas en direction de la table d'autel et leur attitude bienveillante permettent de comprendre que ce sont ces deux figures qui feront le lien avec la sphère terrestre. Elles semblent se poser comme des figures médiatrices assurant la transmission et la bonne compréhension du récit de l'expérience aux fidèles. La seconde stase fait perdre le lien direct, matériel, avec la sphère terrestre et les fidèles. Michel Van der Voort s'assure alors, par le biais des deux saints aux extrémités du retable, que ce lien ne soit pas perdu. Il est ici sous-entendu par les figures médiatrices. Les fidèles à la vue de l'expérience apothéotique de la Vierge traversant les sphères, devront s'en remettre aux figures médiatrices de sainte Agnès et de saint Augustin pour comprendre l'expérience apothéotique. Le lien terrestre est ainsi sous-entendu et assure la dynamique unitaire si chère au baroque tout en renforçant la théâtralité du meuble.

¹⁴⁷ P. PHILIPPOT, *op. cit.*, p. 425.

Concernant le percement des structures, il est clairement visible dans cet exemple. La Vierge se situe à l'endroit exact où devrait se prolonger l'entablement pourtant, celui-ci semble avoir été dissout. L'artifice structurel du maître-autel permet de renforcer la portée iconographique et théâtrale de l'évènement. En effet, bien que l'entablement semble clairement avoir été coupé en deux par Michel Van der Voort, cet artifice structurel permet de renforcer la théâtralité de l'Apothéose. Les nuées et les rayons de gloire jouent le rôle d'élément qui dissout la structure pour permettre à la Vierge de rejoindre la sphère divine.

La seconde stase est caractérisée par la dissolution et le parcours entre les sphères. Ce second moment est plus important et/ou élevé que la première stase. Une hiérarchie entre les stases se met donc en place. Un niveau de sainteté a bel et bien été franchi. La Vierge se rapproche ici d'un peu plus près de l'accès à la gloire promise et des figures trinitaires, situées dans le couronnement. Pour appuyer cela, nous retrouvons les rayons dorés de la Gloire qui perce la sphère divine au niveau du couronnement du retable pour venir tracter la sainte et l'aider dans son ascension. Deux grands anges sont posés sur les ailes du fronton et assurent la transition avec le registre inférieur. Nous nous permettons de souligner que, tout comme dans le maître-autel de l'église Saint-Nicolas d'Hemiksem, une distinction de niveau de sacralité est à percevoir au sein même des rayons de gloire qui font figure d'éléments admoniteurs de l'expérience apothéotique. Ceux qui percent l'enveloppe de nuées qui entourent les figures trinitaires sont d'un degré de sacralité inférieur à ceux présents au cœur du couronnement et qui irradient, eux, les figures trinitaires du Père, du Fils et du Saint-Esprit.

L'espace de *transitus* dans lequel se trouve la Vierge est donc un espace déterminé avec un début et une fin. Le tabernacle et le passage des rayons de Gloire au travers des nuées déterminent ces balises structurelles de l'espace *transitus*. Il est également souligné par la structure du maître-autel. Les doubles colonnes de part et d'autre de la scène d'envol soulignent la trajectoire et l'espace où se trouve la Vierge. La dynamique ascensionnelle est ainsi mise en avant et un focus se fait sur le cœur du maître-autel.

Ce focus sur la scène au cœur du maître-autel inspire Pieter Verbrugghen l'Ancien et Guillaume-Ignace Kerricx. Le maître-autel de l'abbaye Saint-Bernard à Hemiksem (Fig. 3) date de 1729. Il a été transféré à l'église Saint-André en 1807-1809. Il est le dernier meuble auquel Pieter Verbrugghen l'Ancien participe. Il s'agit, avec ce meuble, d'une représentation de la dernière phase du baroque tardif. Il met en scène le thème de l'Ascension de la Vierge et s'articule en trois travées qui épousent les formes de l'abside. Nous y voyons la représentation d'une double scène. D'une part, la montée en gloire de la Vierge vers le couronnement du retable et d'une autre, le constat de trois apôtres et d'une sainte femme du tombeau vide de la Vierge, ils adoptent des attitudes pathétiques, renforcées par de grands gestes théâtraux exposant leurs différentes émotions. À la vue du tombeau vide, la stupeur s'empare d'eux tandis que le sentiment d'adoration grandit à la vue de la sainte en ascension.

Les figures de saint Bernard, à gauche, et de saint Benoît, à droite, tout comme celles du maître-autel de Meldert, entourent la scène et assurent la médiation de l'évènement. Ils lèvent un bras pour montrer le miracle aux fidèles et saint Benoît se tourne vers la nef en direction des fidèles, pour les inviter à observer l'évènement se déroulant sous leurs yeux¹⁴⁸.

Concernant l'Ascension de la Vierge, nous observons que cette dernière, portée par deux anges, s'élève sous les yeux des fidèles, vers la gloire céleste émanant du Tétragramme, couronnée par un baldaquin au sommet de la voûte. Les rayons dorés de la Gloire se démultiplient pour percer et franchir l'entablement du retable et tractent la Vierge vers la sphère céleste. Le meuble accueille donc une iconographie en deux actes. L'Assomption se déroule à la vue du fidèle comme si celui-ci était réellement au théâtre. Les buts poursuivis par le Baroque sont donc ici pleinement réalisés dans ce meuble témoin de la mouvance du Baroque tardif. Le fidèle est un spectateur inclus dans la pièce de théâtre. L'évènement se passe cependant au-dessus de l'autel plutôt que dans l'église. Bien que l'autel vise à inclure le spectateur dans la scène de théâtre, la scène est limitée à l'espace de l'autel. Nous ne sommes pas ici, comme nous pourrions l'observer en Italie, dans un *bel composto* incluant l'ensemble de l'espace de l'église. La scène se découpe en deux focales. La mise en place de deux actes accentue la verticalité des niveaux, mais divise l'attention du fidèle. L'unicité du meuble est cependant conservée par l'usage de petites figures d'anges, de nuages célestes ou encore de rayons de gloire qui garantissent les liens et points d'attache des différents niveaux au sein du meuble. Le maître-

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 430

autel conserve tout de même l'aspect de distanciation permettant aux fidèles la méditation sur l'évènement figuré au cœur du maître-autel.

Nous le comprenons aisément, cette double focale, qui représente deux moments d'un seul processus, l'Ascension de la Vierge, permet d'accentuer les notions de sphères terrestres et divines, traversées par la Vierge. Le percement de l'entablement du meuble vise également à l'explosion du couronnement. Celui-ci se retrouve inondé de rayons de gloire qui rendent translucide sa structure matérielle. Nous pouvons alors croire que seul un dais vient terminer le haut du retable. Les cieux, figurés par le Tétragramme et la Gloire dorée, descendent sur terre pour intimer l'ordre à la sainte de converger vers la Trinité dans un élan vertical encourageant le percement des structures. Le vol, caractéristique de la seconde stase, prend ici tout son sens. Les artistes exploitent alors cette envolée lyrique par le biais d'une théâtralité exacerbée renforcée par l'explosion de la Gloire, dilatant et dissolvant les structures du couronnement. La théâtralité est d'ailleurs mise en exergue dans le couronnement par les deux anges situés au-dessus de celui-ci qui semblent écarter les pans d'un rideau divin pour dévoiler la Trinité. Le percement des structures se produit au niveau du couronnement, mais les anges admoniteurs favorisent l'ouverture de cette ligne d'envol. La sainte, après le percement de l'entablement, ne rencontre plus aucun obstacle sur son chemin vers la sphère divine. Ceci est mis en exergue par l'écartement des nuées divines entourant la Trinité. Ces nuées, qui semblaient former un cercle opaque dans le maître-autel de l'église Saint-Nicolas d'Hemiksem (Fig. 11) sont ici écartées ou dissoutes par les rayons de gloire trinitaire qui dégagent la voie d'accès. L'accueil de la Vierge Marie est ici célébré par l'ensemble du retable. Chacun des éléments participe à la bonne entrée en gloire de celle-ci. Ce qui était une sphère divine opaque dans la première stase est ici progressivement perméable et disposé à l'accueil de la Vierge. Notons à nouveau que bien que la voie semble dégagée, les figures saintes, à l'exception de la Vierge, n'atteindront jamais la sphère divine. Aucune représentation de saints dans le couronnement, au côté des figures trinitaires, ne sera réalisée. Plastiquement, cette séparation jamais franchie est figurée par un cercle de nuées plus restreint entourant la Trinité. Ce cercle symbolise cette barrière sacrée qui limitera les saints, dans le cas d'un éventuel accueil dans la sphère divine, à cette sphère justement. Le haut niveau de sacralité des figures trinitaires n'est en revanche jamais accessible pour ces nouvelles figures glorifiées que sont les saints.

Autre élément important, avec le maître-autel de l'église Saint-André, le baroque tardif tend à fournir des modèles de retables visant de plus en plus les hauteurs des voûtes. Le dais qui couronne le retable semble figurer la couronne des Cieux qui descend dans l'espace de l'église, alors que les voûtes tentent symboliquement de rejoindre la voûte céleste, figurée à Saint-André (Fig. 3) par des étoiles dorées entre les vaisseaux de la voûte. Le percement des structures se retrouve alors directement dans la structure du meuble, mais tend également à toucher la structure de l'église et à la dissoudre progressivement. Le revers classique ne permettra cependant pas la pleine explosion initiée ici par Verbrugghen et Kerricx, le retour à une rigidité plus antique temporisera ce dernier élan expansif et redéfinira les limites et frontières des différentes sphères.

C'est ce que nous pouvons observer dans le maître-autel de l'église Saint-Sulpice-et-Denis à Diest datant de 1724-1727 (Fig. 19)¹⁴⁹. Il s'agit d'une réalisation de Michel Van der Voort. Nous pouvons clairement ressentir l'impulsion plus classique qui est donnée dans ce meuble. Le pas est franchi dans ce maître-autel et Van der Voort décide de fournir une nouvelle solution face aux impulsions baroques expansionnistes et à la mouvance grandissante du goût classique.

Le thème iconographique choisi par Van der Voort est l'Assomption de la Vierge. Elle est figurée ici, comme nous avons pu le voir dans le modèle italien de Saint-André du Quirinal (Fig. 2), par une peinture sur toile. Ce n'est plus le martyr qui précède l'Apothéose qui est ici figuré, mais bien l'évènement principal qui est traité via le médium peint au cœur de la grande arcade centrale du maître-autel. Les formes baroques tardives sont à retrouver désormais plus haut dans le retable. L'explosion des structures cantonne désormais les formes exposées aux limites extérieurs du retable. La structure majeure du maître-autel est désormais, avec le goût classique émergent, une structure semblable à ce qui s'est déjà vu et a déjà été exploité aux sources primaires du Baroque.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 425-426.

Un système formel, mais également structurel voit le jour. Nous voyons progressivement le développement d'une structure de meuble plus « retenue » que nous nommerons des retables lambris, ceux-ci sont plus prompts à l'accueil de toile peinte en leur centre que ne le sont les retables portiques ou à baldaquins. L'autel de Diest devient alors un lambris de stuc appliqué au mur de l'abside comme un relief. La formule développée ici est poursuivie et appliquée à l'église Jésuites Saint-Pierre-et-Paul de Malines. Notons tout de même que bien que la structure soit repensée et recomposée, l'explosion de celle-ci est belle et bien toujours présente. Cette caractéristique de la seconde phase s'observe, dans le cas de Saint-Sulpice-et-Denis, dans le couronnement du maître-autel.

Ce n'est plus le cœur du retable qui déclenche l'explosion ou la dissolution des structures, nous sommes ici devant un des premiers retables qui induit une légère descente qui survient au niveau du couronnement. Le mouvement, autrefois ascensionnel, devient descendant et initie une mouvance des figures trinitaires. Dieu le Père est assis en gloire sur la corniche, sous un arc de couronnement flanqué d'anges occupant l'espace sacré. Une nouvelle dialectique entre les figures sculptées et l'espace qui les entoure est alors introduite. L'entablement se dissout toujours, mais ce n'est plus le saint, la Vierge ou les rayons de gloire qui déclenchent le phénomène, mais bien une figure trinitaire. La sphère divine devient elle aussi perméable dans le cadre de cette descente. Alors que les rayons de gloire se contentaient de passer à travers les nuées pour tracter l'âme, c'est désormais la figure du Père qui ne dissout plus, mais déplace la sphère divine vers le centre du retable.

Les stases suggèrent des mouvements de personnes, mais ici, une nouvelle étape est franchie. C'est désormais la sphère divine qui se déplace. La sphère terrestre recadre l'évènement en raison de la structure plus classique du meuble que le classicisme remet en place, mais Michel Van der Voort conserve l'éclatement des structures tout en s'adaptant aux goûts classiques en solutionnant l'enfermement classique des structures par le déplacement de différents espaces du retable, dans ce cas-ci, le couronnement. Ce ne sont plus des éléments admoniteurs qui tracent la figure au centre du maître-autel, mais c'est une figure du couronnement qui effectue le mouvement inverse.

Ce déplacement de sphère ne suggère cependant pas la perméabilité de celle-ci. En effet, seuls les rayons de gloire ont cette capacité. Avec Dieu le Père, c'est l'ensemble de la sphère qui se déplace. Il n'est pas question ici du déplacement de la figure du Père, en tant que telle, d'une sphère à l'autre. Il ne descend pas dans la sphère *transitus* ni dans la sphère terrestre, c'est la sphère céleste qui descend légèrement, au niveau de l'entablement en direction de l'espace *transitus* et qui participe *de facto* à l'éclatement de l'entablement. Nous remarquons aussi que dans cet exemple, l'accroche terrestre est plus présente qu'avant. Nous avons les figures de saint Sulpice et saint Denis de Paris qui font toujours le lien médiatif avec les fidèles. Le crucifix, placé sur le tabernacle, devant et à hauteur de la toile, incarne toujours bien la confirmation d'accord de la glorification à la Vierge Marie. La structure retable du maître-autel de Diest redéfinit plus clairement les espaces plus ou moins sacrés du maître-autel et les différentes sphères.

Malgré le déplacement de la sphère divine, la limite de la trajectoire ascensionnelle de la Vierge est fixée et incarnée matériellement par les portes du paradis. Celles-ci sont placées entre l'entablement et la courbe du cadre de la toile représentant l'Assomption de la Vierge. Les caractéristiques de la seconde stase se veulent donc être conservés. Bien que la sphère divine se déplace et que la structure se modifie, les éléments clefs de cette étape apothéotique sont bel et bien là. L'envol de la sainte est présenté dans le tableau. La Vierge effectue son vol en direction des portes du Paradis, aidée par une médiation angélique, tandis que les Apôtres constatent le tombeau vide de cette dernière. Les figures de saint Sulpice et saint Denis médient l'évènement auprès des fidèles et la Trinité attend l'arrivée de la sainte. Les saints médiateurs semblent s'incarner dans des loges de théâtre, l'effet est renforcé par d'imposantes tentures que les anges s'empressent d'écarter pour permettre la bonne médiation et la bonne réception du discours par les fidèles. Deux temporalités sont ici exposées : l'évènement apothéotique et sa médiation à posteriori par les figures médiatrices. Elles seront mises en valeur par cette nouvelle formule de retable plus classique, mais qui permet une scénographie de l'évènement plus large. Nous sommes ici face à un maître-autel qui applique des solutions dynamiques, qui ne sont pas sans rappeler les dynamiques scénographiques italiennes du Gesù ou de Saint-André du Quirinal, tout en renouvelant les formes du meuble en adéquation avec les tendances classiques émergentes dans les Pays-Bas méridionaux à cette époque.

Nous souhaitons aborder maintenant, un des rares cas d'Apothéose de saint, sculpté, du 18^{ème} siècle, le maître-autel de Saint Bavon à Watou¹⁵⁰ (Fig. 18). Nous sommes dans une continuité plastique par rapport au retable précédent. Le maître-autel de Watou est légèrement plus tardif et date d'entre 1730 et 1744. La travée axiale du maître-autel présente l'Apothéose de saint-Bavon ainsi que le triomphe de la Vierge sous une gloire céleste dans le couronnement. La présence des saints médiateurs est également signifiée par le biais de deux portraits aux extrémités des deux pans du retable. Il s'agit des médaillons de saint Victor et saint François d'Assise qui occupent les voûtains latéraux. Nous pouvons observer une restructuration de l'entablement. Une unité architecturale se reconstruit et contraste avec les modèles précédents de maître-autel qui privilégiaient l'éclatement de la zone cible faisant le lien entre terrestre et divin. Cependant, cet éclatement bien qu'absent au niveau de l'entablement est déplacé dans le couronnement. Le triomphe de la Vierge semble avoir dissous, à l'aide des rayons de gloire, les structures du couronnement pour que les Cieux puissent occuper l'ensemble de l'espace. Seules les nervures de la voûte permettent de compartimenter la scène, mais l'unicité du fond permet de créer un effet diffus qui sous-entend que le couronnement est entièrement occupé par les Cieux.

L'artiste nous offre ainsi une vision de la glorification de la Vierge au cœur des Cieux. Elle accède au niveau de sacralité supérieure et à la glorification promise. Il s'agit en effet de la seule personne, autre que les figures trinitaires, à pouvoir être représentée dans le couronnement. Les saints, comme saint Bavon à Watou, seront toujours représentés dans l'espace *transitus*. La représentation de la Vierge dans le couronnement évoque sans nul doute son couronnement prochain en tant que Reine des Cieux, évoqué notamment dans ses mystères glorieux.

Concernant saint Bavon, il est représenté au cœur du retable par son âme sculptée volant dans l'espace *transitus* en direction du couronnement. Son geste est rempli d'émotion et de sensibilité. Le bras n'est plus dirigé vers le couronnement, mais au contraire, posé sur sa poitrine. L'accès à la gloire semble alors être premièrement une expérience personnelle, intime et interne avant d'être un événement diffusé aux chrétiens par le biais de saint Victor et saint François d'Assise. Nous observons qu'ici, les rayons de gloire occupent l'ensemble de la sphère *transitus* et l'effet d'aide à l'élévation se ressent bien. Cet effet d'élévation est cependant contré

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 461.

par la forte présence, plus marquée, de l'entablement. Bien que le contraste blanc-noir qui entoure la sphère *transitus* suggère sa perméabilité, la non-dissolution de l'entablement met un coup d'arrêt à la dynamique d'envol. En effet, il occupe un espace conséquent et cela accentue l'horizontale qui marque le passage des murs à la voûte de l'abside. Le saint semble, dans quelques instants, devoir rencontrer un obstacle massif qui empêche sa navigation et son entrée en gloire. Les rayons de gloire sont d'ailleurs coupés et ne semblent pas avoir eu l'opportunité de dissoudre la barrière divine pour l'aider. La dissolution des structures, caractéristique de la seconde stase, ne semble plus être liée au centre du maître-autel. Elle se déplace dans le couronnement qui se retrouve complètement dissous et qui accueille désormais la Vierge inondée de nuées divines.

Le retour à l'entablement solide se confirme avec le maître-autel de l'église Saint-Jean-Baptiste d'Averbode¹⁵¹ (Fig. 20). Si le baroque tardif brabançon a débuté avec le maître-autel de saint Jacques à Anvers (Fig. 4), il se clôture avec le maître-autel d'Averbode. Bien que le goût pour le baroque tardif se popularise, la montée néo-classique se fait ressentir auprès des artistes et est illustrée dans toute une série de maîtres-autels de la fin du 18^{ème} siècle. Un encadrement de formes plus soutenu s'exprime désormais et les artistes redélimitent les différents espaces. Les envolées lyriques à la Bernin du grand Baroque sont ici plus retenues, par l'encadrement structurel des espaces, mais également le découpage plus net des formes. Cette douceur et cette fluidité de la scène de théâtre sont maintenant plus calmes et plus découpées. La théâtralité, les sentiments et l'émotion exacerbée des passions laissent place à des scènes plus intérieures, plus privées. La didactique iconographique reste la même, mais le fidèle est invité à une introspection personnelle plus contenue et plus intérieure. Les figures médiatrices ne sont plus tournées vers lui, mais bien vers l'évènement. La contemplation de la scène aspire à la méditation du fidèle et à l'introspection.

En 1757, Denis Georges Bayard et Feuillien Houssar conçoivent un maître-autel qui traduit ce nouvel élan néo-classique mêlé aux derniers essoufflements du Baroque. Saint-Jean-Baptiste d'Averbode présente un meuble avec un entablement solide, mais courbe en son centre. Nous observons la reprise d'un cadre architectural plus sobre, mais qui reste intégré à l'abside, notamment grâce aux grands ailerons latéraux et au baldaquin saillant au-dessus des impostes des pilastres de la baie axiale¹⁵². L'élément architectonique semble se modeler à la trajectoire

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 435.

¹⁵² *Ibid.*, p. 437.

d'envol de la Vierge. L'entablement accueille en son centre une courbe qui permet de dégager une sorte de colonne d'envol. Nous retrouvons la caractéristique majeure de la seconde stase, le percement de la structure. L'entablement n'explose pas littéralement, mais sa perméabilité est ici traduite par sa capacité à se modeler au fur et à mesure de l'arrivée de la Vierge. Le passage par l'entablement est toujours une étape clef, mais elle est ici, moins théâtrale, mais plus subtile. La Vierge progresse dans son Ascension en décollant de la zone terrestre représentée par son tombeau, que les apôtres constatent vide. Dès que ce déplacement ascensionnel est enclenché, la sphère terrestre est quittée. Sa limite est à retrouver à l'endroit exact où l'apôtre du centre pointe le doigt vers les nuées emportant la Vierge. Concernant les nuées, nous pouvons percevoir que le style néo-classique est assez présent dans son rendu matériel. Ce qui était, auparavant des nuées vaporeuses formant un tout uni, est ici présenté comme un amas d'éléments qui se découpe individuellement et qui forment une masse plus ou moins déconstruite.

Ce néo-classicisme est également à percevoir dans la gestuelle de la Vierge ainsi que dans le drapé de ses vêtements. Les gestes de la sainte sont ici plus mesurés, le geste d'accueil est représenté, mais de manière plus retenue, nous sommes, à Averbode, loin de la théâtralité et de l'expressivité baroque. Cette expressivité retenue est également perceptible dans le traitement des vêtements de la sainte dont les plis se font plus rigides et moins voluptueux.

Le geste d'accueil de la gloire par la Vierge semble ici plus délicat, comme si la Vierge attendait encore la permission divine de pouvoir percer l'entablement et être accueillie par les figures trinitaires. Ce sentiment peut se faire valoir en raison du fait que la Gloire, figure admonitrice qui, à Saint-André d'Anvers vient tracter la Vierge vers les Cieux, n'est ici pas encore parvenue à percer la sphère divine pour parvenir à se diriger vers la sainte et l'aider dans son ascension.

En effet, bien que les figures trinitaires, présentes dans le couronnement, adoptent une attitude bienveillante d'accueil, les nuées les entourant forment encore un tout opaque. Cela marque alors symboliquement la sphère divine qui entoure ces figures trinitaires. Cette sphère divine est semblable à celle de Saint-André à Anvers. Bien que les figures trinitaires ne soient pas représentées dans le couronnement de Saint-André, l'effet de couronne du ciel est, ici, réexploité à Averbode. Le côté théâtral d'ouverture de rideau de scène est conservé, mais le traitement des formes et la réintégration d'une structure formelle dans le haut du retable

permettent d'y voir l'expression nouvelle du néo-classicisme. Les figures médiatrices placées des deux côtés externes du maître-autel traduisent d'ailleurs ce calme néoclassique. Elles semblent alertes, à l'écoute et contemple la scène d'ascension de la Vierge. Nous sommes alors loin des figures médiatrices demandant l'attention du fidèle ou médiant l'évènement. Désormais, elles visent également la méditation et la réflexion par rapport à ce qui se déroule au cœur du maître-autel.

L'explosion et la dissolution des structures de l'entablement ou du couronnement des retables du Baroque tardif semblent petit à petit disparaître au profit d'une restructuration progressive du meuble. Les sphères sont ainsi mieux déterminées et ciblées au sein même du maître-autel. La théâtralité baroque est ici exploitée pour ses aspects scénographiques, mais son expressivité est désormais contenue au profit d'une expressivité interne plus intime. Elle favorise la méditation du fidèle et la réflexion face aux thèmes communicationnels forts qui caractérisent l'art baroque en général.

L'expression de cette évolution du meuble religieux se finalise dans le dernier quart du 18^{ème} siècle avec le maître-autel de l'église Saint-Pierre-et-Paul de Malines (Fig. 17). Le maître-autel prend alors la forme d'un retable lambris qui occupe toute la courbe de l'abside et se fond dans l'espace ecclésial. La distinction entre abside et maître-autel devient alors compliquée. En effet, le meuble semble avoir pris corps à la structure de l'église. Il s'inscrit, par la couleur blanche de son stuc et son absence de couleur contrastante, presque mimétiquement dans l'espace. Il est alors naturellement situé dans le prolongement de cet espace. Des éléments dorés viennent renforcer sa présence, mais nous sommes ici devant un retable qui, selon nous, exprime mieux la tendance néoclassique de structuration et d'intériorité que visent désormais les artistes du 18^{ème} siècle. Cette sobriété contraste avec les précédentes commandes Jésuites qui étaient caractérisées par leurs effectives opulences dans les réalisations commanditées.

Il s'agit ici d'une représentation sobre et contenue de l'Apothéose de saint François-Xavier. Le néo-classicisme fourni à Saint-Pierre-et-Paul, une nouvelle formule de la représentation apothéotique présentée au cœur du maître-autel. Saint François-Xavier est représenté dans sa phase de vol en direction de la sphère divine. Cette seconde stase consiste au détachement de l'âme sainte de la sphère terrestre pour la laisser s'envoler au plus près de la sphère divine. Le saint est alors figuré dans l'espace de *transitus*. Il est libéré de l'attache terrestre et tente de pénétrer dans la sphère divine, mais reste encore cantonné à l'espace

transitus. L'attache terrestre, figurée précédemment par la présence du saint encore attaché à la table de l'autel par le tabernacle est désormais terminée. La nouvelle formule de représentation viendra dans cette restructuration du meuble. Il semble qu'une sorte de piédestal met en valeur l'âme sainte tout en déterminant et précisant l'espace *transitus*. Ce maître-autel beaucoup plus tardif démontre une restructuration du meuble typique du goût néo-classique.

La structure dissoute de l'entablement fait ici son retour. Bien que la reprise classique mette en avant les formes et l'horizontale de cet élément architectonique, saint François-Xavier parvient à dissoudre, dans un espace bien déterminé, une partie de l'entablement. En opposition à ce que nous avons pu voir à Averbode (Fig. 20), la Gloire vient ici aider le saint à percer cette barrière divine. Le saint n'est plus comme l'était la Vierge à Averbode, bloqué dans le *transitus*, mais il parvient à le traverser. La gloire permet de sous-entendre l'accès et l'arrivée prochaine de l'âme sainte dans la sphère divine. Le geste d'accueil de la gloire par le saint et son regard dirigé vers Dieux le Père, situé lui dans le couronnement, valide cette arrivée imminente. Le saint a ici déjà commencé à percer les nuées divines qui entourent la figure trinitaire.

Le temps des grandes Apothéoses théâtrales semble désormais révolu. Les retables lambris, de par leurs formes, aplatiront les représentations de l'évènement contre les murs de l'abside. Nous sommes désormais loin des représentations théâtrales et animées comme celle du maître-autel de Saint-Jacques d'Anvers (Fig. 4) qui permettait au fidèle de tourner autour du meuble pour en percevoir toutes les nuances. Ces apothéoses baroques laissent place au développement progressif des figures et dispositifs entourant directement la table d'autel au détriment de la structure du maître-autel qui tend à devenir plus simple, plus sobre, plus plate et qui reflète alors la propension à la méditation et l'expérience intérieure pour les fidèles. Les artistes n'ont plus besoin de représenter des thèmes apothéotiques tels de véritables fers de lance contre les protestants au 17^{ème} siècle. Tout comme les troubles dans les Anciens Pays-Bas, les maîtres-autels semblent désormais s'apaiser pour offrir un rendu plus calme et plus intime du meuble et ainsi se tourner vers un néo-classicisme plus en accord avec le goût du siècle suivant.

6. Réflexion chronologique

En regard de nos analyses, il est utile de combiner l'ensemble de celles-ci pour en faire une synthèse générale de l'évolution chronologique du thème iconographique de l'Apothéose et sa mise en application dans les maîtres-autels entre le 17^{ème} et le 18^{ème} siècle. Pouvons-nous y voir une évolution concrète, une innovation inattendue ou une rupture radicale ? Ce qui est sûr, c'est que les artistes des anciens Pays-Bas ont su se distancier des artistes italiens. Alors qu'en Italie, la dynamique d'ensemble, qui se traduit par la multiplication des épisodes, est mise au service du récit, les anciens Pays-Bas favorisent la mise en avant d'un épisode unique plus percutant aux yeux du fidèle¹⁵³.

Les deux siècles couverts par nos exemples sont caractérisés par la distinction de deux stases, deux temporalités différentes, au sein d'un épisode unique : l'Apothéose, comme montée en gloire de l'âme sainte. Les Apothéoses de Saint-Jacques d'Anvers (Fig. 4), Saint-Bavon à Gand (Fig. 14), Saint-Nicolas d'Hemiksem (Fig. 11) ou encore Saint-Nicolas en Havré à Mons (Fig. 15), sont les témoins de ce que nous avons nommé « première stase ». La fin du 17^{ème} siècle et le début du 18^{ème} privilégieront la mise en valeur de l'aspect d'envol de l'âme sainte. Le tabernacle constitue alors un socle d'envol propice à la monstration de l'épisode. Le saint est posé dessus, prêt à décoller. Ce tabernacle est alors la dernière accroche terrestre qui permet de situer l'âme sainte dans un espace déterminé. Alors que la seconde stase verra la pleine utilisation de l'ensemble de l'espace de *transitus* et son percement, la première stase l'introduit seulement. Le 18^{ème} siècle est également le siècle d'élaboration de la « seconde stase » par les artistes. Bien qu'il s'agisse toujours d'un vol d'âme sainte, c'est l'âme de la Vierge qui est principalement représentée. Nos exemples de Saint-André d'Anvers (Fig. 4), Saint-Sulpice-et-Denis à Diest (Fig. 19) ou Saint-Jean-Baptiste d'Averbode (Fig. 20) en témoignent. En effet, le thème de l'Assomption de la Vierge s'associe à l'Apothéose d'un saint. Comme évoqué précédemment, nous y voyons une forme d'Apothéose particulière qui reprend les mêmes codes et conventions que les Apothéoses de saints. Les mêmes enjeux y sont également exposés.

¹⁵³ Le choix de l'Assomption de la Vierge se révèle crucial dans les anciens Pays-Bas.

Tandis que la première stase se concentre sur l'importance de l'envol, la seconde contribue quant à elle, au percement des structures. C'est donc une série d'articulations de montées et de descentes qu'induisent les thèmes iconographiques de l'Apothéose et de l'Assomption. En effet, bien que la dynamique principale soit ascensionnelle, une série d'éléments suggèrent des descentes. La plus importante est la Gloire qui incarne les deux mouvements en un seul motif. Les rayons de Gloire descendent en direction de l'âme tandis qu'ils effectuent ensuite le mouvement inverse d'ascension, en direction des Cieux, durant le vol du personnage saint.

Une évolution, non pas stylistique ou structurelle, mais bien spirituelle et didactique, est également ressentie au fil des 17^{ème} et 18^{ème} siècle. La manière de toucher le fidèle et son attitude face à la représentation apothéotique évoluent. Dans les premières stases, le spectateur est contemplatif et ébloui. Avec l'Apothéose du saint, il est subjugué et est invité par les figures médiatrices à contempler le spectacle qui s'offre à lui. La notion de théâtralité baroque est alors exacerbée et essentielle pour assurer l'impact de la représentation auprès du fidèle. Cette expérience de montée en gloire, bien que censée être personnelle et spirituelle, prend ici une dimension événementielle dont le spectateur se voit être spectateur engagé, presque inclus dans l'évènement, dans la pièce de théâtre. La représentation théâtrale, la scène et ses spectateurs constituent alors un ensemble théâtral concret. Chacun des éléments étant distinct des autres, mais interrelié grâce à l'intervention des figures médiatrices qui constituent le lien entre ces éléments. La seconde stase, quant à elle, en lien avec une esthétique plus classique, modifie sa stratégie didactique. Au lieu d'inclure le spectateur comme spectateur-acteur de l'évènement, elle le considère également comme spectateur, mais introduit la propension à la méditation à la suite de l'évènement contemplé. Il devient spectateur-contemplateur. Alors que la première stase se veut comprise en un seul temps, la seconde se décompose, elle, en deux temps. Le spectateur est tenu à distance par les figures médiatrices qui, tout comme lui, contemplent l'évènement pour ensuite, dans un second temps réfléchir sur le déroulé de cette expérience, accompagnée désormais des figures médiatrices¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Le plus souvent des saints situés sur les côtés latéraux du maître-autel.

Au fil de nos analyses, nous pouvons dire que les Apothéoses des maîtres-autels du 17^{ème} et du 18^{ème} siècle ont été soumises à une évolution stylistique et structurelle qui s'est également ressenti dans la représentation et dans le choix de la stase la plus adéquate de l'Apothéose en regard des besoins et attentes des fidèles à ce moment-là. Tout cela est en lien avec les besoins du christianisme qui est soumis à de grands bouleversements durant ces siècles, mais également au retour progressif vers une forme plus classique d'art. En effet, et cela se fait ressentir dans les représentations iconographiques, mais également dans les structures des maîtres-autels de la seconde moitié du 18^{ème} siècle, le néo-classicisme va progressivement s'immiscer dans ces machines spirituelles baroques. Ce qui avant constituait un éclatement théâtral visant l'ensemble de l'espace ecclésial, projetant l'âme sainte vers les Cieux et qui tentait de dissoudre les structures du maître-autel afin de subjuguier et de persuader le fidèle à l'aide d'une didactique forte, est désormais soumis au goût classique. Il est caractérisé par un retour à une restructuration mieux définie des espaces, une délimitation de l'expérience au sein du maître-autel, un vol de l'âme sainte contenu et programmé. Bien que les structures visent la liaison des espaces pour permettre l'entrée en gloire, ces dernières semblent fournir un trajet type bien balisé. La spontanéité baroque et l'envol expressif explosif sont désormais contenus au profit d'un trajet certes plus direct, en l'absence des structures bloquant la trajectoire de l'âme, mais plus déterminé qu'avant. La théâtralité baroque laisse place à la détermination classique. Cette évolution structurelle, bien qu'étant le fruit d'un processus évolutif commencé un siècle plus tôt, présente ici une rupture classique marquée. Nous ne sommes pas dans une régression ni dans une rupture radicale, mais dans un changement progressif notoire d'esthétique. Cet élan classique, lancé à la fin du 18^{ème} siècle, poursuit d'ailleurs son expansion dans les maîtres-autels du 19^{ème} siècle, tournant ainsi définitivement la page du Baroque. Le thème iconographique de l'Apothéose poursuit alors, depuis le 17^{ème} siècle, une évolution continue, soumise aux changements, qu'ils soient esthétiques, religieux ou politiques.

7. Tableau évolutif des types et représentations privilégiées de l'Apothéose

Date	Artiste(s)	Localité	Lieu	Type d'autel	Iconographie	n° d'objet Balat	Stade représenté	Lien V. Herremans
1685 - 1685	Arthus Quellin, Guillaume Kerrix, Werry	Anvers	église Saint Jacques	Maitre -autel	saint Jacques	59874	1er stade	http://balat.kikirpa.be/doc/pdf/DB_barokke_retabels_59874.pdf
1702 - 1719	Henri - François Verbruggen	Gand	Cathédrale Saint Bavon	Maitre -autel	saint Bavon	65999	1er stade	/
1718 - 1718	Simon bonniau, Charles-Augustin Fonson, Nicolas Cartier et Jacques Hainaut	Mons	église Saint-Nicolas en Havré	Maitre -autel	saint Nicolas	/	1er stade	/
1722 - 1724	Michel Van der Voort	Meldert	église Sainte Ermelinde	Maitre -autel	Assomption de la Vierge	6762	2nd stade	/
1722 - 1728	Guillaume-Ignace Kerrix	Kontich	église Saint-Martin	Maitre -autel	saint Martin	63354	1er stade	http://balat.kikirpa.be/doc/pdf/DB_barokke_retabels_63354.pdf
1724 - 1727	Michel Van der Voort	Diest	église Saint-Sulpice-et-Denis	Maitre -autel	Assomption de la Vierge	13954	2nd stade	/
1729 - 1729	Pieter Verbruggen et Guillaume Kerrix	Anvers - Hemikse m	église Saint André Originaire d'Hemikse m - église Saint Bernard	Maitre -autel	Assomption de la Vierge	53737	2nd stade	http://balat.kikirpa.be/doc/pdf/DB_barokke_retabels_53737.pdf
1730 - 1744	Inconnu	Watou	église Saint-Bavon	Maitre -autel	saint Bavon	58917	2nd stade	/
1751 - 1775	Inconnu	Hemikse n	église Saint Nicolas	Maitre -autel	Saint-Nicolas	9463	1er stade	/
1753 - 1757	Inconnu	Averbode	église-Saint-Jean-Baptiste	Maitre -autel	Assomption de la Vierge	58383	2nd stade	/
1791 - 1800	Inconnu	Malines	église Saint Pierre et Paul	Maitre -autel	Paul de Tarse	23103	2nd stade	/

Conclusion

Le thème iconographique de l'Apothéose a pris une importance progressive dans les Pays-Bas méridionaux à partir du 17^{ème} siècle. Cela s'est particulièrement manifesté dans le meuble religieux qu'est le maître-autel. Nous l'avons vu, ce thème iconographique a pris différentes formes au Baroque et est le fruit d'une évolution iconographique et iconologique née durant l'Antiquité. Les artistes baroques ont su tirer parti de ce thème à l'origine païenne pour en faire un des thèmes majeurs utilisés par l'église de la Contre-Réforme pour persuader les fidèles.

La glorification du saint a alors été présentée comme la confirmation de la bonne conduite des représentants de la foi et la récompense accordée par Dieu à ses héros de la chrétienté, bien souvent morts en martyrs pour leur foi. Ces modèles d'orthodoxie ont ainsi accédé au Divin par le biais du phénomène apothéotique. Plus qu'un thème à portée iconologique forte, l'Apothéose a également participé à l'évolution structurelle du maître-autel. En effet, l'élaboration de deux stases d'un même phénomène a permis de visualiser les parties clefs et les concepts charnières des maîtres-autels. Les niveaux de sacralité du meuble, incarnés par les différentes parties de celui-ci, ont ainsi été exposés et leurs importances ont été soulignées et présentées comme une dimension essentielle à la compréhension de l'évolution du thème apothéotique. La première stase a vu l'élaboration de différentes montées et descentes, articulées entre elles, qui évoquaient l'envol et l'élévation de l'âme sainte. L'importance de la Gloire comme élément participant à l'élévation a ainsi été mise en avant pour permettre de comprendre l'origine de l'entrée en gloire. Cela a également été l'occasion de développer la notion de geste d'accueil ainsi que la médiation angélique et/ou sainte comme élément iconographique aidant à l'envol de l'âme sainte.

La comparaison avec les Apothéoses italiennes a permis de mettre en avant l'interprétation que les artistes des anciens Pays-Bas ont fait de l'Apothéose comme entrée en gloire pour l'adapter aux besoins de ces régions soumises, au 17^{ème} siècle, à la menace protestante. Tandis que la tendance à la multiplication des scènes amenant à l'Apothéose s'est clairement vue dans les Apothéoses italiennes telles que celles de Saint-André du Quirinal et du Gesù, c'est l'évènement unique à portée méditative qui s'est, lui, imposé dans nos régions. Nous nuancerons notre propos en soulignant que les deux formes d'Apothéose, en Italie et dans les Pays-Bas, constituent un évènement en soi. Cependant, le *bel composto* italien qui prend

place dans des architectures baroques italiennes, presque dédiées au spectacle, a tendance à faire de l'Apothéose un événement phare dans l'espace de l'église. La forte mise en valeur de l'entrée en gloire du saint se traduira par la multiplication de scènes, événements et ornements qui contribueront à une scénographie d'ensemble qui se veut au service de l'événement. Le fidèle, devant ces Apothéoses italiennes prendra part et sera submergé par l'événement que celles-ci constituent. En revanche, dans nos régions, l'insert de ce genre de thème dans des architectures plus anciennes ne permet pas ou peu cet effet d'événement global. Nous sommes loin du *bel composto* italien. Les artistes n'ayant pas ou peu la possibilité d'inclure l'espace de l'église comme faisant partie de l'événement apothéotique, l'Apothéose de nos régions paraîtra plus sobre, mais tentera de mieux toucher le fidèle. C'est alors le pas de l'émotion qui est pris sur celui du spectacle grandiose. Les envolées lyriques italiennes seront délaissées au profit d'entrées en gloire moins théâtralisées, mais visant à toucher au plus près le fidèle émotionnellement. C'est alors ici qu'entre en scène la portée plus méditative de l'Apothéose des anciens Pays-Bas. Le fidèle n'est plus subjugué, mais émerveillé et poussé plus facilement à l'introspection personnelle et le point de vue réflexif est ainsi mis en valeur. Subjugué par la théâtralité et le spectacle italien, le fidèle est, dans les Pays-Bas, certes ébloui par le rendu grandiloquent de ces représentations baroques, mais a, grâce au point de vue plus centré dans l'espace du maître-autel et non plus dans l'espace entier de l'église, la capacité de se focaliser sur l'émotion que lui provoque ces machineries baroques. Il fait alors sens de parler d'esthétique de l'intime, touchant le fidèle en son sein, poussant à la méditation. Le sentimentalisme que provoquent ces Apothéoses est plus facilement accessible dans les Pays-Bas, qui concentrent l'émotion au cœur du maître-autel, qu'en Italie qui favorise la multiplication des sens tant visuel qu'émotionnel.

Liée à l'adaptation aux architectures pour la plupart gothiques, l'Apothéose baroque a su, dans les anciens Pays-Bas, viser un objectif communicationnel plus centré et une lecture plus claire de l'événement pour en favoriser sa compréhension, en lien avec le contexte religieux de l'époque. Une sorte de maîtrise du processus est alors donnée à voir au fidèle. L'événement unique, l'envol dans le cas de la première stase ou le percement des structures dans la seconde, a été préféré au tourbillon qui échappe au fidèle, lui faisant perdre prise et qui s'impose presque à lui dans l'ensemble de l'espace de l'église en Italie. Les anciens Pays-Bas ont alors fourni progressivement une Apothéose à visée plus intime et plus en phase avec une logique et une pratique méditative. Le fidèle n'est plus subjugué par un ensemble d'événements prenant place dans un espace baroque richement décoré. Il est, dans les anciens Pays-Bas, tantôt

spectateur-acteur et spectateur-méditatif face à l'évènement unique qui lui est présenté. Cet évènement, limité au maître-autel et non plus à l'ensemble de l'espace ecclésial, permet de favoriser la concentration et la méditation face à l'entrée en gloire de l'âme sainte. Le fidèle peut ainsi réfléchir longuement et se persuader lui-même de la conduite à adopter afin d'être certain de vivre sa foi dans le respect de l'orthodoxie catholique. Le thème iconographique de l'Apothéose a donc contribué à la monstration de ce que l'on considère comme un bon modèle de foi catholique. Ces âmes saintes ont su, par le biais d'une orthodoxie irréprochable de la foi catholique, accéder à la Gloire promise par le Divin.

L'évolution iconographique de l'Apothéose a entraîné le développement de deux moments clefs de l'épisode apothéotique. Dans le tableau comparatif réalisé à la fin de cette étude, qui recroise l'ensemble des maîtres-autels analysés, nous pouvons voir que, malgré le fait qu'une tendance chronologique se dégage¹⁵⁵, les deux stases sont reprises à parts égales par les artistes. Tant du point de vue chronologique que du point de vue géographique, un mélange des stases est observé dans les maîtres-autels et cela nous permet d'affirmer que ce n'est pas le respect d'un schéma iconographique précis qui prévaut dans le cadre du choix de représentation apothéotique par les artistes, mais bien la garantie de l'effet.

En conclusion, nous pouvons avancer ceci : la première stase semble, selon nous, être sélectionnée par des artistes fortement ancrés dans la tradition du baroque tardif et qui font figure de grands maîtres durant cette période. Ceux-ci favorisent alors un rendu expressif et mettent en avant la culture du spectacle baroque dans toute sa théâtralité. Pour ce qui est des artistes de la fin du 18^{ème} siècle, plus nous avançons dans le temps, plus la tendance à une nouvelle forme d'intimité se fait ressentir. La portée théâtrale de l'évènement apothéotique en tant que telle est alors diminuée pour revenir à un évènement plus contenu, moins grandiloquent, qui favorise toujours une compréhension claire, mais, qui par son absence de distractions, permet au fidèle un meilleur contrôle de ces émotions. Elles ne le submergent plus, mais deviennent plus touchantes. Une douceur intime touchera alors le cœur du fidèle en contraste avec une émotion qui jadis le submergeait, qui lui coupait presque le souffle. C'est alors l'usage de la seconde stase, en lien direct avec cette esthétique de l'intime, qui prend le pas sur la première.

¹⁵⁵ Plutôt la première stase au début du siècle et la seconde stase vers la fin.

Conscients du changement des enjeux qui sous-tendent ces représentations iconographiques à cette époque, les artistes se tourneront alors vers un rendu plus intime qui s'aligne sur le goût néo-classique, lequel s'immisce progressivement dans nos régions à la fin du 18^{ème} siècle. Le spectacle baroque laisse donc progressivement place à l'intimité classique. Celle-ci conserva cependant longtemps le souvenir d'une esthétique sentimentale exacerbée qui laissera désormais place à un sentimentalisme plus réservé et plus contenu, mais qui conserva toute la puissance et l'impact émotionnel que ces grandes machineries baroques ont initiés un siècle auparavant et ont su transmettre aux fidèles.

Notre étude sur le thème iconographique de l'Apothéose a tenté de comprendre, de situer historiquement et d'analyser le développement de ce thème iconographique dans nos régions. Elle a mesuré l'impact structurel du thème sur l'anatomie des retables et les changements qui en découlent, analysé l'impact spirituel que ces montées, descentes, vols et envols, ont eu sur les différents niveaux de sacralités et les différents acteurs du thème apothéotique, et enfin, observé l'impact émotionnel d'une telle représentation sur le fidèle.

L'Apothéose est un thème iconographique majeur dans les maîtres-autels des anciens Pays-Bas aux 17^{ème} et 18^{ème} siècles. Sa représentation, en partie liée à la menace protestante, a su gagner ses lettres de noblesse auprès des artistes pour s'imposer comme un thème de choix visant à émouvoir le fidèle, mais également à l'accompagner dans sa foi et ainsi devenir un acteur réel du rite liturgique ainsi qu'un appui à la réaffirmation du dogme catholique. L'Apothéose est un thème iconographique, à l'origine païenne, qui a su évoluer pour devenir un outil de choix visant la persuasion du fidèle et qui, à travers une théâtralité exacerbée au 17^{ème} siècle ou une intimité plus contenue au 18^{ème} siècle, a su toucher émotionnellement le fidèle. L'objectif initial de l'Apothéose, la montée théâtrale au Ciel d'âmes saintes, a fini par être transcendé et s'est associé à l'entrée en gloire de l'émotion, caractéristique du Baroque pour fournir un thème iconographique fort au service de la foi et qui a réussi à toucher le fidèle tout en fournissant une représentation visuelle en accord avec le message chrétien.

Bibliographie

ALBERIGO G., *Les Conciles œcuméniques*, Paris, 1994, p. 1575 – 1557.

AGHION I., BARBILLON C. et LISSARRAGUE F., *Héros et Dieux de l'antiquité. Guide iconographique*, (Tout l'art), Paris, 1994.

AUGUSTIN L., « Expérience spirituelle » dans VILLER M. (dir), *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique : doctrine et histoire*, vol. 4, Paris, 2004.

AVERY C., *Bernin : le génie du baroque*, Paris, Gallimard, 1998.

BAISIER C., « Nieuwe gegevens over het hoogaltaar van Peter I Verbruggen en Willem Ignatus Kerricx in de St. Andrieskerk te Antwerpen, eertijds in de St. Bernardusabdij te Hemiksem », *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, LXVII, 1998, p. 27-53.

BAISIER C. (et Coll.), *Divine interior: experience churches in the age of Rubens*, Kontich, BAI, 2016.

BASCHET J., « Jugement de l'âme, jugement dernier : contradiction, complémentarité, chevauchement ? », p. 159 – 192, dans *REVUE MABILLON. Revue internationale d'histoire et de littérature religieuses*, vol. 67, 1995.

BASCHET J., *Vision béatifique et représentation du Paradis (XIè – Xvè siècle). La visione e lo sguardo nel Medio Evo*, Lausanne, 1995.

BASCHET J., *L'iconographie médiévale*, Paris, 2008.

BASCHET J., *Corps et âmes. Une histoire de la personne au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2016 (Au fil de l'histoire).

BAZIN G., *Baroque et rococo*, Londres, Thames and Hudson, 1994 (L'univers des formes).

BELIN C., « “Un Midy de gloire...” La dévotion à l’âge baroque », dans B. D’HAINAUT-ZVENY et R. DEKONICK, *Machinae spirituales* : les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe : contribution à une histoire formelle du sentiment religieux au XVIIe siècle, Turnhout, Brepols, 2014.

BRAIDA F., *Le songe et la vision, véhicules de l’au-delà et prescience de la mort chez Grégoire le Grand et Pierre le Vénérable*, p. 103-119, dans DOUDET E., *La mort écrite. Rites et rhétoriques du trépas au Moyen Âge*, Paris, 2003.

BERGER G., « La vie spirituelle » dans Société Nouvelle de l’Encyclopédie française, vol. 19, Paris, 1956.

BLUNT A. (et coll.), *Guide de la Rome baroque : églises, palais, fontaines*, Paris, Hazan, 1992 (Les guides visuels).

BREMMER J.-N., « Christian Hell: From the Apocalypse of Peter to the Apocalypse of Paul », dans *The Uses of Hell*, Groningen, 2009, p. 298-325.

BOISSAVIT-CAMUS B., CHAUSSON F. et INGLEBERT H., *La mort du souverain. Entre Antiquité et haut Moyen Âge*, Nanterre, 2003.

BOSSU C., BRAKE W., LAMBREAU S. et LEPORATI C., *Alla luce di Roma. I disegni scenografici di scultori fiamminghi e Barocco romano*, Rome, Museo dell’Istituto, 2016.

BOUHOURS D., *La vie de saint François-Xavier. Aposte des Indes et du Japon*, Paris, 1682, p. 557, dans COUSINIÉ F., *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l’œuvre d’art à l’âge Baroque*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, (Art & Société), p. 369.

BOTTINEAU Y., *L’art baroque*, Paris, Mazenod, 1986 (L’art et les grandes civilisations).

CARRERI G., *Bernini. Fight of love. The art of devotion*, Chicago, 1995. p. 89.

CARRERI G., *Envols d’amour. Le Bernin : montage des arts et dévotion baroque.*, Sèvres, 1990.

CAVAGNA M, « Les Visions dans l'au-delà et l'image de la mort », p. 51-71, dans DOUDET E., *La mort écrite. Rites et rhétoriques du trépas au Moyen Âge*, Paris, 2003.

CEYSSON B. (et. Coll.), *La sculpture, la grande tradition de la sculpture du XVe au XVIIIe siècle*, Genève, Skira, 1987 (Histoire d'un art).

CHUVIN P., *La mythologie grecque. Du premier homme à l'apothéose d'Héraclès*, Paris, 1992.

COJANNOT – LE BLANC. M, *À la recherche du rameau d'or. L'invention du Ravisement de saint Paul de Nicolas Poussin à Charles Le Brun*, Paris, 2012.

COUSINIÉ F., *Le saint des saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVIIème siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006.

COUSINIÉ F., « « Gloire » et déconstruction du retable baroque entre Rome et Paris », dans D'HAINAUT-ZVENY B. et DEKONINCK R.(dir.), *Machinae spirituales : les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe : contribution à une histoire formelle du sentiment religieux au XVIIe siècle*, Turnhout, 2014, p. 230.

COUSINIÉ F., *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge Baroque*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, (Art & Société).

COUSINIÉ F., « Raptus in Coelum. Les saints en Gloire » dans F. COUSINIÉ, *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge Baroque*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, (Art & Société), p. 353.

CUMONT F., « L'aigle funéraire des syriens et l'apothéose des empereurs » dans A. COLLIN, *Revue de l'histoire des religions*, 1910, vol. 62, p. 119-164.

D'AVILLA T., *La vie de sainte Thérèse de Jésus (1515-1582). Une mystique cloîtrée, carmélite déchaussée, réformatrice et religieuse*, 1622.

DAMIEN M., *La sculpture et son cadre. Fonction du support dans la présentation et la réception de la sculpture au XVIIème siècle.*, Rahmen – Frames, communication à un colloque à la Warburg Haus, Hambourg, 29 – 30 avril 2016, Hambourg, 2016.

DAMIEN M. et HEERING C., « Vocabulaire, typologie et fonctions de l'ornement baroque dans les anciens Pays-Bas méridionaux », dans C. BOSSU, W. BRAKE, S. LAMBEAU et C. LEPORATI, *Alla luce di Roma. I disegni scenografici di scultori fiamminghi e Barocco romano*, Rome, Museo dell'Istituto, 2016.

DEKONINCK R., DELBEKE M., DELFOSSE A., HEERING C. et VERMEIR K., *Cultures du spectacle baroque. Cadres, expériences et représentations des solennités religieuses entre Italie et anciens Pays-Bas*, Bruxelles-Rome, Institut Historique Belge de Rome, 2019 (Artes, X).

DEKONINCK R. et DELFOSSE A., « Église catholique et art baroque », dans C. BOSSU, W. BRAKE, S. LAMBEAU et C. LEPORATI, *Alla luce di Roma. I disegni scenografici di scultori fiamminghi e Barocco romano*, Rome, Museo dell'Istituto, 2016, p. 24.

DEKONINCK R., DELBEKE M., DELFOSSE A., HEERING C. et VERMEIR K., « La spectacularité baroque dans les anciens Pays-Bas : Moyens et fins », dans C. BOSSU, W. BRAKE, S. LAMBEAU et C. LEPORATI, *Alla luce di Roma. I disegni scenografici di scultori fiamminghi e Barocco romano*, Rome, Museo dell'Istituto, 2016.

DELEHAYE H., *Les origines du culte des martyrs*, Bruxelles, 1912.

DELFOSSE A., « Le dispositif de l'autel : normes liturgiques », dans B. D'HAINAUT-ZVENY et R. DEKONINCK (dir.), *Machinae spirituales : les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe : contribution à une histoire formelle du sentiment religieux au XVIIe siècle*, Turnhout, 2014.

D'HAINAUT-ZVENY B. et DEKONINCK R.(dir.), *Machinae spirituales : les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe : contribution à une histoire formelle du sentiment religieux au XVIIe siècle*, Turnhout, 2014.

D' HAINAUT-ZVENY B., « Les retables baroques comme lieux et moyens d'une « délocalisation » des représentations du sacré et d'une « recomposition » du sujet de la 160 dévotion » dans D' HAINAUT-ZVENY et R. DEKONINCK (dir.), *Machinae spirituales : les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe : contribution à une histoire formelle du sentiment religieux au XVIIe siècle*, Turnhout, 2014.

DOUDET E., *La mort écrite. Rites et rhétoriques du trépas au Moyen Âge*, Paris, 2003.

FALQUE I., « Du dynamisme de l'herméneutique dévotionnelle à la fin du Moyen Âge. L'exemple des *Andachtsbilder* flamandes », dans METHIS - Méthodes et Interdisciplinarité en Sciences Humaines, Vol. 5, no. "Images fixes / Images en mouvement", Liège, ULg, 2016, p. 77-109.

FELIBIEN DES AVAUX J.-F., *Description de la nouvelle église de l'hostel royal des Invalides*, Paris, 1706.

FIERENS P., *L'art en Belgique du Moyen Age à nos jours*, Bruxelles, La renaissance du livre, 1939.

FINLAN S. et KHARLAMOV V., *Théosis. Deification in Christian Théology*, Cambridge, 2006.

FURETIÈRE A., *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que moderne, et les termes de toutes les sciences et des arts*. La Haye, 1690.

GABORIT J.-R., *Jean-Baptiste Pigalle, sculpture du musée du Louvre*, Paris, 1985, p. 92. Dans COUSINIÉ F., *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge Baroque*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, (Art & Société), p. 361.

GABUCCI A., « L'Apothéose de l'empereur » dans GABUCCI A., *Rome*, (Guide Hazan), Paris, 2005, p. 146.

HECK C., *L'échelle céleste dans l'art du Moyen Âge. Une image de la quête du ciel*. Paris, 1999.

HERREMANS V., « Een en loffelicken ende hoffelijcken altaer ». *Retabelplastiek in de Zuidelijke Nederlanden ca 1585-1685*, thèse de doctorat présenté à la VUB, Faculté d'art et philosophie, (A. Balis, promoteur), 2007.

HERREMANS V., « Creating Heaven on Earth: Ephemeral Altar Ornamentation in the Early Modern Southern Low Countries », dans DEKONINCK R., DELBEKE M., DELFOSSE A., HEERING C. et VERMEIR K., *Cultures du spectacle baroque. Cadres, expériences et représentations des solennités religieuses entre Italie et anciens Pays-Bas*, Bruxelles-Rome, Institut Historique Belge de Rome, 2019 (Artes, X), p. 103 – 104.

JACCOTTET A., *La sculpture de Moissac*, Paris, 1987.

JACOBS A., « Séjour des sculpteurs flamands à Rome au XVIIe et au XVIIIe siècles », dans C. BOSSU, W. BRAKE, S. LAMBEAU et C. LEPORATI, *Alla luce di Roma. I disegni scenografici di scultori fiamminghi e Barocco romano*, Rome, Museo dell'Istituto, 2016.

JEDIN J., *Histoire du concile de Trente*, Fribourg, 1965.

LAROUSSE, *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*, Paris, 2019.

LE HIR A-M., « De l'Assomption de la Sainte Vierge et les livres apocryphes qui s'y rapportent », dans Compagnie de Jésus, *Études religieuses, historiques et littéraires*, vol. 10, 1866, p. 514-555, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34415014q/date1866>].

LECLERCQ J., VANDENBROUCKE F. et BOUYER L., *La spiritualité du Moyen Age*, Aubier, 1960.

LEFFTZ M. (et coll.), *Sculptuur in België*, Brussels, Racine, 2001.

LEFFTZ L., *Des Cieux descendus sur terre. Formes et significations des retables baroques et rococo dans les anciens Pays-Bas*, p. 82 – 102 dans B. D'HAINAUT-ZVENY et R. DEKONINCK (dir.), *Machinae spirituales : les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe : contribution à une histoire formelle du sentiment religieux au XVIIe siècle*, Turnhout, 2014.

LEFFTZ M., « L'antichambre des Cieux. Scénographies baroques dans l'ancienne principauté de Liège », dans C. BOSSU, W. BRAKE, S. LAMBEAU et C. LEPORATI, *Alla luce di Roma. I disegni scenografici di scultori fiamminghi e Barocco romano*, Rome, Museo dell'Istituto, 2016.

LOCK L., « Rubens et le retable sculpté à Anvers », dans *L'Europe des retables : volume II (XVIe-XVIIIe siècles)*, actes de congrès, Le Mans, 13 – 16 octobre 2004, Châtillon-sur-Indre, Rencontre avec le Patrimoine religieux, 2008 (*Art sacré : cahiers de Rencontre avec le Patrimoine religieux*, 25).

MAES G., *Le voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant de Jean-Baptiste Descamps* (1769), Turnhout, 2018.

MARIN O., et VINCENT-CASSY C., *La cour céleste : la commémoration collective des saints au Moyen Âge et à l'époque moderne*, actes de colloques, Villetaneuse et Paris, 31 mai – 2 juin 2012, Villetaneuse et Paris, 2012.

MARTIN J. R., *Baroque*, New-York, Harper and Row, 1977 (Icon editions).

MILLION H. A. (dir.), *Triumphes du Baroque : l'architecture en Europe, 1600-1750*, Paris, Hazan, 1999.

MONCEAU P., *Les origines du culte des saints* (premier article) dans *Journal des savants*, mai 1915, p. 121 – 130.

MONCEAU P., *Les origines du culte des saints* (deuxième article) dans *Journal des savants*, mai 1915, p. 203 – 213.

MUTEL A.-Ph., *Le cérémonial des évêques : du Concile de Trente à Vatican II*, trad. du latin par A.-Ph. Mutel, Paris, Hora decima, 2006.

NOYES R., « “Sacro orrore”. Counter-Reformation Visual Theory and Eucharistic Spectacular Ornament », dans DEKONINCK R., DELBEKE M., DELFOSSE A., HEERING C. et VERMEIR K., *Cultures du spectacle baroque. Cadres, expériences et représentations des solennités religieuses entre Italie et anciens Pays-Bas*, Bruxelles-Rome, Institut Historique Belge de Rome, 2019 (Artes, X).

PASTOUREAU M. et DUCHET-SUCHAUX G., *La Bible et les saints. Comprendre et reconnaître les principales représentations religieuses occidentales*, Paris, 2014, (Tout l’art). p. 275.

PÉROUSE DE MONTCLOS J.-M., *Architecture. Description et vocabulaire méthodiques*, Paris, Edition du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2011, (Principes d’analyse scientifique).

PHILIPPOT P. (et coll.), *L’architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600 – 1770*, Liège, Mardaga, 2003.

PHILIPPOT P., « Emergence d’une nouvelle typologie formelle entre tradition maniériste et impulsion rubénienne (1620-1625) », dans D’HAINAUT-ZVENY et R. DEKONINCK (dir.), *Machinae spirituales : les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe : contribution à une histoire formelle du sentiment religieux au XVIIe siècle*, Turnhout, 2014.

PLINIUS MAJOR et S. SCHMITT, *Histoire naturelle. Texte traduit, présenté et annoté par Stéphane Schmitt*, Paris, 2013.

PORTOGHESI P., « La naissance du baroque », dans H. A. MILLION (dir.) *Triomphes du Baroque, l’architecture, 1600-1750*, Paris, Hazan, 1999.

RICHEOME L., *La peinture spirituelle ou l’art d’admirer aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres, et tirer toutes profit salutere...*, Lyon, Pierre Rigaud, 1611.

RÉAU L., *Iconographie de l’art chrétien*, vol. 2, *Iconographie des Saints*, 1958.

REMY B., *Antonin le Pieux (138-161). Le siècle d’or de Rome*, Paris, 2005.

ROBERT H., *Encyclopedia of comparative Iconography. Themes depicted in works of art*, vol. 1, Chicago, 1998.

STOICHITA V., *L'effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008.

SUETONE T., *Les douze césars*, Paris, 1892.

TALON A., *Le Concile de Trente*, Paris, 2000.

TOMAN R. et BEDNORZ A., *L'art du baroque : architecture, sculpture, peinture*, Cologne, Könemann, 1998.

VAN ELVERDINGHE L., *Les rôles de la lumière au sein des retables et ses interactions avec leur structure dans les anciens Pays-Bas méridionaux aux XVII^e et XVIII^e siècles*, mémoire de licence présentée à l'UClouvain, Faculté de philosophie, arts et lettres (R. Dekoninck, promoteur), 2019.

VAN LERIUS TH., *Notice des œuvres d'art de l'église paroissiale et ci-devant insigne collégiale de St Jacques à Anvers, précédée d'une introduction historique et rédigée d'après des documents authentiques*, Borgerhout, 1855.

VAUCHEZ A., *La spiritualité du Moyen Âge occidental. VIII^e-XIII^e siècle*. Paris, 2015.

WILLIAMSON B., « Altarpieces, Liturgy and Devotion », dans *Speculum*, 79/2, 2004, p. 341-406.

WILLOCX F., *l'introduction des décrets du Concile de Trente dans les Pays-Bas et dans la principauté de Liège*, Louvain, 1929.

WINIARCZYCK M., « La mort et l'apothéose d'Héraclès » dans *Wiener Studien*, vol. 113, Wien - Böhlau, 2000, p. 13 – 29.

Référence électronique

BALAT BELGIAN ART LINKS AND TOOLS, [<https://balat.kikirpa.be/intro.php>], (02/07/2020).

Illustrations



Fig. 1. Le Bernin, *Extase de sainte Thérèse*, 1647-1652, Rome, église Santa Maria Della Vittoria.



Fig. 2. Le Bernin, Guillaume Courtois, Antonio Raggi, *Apothéose de saint André de Saint-André du Quirinal*, 1658 - 1665, Rome, église Saint-André du Quirinal.



Fig. 3. Pieter Verbruggen l'Ancien et Guillaume-Ignace Kerricx, *maître-autel et retable de l'abbaye Saint-Bernard* à Hemiksem, 1729, transféré à l'église Saint-André en 1807-1809, Anvers, église Saint-André.



Fig. 4. Arthus II Quellin le jeune, Guillaume Kerricx le vieux, Lodewijk Willemsens, Norbert Herry et Jan Pieter le vieux Van Bauerscheit, *maître-autel*, 1685, Anvers, église Saint-Jacques.



Fig. 5, *L'Apothéose d'Antonin le Pieux et Faustine*, 161 acn, Rome, Colonne d'Antonin le Pieux.



Fig. 6. *Parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare. Mort de Lazare*, détail du tympan, 12^{ème} siècle, Moissac, église de Moissac.



Fig. 7. Le Bernin, Guillaume Courtois, Antonio Raggi, *Apothéose de saint André de Saint-André du Quirinal*, détail tableau d'autel, 1658 - 1665, Rome, église Saint-André du Quirinal.



Fig. 8. Le Bernin, Guillaume Courtois, Antonio Raggi, *Apothéose de saint André de Saint-André du Quirinal*, détail de l'âme de saint André, 1658 - 1665, Rome, église Saint-André du Quirinal.



Fig. 9. Le Bernin, *La chaire de saint Pierre*, 1656, Rome, Basilique Saint-Pierre.



Fig. 10. Autel de saint François-Xavier, 16^{ème} siècle, Rome, église du Gesù.



Fig. 11. Anonyme, *Maître-autel*, troisième quart du 18^{ème} siècle, Hemiksem, église Saint-Nicolas.



Fig. 12. Michel le Vieux Van der Voort, *maître-autel*, 1722-1724. Meldert, église Sainte-Ermelinde.



Fig.13. Arthus II Quellin le jeune, Guillaume Kerricx le vieux, Lodewijk Willemsens, Norbert Herry et Jan Pieter le vieux Van Bauerscheit, *maître-autel*, 1685, Anvers, église Saint-Jacques.



Fig. 14. Henri-François Verbruggen, *maître-autel*, 1702-1719, Gand, cathédrale Saint-Bavon.



Fig. 15. Simon Bonniau, Charles-Augustin Fonson, Nicolas Cartier et Jacques Hainaut, *maître-autel*, 1718, Mons, église Saint-Nicolas en Havré.



Fig. 16. Guillaume-Ignace Kericx le jeune, *maître-autel*, 1722-1728, Kontich, église Saint-Martin.



Fig. 17. Anonyme, *maître-autel*, 1791-1800, Malines, église Saint-Pierre-et-Paul.



Fig. 18. Inconnu, *maître-autel*, 1730-1744, Watou, église Saint-Bavon.



Fig. 19. Michel Van der Voort, *Maître-autel*, 1724-1727, Diest, église Saint-Sulpice-et-Denis.



Fig. 20. Denis George Bayard et F. Houssart, *Maître-autel*, 1753-1757, Averbode, église Saint-Jean-Baptiste.

Table et sources des illustrations

Fig. 1. Le Bernin, *Extase de sainte Thérèse*, 1647-1652, Rome, église Santa Maria Della Vittoria

Cliché de J. Haeck, 25 février 2020. p. 123

Fig. 2. Le Bernin, Guillaume Courtois, Antonio Raggi, *Apothéose de saint André de Saint-André du Quirinal*, 1658 - 1665, Rome, église Saint-André du Quirinal. p. 12, p. 21

Cliché de J. Haeck, 27 février 2020. p. 124

Fig. 3. Pieter Verbruggen l'Ancien et Guillaume-Ignace Kerricx, *maître-autel et retable de l'abbaye Saint-Bernard* à Hemiksem, 1729, transféré à l'église Saint-André en 1807-1809, Anvers, église Saint-André.

Cliché de A. De Vansay, mai 2016. p. 125

Fig. 4. Arthus II Quellin le jeune, Guillaume Kerricx le vieux, Lodewijk Willemsens, Norbert Herry et Jan Pieter le vieux Van Bauerscheit, *maître-autel*, 1685, Anvers, église Saint-Jacques.

Cliché de M. Damien, 17 février 2020. p. 126

Fig. 5. *L'Apothéose d'Antonin le Pieux et Faustine*, 161 acn, Rome, Colonne d'Antonin le Pieux.

Cliché de J. Haeck, septembre 2018. p. 127

Fig. 6. *Parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare. Mort de Lazare*, détail du tympan, 12^{ème} siècle, Moissac, église de Moissac.

Cliché de P. Garcia, août 2014. p. 127

Fig. 7. Le Bernin, Guillaume Courtois, Antonio Raggi, *Apothéose de saint André de Saint-André du Quirinal*, détail tableau d'autel, 1658 - 1665, Rome, église Saint-André du Quirinal.

Cliché de J. Haeck, 26 février 2020. p. 128

Fig. 8. Le Bernin, Guillaume Courtois, Antonio Raggi, *Apothéose de saint André de Saint-André du Quirinal*, détail de l'âme de saint André, 1658 - 1665, Rome, église Saint-André du Quirinal.

Cliché de J. Haeck, 26 février 2020.

p. 129

Fig. 9. Le Bernin, *La chaire de saint Pierre*, 1656, Rome, Basilique Saint-Pierre.

Cliché de F. Lawrence Lew, 22 février 2017.

p. 129

Fig. 10. *Autel de saint François-Xavier*, 16^{ème} siècle, Rome, église du Gesù.

Cliché de J. Haeck, 28 février 2020.

p. 130

Fig. 11. Anonyme, *Maître-autel*, troisième quart du 18^{ème} siècle, Hemiksem, église Saint-Nicolas.

Cliché de A. De Vijder (IRPA), 1974.

p. 131

Fig. 12. Michel le Vieux Van der Voort, *maître-autel*, 1722-1724. Meldert, église Sainte-Ermeline.

Cliché de l'IRPA, 1944.

p. 132

Fig. 13. Arthus II Quellin le jeune, Guillaume Kerricx le vieux, Lodewijk Willemsens, Norbert Herry et Jan Pieter le vieux Van Bauerscheit, *maître-autel*, 1685, Anvers, église Saint-Jacques.

Cliché de M. Damien, 17 février 2020.

p. 133

Fig. 14. Henri-François Verbrugghen, *maître-autel*, 1702-1719, Gand, cathédrale Saint-Bavon.

Cliché d'Edouard, 15 mai 2015.

p. 134

Fig. 15. Simon Bonniau, Charles-Augustin Fonson, Nicolas Cartier et Jacques Hainaut, *maître-autel*, 1718, Mons, église Saint-Nicolas en Havré.

Cliché de J-P Grandmont, 9 novembre 2012.

p. 135

Fig. 16. Guillaume-Ignace Kerricx le jeune, *maître-autel*, 1722-1728, Kontich, église Saint-Martin.

Cliché de G. N., s.d., extrait de LE NOM DIVIN, *Kontich-église Sint-Martinus*, [<http://lenomdivin.info/mondialement/belgie/kontich.htm>)], (24/02/2021). p. 136

Fig. 17. Anonyme, *maître-autel*, 1791-1800, Malines, église Saint-Pierre-et-Paul.

Cliché de J. Haeck, 17 avril 2019. p. 137

Fig. 18. Inconnu, *maître-autel*, 1730-1744, Watou, église Saint-Bavon.

Cliché de l'IRPA, 1944. p. 138

Fig. 19. Michel Van der Voort, *maître-autel*, 1724-1727, Diest, église Saint-Sulpice-et-Denis.

Cliché de l'IRPA, 1943. p. 139

Fig. 20. Denis George Bayard et F. Houssart, *maître-autel*, 1753-1757, Averbode, église Saint-Jean-Baptiste.

Cliché de J.-L. Elias (IRPA), 2004. p. 140

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial