

Faculté de philosophie, arts et lettres

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

Auteur : Laurent VAN ELVERDINGHE

Promoteur(s) : Ralph DEKONINCK

Lecteur(s) : Caroline HEERING et Ingrid FALQUE

Année académique 2018-2019, session de juin

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master en
histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité
spécialisée

Sommaire

Remerciements	7
Introduction	9
Le retable dans les anciens Pays-Bas méridionaux au XVII ^e siècle : remise en contexte.....	15
1. Le Concile de Trente et la « Contre-Réforme » : quelles origines à l'art baroque ?	15
2. Interprétations de l'art baroque : art de propagande ou traduction de la <i>pia fides</i> ?.....	17
3. Évolutions formelles du retable jusqu'à la première moitié du XVII ^e siècle	19
4. Le retable : <i>machine spirituelle</i>	25
I. La lumière matérielle.....	29
1. Introduction	29
1.1. Origines du motif.....	30
1.2. La gloire : objet de communication ignée et de conversion	31
1.3. Gloire et Trinité	33
2. Évolution de l'emplacement de la gloire et de son rapport à la structure du retable	38
2.1. Structure générale des retables	38
2.2. La gloire au sommet du retable	39
2.3. Du fronton à l'émancipation.....	48
3. Iconographie et effet sur le fidèle	66
4. Conclusion.....	74
II. La lumière naturelle.....	77
1. L'église jésuite d'Anvers : une église conçue avec la lumière.....	77
1.1. Introduction	77
1.2. Contexte.....	78
1.3. François d'Aguilón.....	80
1.4. Utilisation de la lumière dans l'église	83
<i>Les nefs</i>	83
<i>L'abside</i>	86
<i>La Chapelle de la Vierge</i>	89
2. Adaptation de l'autel à une église antérieure.....	93
2.1. Églises romanes et gothiques.....	93
2.2. Églises baroques	111
3. Conclusion.....	118
III. Lumière artificielle	121
1. Introduction	121

2. Les peintures d'intérieurs d'église.....	123
2.1. Apparition et évolution du genre.....	123
<i>La famille van Steenwijck</i>	127
2.2. Analyses des peintures	128
<i>Vues imaginaires</i>	128
<i>Intérieurs « réalistes »</i>	129
<i>Intérieurs d'églises de nuit</i>	135
2.3. Conclusion.....	138
3. Les décors éphémères des retables	141
4. Conclusion.....	149
Conclusion.....	151
Bibliographie	157
Illustrations.....	167
Table et source des illustrations	229

Remerciements

À l'issue de ce travail, 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, ils m'ont permis de progresser et d'améliorer ma rigueur. Grâce à sa disponibilité, j'ai pu bénéficier de ses relectures attentives qui m'ont permis de terminer dans le temps imparti le présent mémoire.

Je remercie également les nombreux professeurs de l'UCL qui ont pu répondre à mes questions et me donner des informations indispensables à la réalisation de ce travail. Le mémoire étant l'aboutissement de mes cinq années d'études dans la Faculté de philosophie, arts et lettres, ce sont tous les enseignants qui m'ont dispensé des cours tout au long de mon étude que je tiens à remercier.

Mes remerciements s'adressent également à mes amis et à ma famille qui m'ont soutenu de façon indéfectible tout le long de mon travail. Leurs commentaires et leurs relectures m'ont permis d'affiner mes observations. Exposer mes analyses à mes proches et en débattre avec eux m'a donné l'occasion de pousser certains de mes raisonnements plus loin et de faire des liens auxquels je n'avais pas pensé spontanément. Je tiens à remercier tout particulièrement ma mère pour ses nombreuses et patientes relectures ainsi que pour son soutien logistique et informatique.

Introduction

La liturgie aux XVII^e et XVIII^e siècles avait une grande importance dans la vie des fidèles. Un meuble en particulier occupe une place centrale au sein des rites liturgiques : le retable d'autel. Depuis des siècles il est l'objet d'une attention particulière et d'évolutions formelles considérables. Sa monumentalité atteint son apogée au cours de l'ère baroque. Plus qu'un simple meuble, le retable d'autel est le croisement entre la sculpture, l'architecture, la peinture et le rituel liturgique. Si de nombreuses études se sont attachées à montrer son évolution formelle et son adaptation à la liturgie, aucune n'avait encore tenté d'en comprendre la relation à la lumière de façon complète. La lumière joue pourtant un rôle primordial dans la liturgie, rôle exacerbé dans le contexte post-tridentin spécifique au XVII^e siècle et dont est tributaire le XVIII^e siècle. C'est pourquoi nous allons étudier ici la lumière, ou plutôt les lumières, entrant en relation avec les retables des anciens Pays-Bas méridionaux aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Notre étude de la lumière introduit d'emblée une distinction entre trois types de lumières : la lumière matérielle, la lumière naturelle et la lumière artificielle. Cette distinction sera capitale pour ce qui va suivre puisqu'elle déterminera nos différents chapitres. La lumière matérielle consiste principalement dans le motif de la gloire, expression pérenne d'un rayonnement de nature pourtant immatérielle et évanescent. Ce motif sera étudié en premier lieu pour la place majeure qu'il occupe au sein du retable et son rôle crucial dans son évolution formelle, ainsi que les liens qu'il entretient avec les autres types de lumières. La lumière naturelle quant à elle désigne la lumière provenant du soleil. Il s'agit de la lumière qui traverse les baies, les vitraux et autres ouvertures aménagés directement dans l'édifice religieux. Elle est parfois en interaction directe avec l'autel, et dans certains cas avec la gloire qui se trouve sur le retable. Enfin, la lumière artificielle, sans doute la plus difficile à étudier au vu des rares traces que nous en avons, est la lumière produite par tous les luminaires présents dans l'église. Celle-ci occupe une place de premier plan dans le rituel liturgique en lui-même. L'objectif de notre étude est de comprendre les enjeux et relations de ces trois types de lumière avec les retables des XVII^e et XVIII^e siècles dans les anciens Pays-Bas méridionaux, et donc avec la liturgie et la pensée spirituelle de l'époque, ainsi qu'avec le contexte historique.

Ces trois catégories de lumière ont déjà été étudiées séparément dans différents contextes et pour différentes finalités. Les gloires, qui représentent la lumière matérielle par excellence, ont fait l'objet d'une étude approfondie de Frédéric Cousinié, sous le titre de *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge Baroque*¹. Cet ouvrage est, à ce jour, le plus complet sur le sujet. Des articles traitent également ponctuellement de ce motif². Mais bien peu se sont concentrés sur les retables baroques des anciens Pays-Bas méridionaux et, malgré un certain nombre d'articles remarquables, aucune synthèse complète sur le sujet n'a été faite alliant évolution formelle et signification symbolique précise de la gloire. L'ouvrage de Cousinié ne traite en effet que des retables italiens et français. La lumière naturelle n'a, quant à elle, que très rarement été analysée, spécifiquement en lien avec les retables. Il faut toutefois faire exception pour l'article de Ria Fabri « Light and measurement. A theoretical and symbolical approach of the St. Ignatius church in Antwerp³ » qui étudie l'utilisation de la lumière naturelle dans une église baroque des anciens Pays-Bas du sud. Les résultats livrés par cette étude nous permettront d'analyser bon nombre d'autres églises qui présentent une utilisation complexe de la lumière naturelle en relation avec des retables. Enfin, pour ce qui est de la lumière artificielle, et donc des luminaires, les sources principales d'informations quant à leur nombre et leurs usages sont les recommandations d'époque telles que le *Missel romain* ou le *Cérémonial des évêques*. Il faut toutefois noter que des travaux ont été réalisés sur le sujet, mais principalement pour le Moyen Âge. Lors de cette étude, nous aborderons également les représentations peintes d'intérieurs d'églises de l'époque. Certains ouvrages importants sur le sujet nous serviront beaucoup.

Pour ce qui est des retables des anciens Pays-Bas méridionaux aux XVII^e et XVIII^e siècles, l'ouvrage de Paul Philippot e.a. *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600-1770*⁴ constitue la source de base pour ce qui est des évolutions formelles mais aussi des descriptions des retables. Les informations fournies par cet ouvrage seront complétées par des études centrées sur des cas précis lorsque cela sera possible. L'ouvrage de Philippot nous servira donc également de base

¹ 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).

² Voir bibliographie.

³ FABRI R., « Light and measurement. A theoretical and symbolical approach of the St. Ignatius church in Antwerp », dans P. LOMBAERDE, *Innovation and experience in the early Baroque in the Southern Netherlands the case of the Jesuit Church in Antwerp*, Turnhout, Brepols, 2008 (Architectura moderna ; 6).

⁴ 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.

de données première pour le choix des retables que nous avons fait pour cette étude. Ce choix a été complété par une recherche sur la base de données BALaT de l'IRPA⁵. Un grand nombre d'autres lectures a contribué à ce travail et nous a fourni des clefs d'analyse pour nos études de cas. Enfin, une grande part des analyses que nous avons faites sont l'œuvre d'observations personnelles faites *in situ* lorsque cela fut possible, ou sur base de photographies et des écrits sur les retables concernés. Il est évident qu'un nombre important de lectures est venu enrichir notre réflexion et nos observations personnelles.

Ce travail sera divisé en trois parties principales chacune axée sur une des catégories de lumière. Avant d'aborder chacune de ces parties, nous avons jugé important de faire un chapitre introductif replaçant les retables des XVII^e et XVIII^e siècles dans leur contexte historique, formel et liturgique. Nous débiterons ensuite notre étude par la lumière matérielle. Nous donnerons l'origine du motif de la gloire, sa signification et son rapport à la Trinité avant d'en étudier l'évolution formelle au sein des retables. Cette analyse formelle sera combinée à une étude interne de la gloire et de sa signification. Finalement, nous aborderons l'effet produit sur le fidèle par les gloires notamment via l'iconographie.

Nous enchaînerons avec la deuxième partie consacrée à la lumière naturelle. Cette dernière est liée avec des gloires dans de nombreux cas, ce qui sera alors analysé. Nous commencerons par le cas particulier de l'église jésuite d'Anvers pour laquelle a été réalisée une étude scientifique de la lumière, c'est-à-dire au moyen d'instruments de mesure. Forts de cette étude, nous nous pencherons sur de nombreux retables qui montrent une utilisation plus ou moins complexe de la lumière naturelle. Ceux-ci ayant presque toujours dû s'adapter à une architecture antérieure, et donc à la lumière qui y était déjà présente, nous observerons quels sont les moyens mis en œuvre par les artistes pour incorporer la lumière naturelle préexistante à leurs retables. Cette étude ne sera pas seulement formelle, mais elle analysera aussi la valeur iconique de la lumière naturelle, notamment en rapport avec les gloires.

Enfin nous terminerons par l'étude de la lumière artificielle. Pour ce faire, nous commencerons par étudier les peintures d'intérieurs d'églises. Nous retracerons d'abord l'apparition et l'évolution du genre avant d'analyser des exemples concrets afin d'y déceler la place et le nombre des luminaires. Nous essayerons aussi de comprendre l'ambiance que cet

⁵ BALAT BELGIAN ART LINKS AND TOOLS, [<http://balat.kikirpa.be/intro.php>].

éclairage artificiel engendrait au sein de l'église. Nous aborderons ainsi les vues imaginaires, les vues réalistes, et les vues de nuit d'intérieurs d'églises. Enfin nous étudierons les décorations éphémères des retables à travers celles des Quarante-Heures. Notre objectif sera donc de comprendre de quelle décoration lumineuse le retable peut être l'objet, autant quotidiennement que lors de rituels allant de la simple messe à des événements moins courants tels que la fête des Quarante-Heures.

Le retable dans les anciens Pays-Bas méridionaux au XVII^e siècle : remise en contexte

Avant d'entamer à proprement parler l'étude de la lumière entrant en relation avec les retables baroques des anciens Pays-Bas méridionaux, il est important de rappeler quel est le contexte historique, religieux et artistique qui voit le développement de ce que nous appelons aujourd'hui les « retables d'autels baroques ». Ce contexte global est en effet inséparable de la signification que se voit attribuer la lumière, et cela pour les trois types que nous étudierons.

1. Le Concile de Trente et la « Contre-Réforme » : quelles origines à l'art baroque ?

Nous ne pouvons aborder les arts des XVII^e et XVIII^e siècles sans revenir sur le contexte historique et le Concile de Trente. Ce concile est en fait constitué de plusieurs sessions intermittentes ayant eu lieu pendant 18 ans (de 1545 à 1563) et réunissant des prélats catholiques à Trente. Ceux-ci prirent une série de décisions importantes qui entraînèrent des transformations profondes et durables à l'Église romaine. Le concept de « Contre-Réforme » découle directement des décisions prises lors du Concile de Trente. Ce concept possède un lourd passé historiographique dont nous allons ici rappeler les enjeux principaux en termes d'art. Deux interprétations de l'art baroque se distinguent : il serait soit la marque de la restauration de la religion catholique dans un objectif de reconquête, soit, au contraire, ce seraient les modes d'expressions de ce renouveau spirituel qui emprunteraient les formes artistiques contemporaines.

Le concept de « Contre-Réforme » implique d'emblée une réponse active de l'Église catholique en réaction au protestantisme. Au niveau de l'art, cela correspond à l'idée de la création d'un nouveau courant artistique en réaction au protestantisme. Mais ce point de vue est fort controversé, notamment parce qu'un mouvement réformateur traversait déjà la chrétienté depuis de nombreuses décennies. La volonté de renouveler l'Église est bien antérieure au Concile de Trente et ne peut pas être réduite à une simple lutte contre le protestantisme. Quoiqu'il en soit, une vague de renouveau théologique, spirituel et pénitentiel est sensible durant tout le XVI^e siècle, ce qui contribue à la redéfinition du catholicisme. Le Concile de Trente, qui se retrouve plongé dans ce contexte, va prolonger cet élan réformateur

par ses décrets. Une campagne antiprotestante existera donc en parallèle d'une *renovatio* interne de l'Église catholique, toutes deux étant la marque d'un même élan réformateur⁶.

Rappelons qu'à l'époque les sacrements de la communion et de la confession, dans une démarche individuelle du salut de l'âme, sont mis à l'honneur. Cela se traduira de manière plastique par un développement de la rhétorique de l'autel, du confessionnal et de la chaire de vérité. Toujours dans le même contexte l'église baroque va se structurer selon la gestion de la liturgie et selon les structures sociales. Beaucoup de clôtures vont alors séparer ou protéger des zones privilégiées de l'église à l'accès restreint. Ce sera le cas des chapelles privées, notamment de guildes, confréries et corporations de métiers (l'accès public des chapelles privées dépendait du bon vouloir de leur propriétaire). Le chœur consacré, quant à lui, est un espace réservé uniquement aux membres cléricaux⁷. Le fidèle est donc mis à distance du maître-autel par une limite spirituelle matérialisée par une clôture.

À la fin du XVI^e siècle, les guerres de Religion font rage. Elles entraînent, en 1585, la séparation effective des provinces protestantes et des provinces restées catholiques, bien que celle-ci ne soit ratifiée qu'en 1648 à Münster. Ces événements jouent un rôle important car ils entraînent la dépossession de l'Église Catholique d'une grande partie de son mobilier imagé, qu'il soit peint ou sculpté. De grandes villes de nos régions, tels Anvers et Bruxelles, subirent de lourdes pertes en mobilier avec l'iconoclasme impitoyable qui sévit en ces temps de troubles. Le résultat fut que de nombreuses églises gothiques se retrouvèrent dénuées de toute décoration. Avec la Trêve de Douze Ans (de 1609 à 1621) les archiducs Albert et Isabelle, gouverneurs généraux espagnols établis à Bruxelles, engrangèrent une large campagne de restauration et de redécoration des églises des Pays-Bas méridionaux. Cette campagne continua même encore au XVIII^e siècle. De nouveaux retables, mais aussi de nouvelles statues monumentales, des monuments funéraires et tout le mobilier liturgique furent réalisés. Cette redécoration coïncida avec l'adoption du nouveau vocabulaire baroque qui s'adaptait parfaitement à l'envie des archiducs de revitaliser le catholicisme. Le courant baroque montre en effet un aspect faste, luxueux et grandiose qui convient bien au renouveau catholique, tout en étant combiné à une fonction didactique mettant l'accent sur la liturgie de la Contre-

⁶ R. DEKONINCK et A. DELFOSSE, « 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. 17.

⁷ A. JACOBS, « La scénographie baroque des églises des Pays-Bas méridionaux : le mobilier liturgique. Entre influence et tradition », dans BOSSU C., BRAKE W., LAMBEAU S. et LEPORATI C., *Alla luce di Roma. I disegni scenografici di scultori fiamminghi e Barocco romano*, Rome, Museo dell'Istituto, 2016, p. 86.

Réforme. Ce renouveau s'est accompagné de la construction de nouvelles églises, d'abord en continuité avec la tradition architecturale gothique, puis mêlant de plus en plus d'éléments nouveaux, jusqu'à donner des églises proprement baroques⁸.

2. Interprétations de l'art baroque : art de propagande ou traduction de la *pia fides* ?

L'art baroque a souffert des interprétations différentes qui lui ont été données au cours de l'histoire. La notion même de « baroque » a été créée postérieurement à la période d'activité de ce courant artistique. D'abord conçue comme un terme péjoratif désignant un art ostentatoire, artificiel, signe de perversion de l'art classique, l'appellation de « baroque » désigne aujourd'hui, pour ce qui est des productions artistiques occidentales, les arts plastiques postérieurs à la Renaissance et antérieurs au classicisme. Deux approches dans l'étude de cette période artistique montrent une interprétation très différente. D'une part, un courant « historique » a insisté sur les liens entre les sphères de la société du XVII^e siècle et la production artistique, et d'autre part, le courant « formaliste » a envisagé ce courant artistique du point de vue de l'évolution des formes, parfois indépendamment du contexte historique⁹. L'art baroque s'est vu attribuer le rôle d'un art destiné à exprimer les aspirations spirituelles et politiques de l'Église tridentine et post-tridentine. Ainsi des auteurs comme Émile Mâle ou Werner Weisbach se sont attachés à en faire une simple production du Concile de Trente, incarnant donc les valeurs de la Contre-Réforme et de la réforme catholiques. L'Église catholique va en effet, dans un premier temps, imposer une réforme de l'art chrétien dans le but de contrarier les humanistes et les réformés. L'objectif premier de cette réforme est de régler la question de la légitimité du culte des images, en réaction aux attaques protestantes qui visent l'idolâtrie. L'Église catholique voudra donc avant tout réformer l'iconographie jugée trop libre du point de vue de l'invention. Une courte période verra alors, surtout en architecture, un style sévère que l'on pourrait qualifier de « réformé ». Mais la fin du XVI^e siècle et le XVII^e siècle montrent l'avènement et l'expansion d'une nouvelle sensibilité artistique d'où serait né l'art opulent et fleuri que l'on nomme habituellement « baroque ». On assiste à l'épanouissement de l'iconographie mariale et hagiographique, mais aussi à

⁸ L. LOCK, « Rubens et le retable sculpté à Anvers », dans *L'Europe des retables : volume II (XVI^e-XVIII^e 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), p. 109.

⁹ R. DEKONINCK et A. DELFOSSE, *op. cit.*, 2016, p. 18.

l'apparition de nouvelles formes de dévotion et donc de nouveaux thèmes. Cet élan artistique n'est donc plus vraiment la marque de l'esprit ascétique de la première Réforme catholique¹⁰.

Pour les défenseurs d'un art baroque propagandiste, après une première période qui voit un style plus sévère, telle une sorte de défense face aux attaques du protestantisme, l'Église catholique serait passée à l'offensive via une campagne de promotion des images de culte visant à redonner corps à l'image. Ce que le protestantisme avait accusé d'être de l'ordre de la perversion est revalorisé en tant que fondement de l'identité catholique. Un goût pour le spectaculaire, le monumental et le théâtral répond à la sobriété protestante. Dans cette optique, l'art serait au service de la propagande, ne se contentant pas d'instruire, mais manifestant avant tout avec vigueur et faste l'autorité de l'Église. C'est donc plus l'institution qui serait défendue que la foi elle-même¹¹.

D'autres auteurs voient l'épanouissement du baroque comme lié à l'avènement au grand jour d'une religion sensible antérieure au Concile de Trente. L'art en découlant serait celui d'une iconographie pieuse, simple et directe, donc dépourvue d'un symbolisme complexe. Ce serait alors le réalisme qui serait mis en avant afin d'éveiller chez le fidèle une dévotion qui serait sensible et affective. Il traduirait en effet la *pia fides* qui veut qu'une foi ancrée profondément dans le cœur plutôt que dans la raison soit plus résistante et susciterait mieux la volonté. On ne peut alors plus parler d'art de propagande, mais il s'agirait d'un art répondant aux besoins d'un groupe social et pas des autorités ecclésiastiques. Les artistes sont alors les interprètes de la sensibilité et des sentiments spontanés de leur époque indépendamment de la volonté des clercs. Cet art se serait alors imposé à l'Église catholique et n'en découlerait pas¹².

Au final, les sources de l'art religieux contemporain de l'Église tridentine piocheraient son inspiration dans le même substrat que cette dernière. Ce sont donc les différents courants de spiritualités qui se développent depuis le début du XVI^e siècle qui essaient tous d'adapter les valeurs traditionnelles du christianisme aux nécessités contemporaines, qui seraient la base de l'art baroque et, parallèlement, de l'Église tridentine¹³. Les classes cultivées étant gagnées aux idéaux de la Renaissance, l'art devra nécessairement faire des concessions envers l'art

¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹¹ *Ibid.*, p. 20.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 21.

antique afin de conserver ce public. L'art chrétien va devoir s'associer à l'art antique. Cette aptitude à l'adaptation et au compromis fera le succès de la réforme catholique. Elle triomphera par la séduction plutôt que par la force. L'art baroque est un art de persuasion rhétorique, répondant au désir d'être persuadé¹⁴.

3. Évolutions formelles du retable jusqu'à la première moitié du XVII^e siècle

L'autel est avant tout constitué de la table consacrée qui sert à la communion. C'est au Moyen Âge que l'on commence à placer une image peinte ou sculptée de scènes religieuses, tel un écran, derrière la table d'autel. Cette nouvelle pratique est due à un changement de la position du prêtre officiant lors de la célébration suite au quatrième concile de Latran. Auparavant, le prêtre faisait face au public, mais sa position changera avec ce concile et il tournera désormais le dos à l'assemblée lors de l'élévation, masquant donc l'autel et sa décoration. C'est pour palier à cela que des retables vont être placés sur l'autel, et seront donc visibles lors de la célébration. Avec la décision de mettre le tabernacle sur la table d'autel, ce dernier est devenu le lieu symbolique de la présence réelle et permanente de Dieu selon le dogme de la transsubstantiation¹⁵.

L'autel, et le retable qui lui est associé, prennent une place majeure dans la célébration liturgique et sacramentelle. La messe est l'occasion d'allers-retours fréquents en direction et à partir de l'autel, il est le centre d'actions multiples effectuées par les officiants (inclinations, génuflexions, encensement, bénédiction, etc.)¹⁶. Selon le médiéviste Henk van Os, l'apparition même de ce meuble se serait faite, comme nous l'avons dit, suite au IV^e concile de Latran en 1215 qui a établi le dogme de la transsubstantiation. Dans le but de mettre en avant l'hostie lors de l'élévation, il aurait fallu une « toile de fond » (*backdrop*) qui serait l'origine du retable¹⁷. Il servirait aussi de support pour montrer une image évoquant le sacrifice¹⁸. Ces théories ont toutefois été nuancées depuis lors, montrant que le retable n'est pas nécessaire pour la célébration de la messe et que son iconographie n'est pas

¹⁴ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵ A. JACOBS, « La scénographie baroque des églises des Pays-Bas méridionaux : le mobilier liturgique. Entre influence et tradition », *op. cit.*, p. 86.

¹⁶ A. DELFOOSE, « Le dispositif de l'autel : normes liturgiques », 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 XVII^e siècle*, Turnhout, 2014, p.37.

¹⁷ H. VAN OS, « Some Thoughts on Writing a History of Sienese Altarpieces », dans P. HUMFREY et M. KEMP (éd.), *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge, 1990, p. 21-33.

¹⁸ A. DELFOOSE, *op. cit.*, p. 37.

exclusivement eucharistique¹⁹. Il n'en demeure pas moins que le retable a vu le jour en lien avec la célébration eucharistique. Le décret tridentin sur « le très saint sacrifice de la messe » insiste sur l'importance du sacrifice eucharistique, mais reste vague sur l'organisation et la réglementation du culte. Toutefois, il insiste sur le rôle de médiation via les bénédictions mystiques, les lumières, les encensements, les vêtements liturgiques, etc. pour aider les fidèles à s'élever à la méditation des choses divines²⁰. C'est en 1568 que la Congrégation des Rites et des Cérémonies est fondée par le pape Sixte Quint. Cette congrégation a révisé et publié des livres concernant le rituel liturgique afin d'en unifier la forme au sein de la catholicité²¹. Toutefois, cette révision des missels et des bréviaires ne donne pas d'information concrète sur les pratiques liturgiques en lien avec l'autel et son retable, se contentant de présenter l'articulation des textes et certaines indications peu précises sur le déroulement de l'office et de la messe. Or la messe est aussi définie par toute une série de gestes et des pratiques plus « matérielles » : vêtements et ornements liturgiques, couleurs, matières, etc.²²

Ce n'est qu'en 1600 que la Congrégation des rites publiera sa révision du *Cérémonial des évêques* qui va encadrer avec précision le déroulement de la célébration du culte. Les gestes et comportements à adopter seront alors clairement identifiés, mais aussi les restrictions en termes de couleurs et matières²³. Ce n'est donc qu'à partir de ce *Cérémonial des évêques*, et il faudra évidemment attendre sa diffusion dans les paroisses des Pays-Bas méridionaux, ainsi que sa lecture et son application concrète, que les gestes en lien avec l'autel et son retable seront clairement établis. La dimension matérielle, à savoir l'ornementation de l'autel, sera précisée dans les rubriques générales de la réédition du missel romain en 1604. Celui-ci explicite rigoureusement le nombre de chandeliers à avoir, le nombre minimal de cierges allumés, la présence de la croix au centre de l'autel, les couleurs et qualités de parements, etc.²⁴. À un niveau plus local, il faut ajouter que l'assemblée synodale d'Anvers décide en 1610 que l'autel doit être accompagné d'un tableau peint, ou que soit peinte la paroi sur laquelle il est adossé. Le retable en lui-même n'est pas obligatoire pour la liturgie²⁵.

¹⁹ B. WILLIAMSON, « Altarpieces, Liturgy and Devotion », dans *Speculum*, 79/2, 2004, p. 341-406.

²⁰ A. DELFOOSE, *op. cit.*, p. 38.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 40.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 41 ; R. DEKONINCK et A. DELFOOSE, « Église catholique et art baroque », *op. cit.*, 2016, p. 24.

²⁵ A. DELFOOSE, *op. cit.*, p. 42.

Les retables évolueront au cours du XIV^e siècle vers une plus grande représentation d'images religieuses ce qui donna les célèbres polyptyques historiés de nos régions²⁶. Ces scènes prendront une tournure réaliste, voire même pittoresque, au cours du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle²⁷. Les formes de ce meuble changeront profondément au cours du XVI^e siècle, en lien avec la Contre-Réforme, notamment avec les retables s'appropriant le style renaissant italien dès 1530 dans nos régions²⁸, pour mener jusqu'à ce que l'on nomme les retables à édicule²⁹ et les « retables portiques », qui caractériseront la première phase baroque qui touchera les retables d'autel au XVII^e siècle. Un processus d'éloignement du dévot, de distanciation du fidèle par rapport au retable se fait alors ressentir. Les pratiques de projections du fidèle dans les scènes représentées sur ce meuble, largement encouragées avec les retables gothiques, sont ici freinées par l'agencement structurel du retable. En effet, la prédelle sera fortement rehaussée et développée, éloignant ainsi le tableau d'autel de la *mensa* via une verticalisation de plus en plus accentuée³⁰.

Au cours du XVI^e siècle, et pour les deux premiers tiers du XVII^e siècle, c'est le retable romain, en forme de portique avec colonnes latérales surmontées d'un entablement supportant le fronton, qui sera la formule omniprésente dans les anciens Pays-Bas méridionaux. L'évolution des retables durant cette période montrera la création de dispositifs scéniques dans l'objectif de prolonger l'image dans l'espace rayonnant du chœur en dynamisant la structure architectonique du retable, pourtant issue de la Renaissance italienne³¹. Rubens, par exemple, introduira une liaison dynamique entre le couronnement et le tableau grâce au cintre de ce dernier qui frôle l'architrave (cathédrale d'Anvers). Une continuité visuelle et iconographique entre le tableau et le reste du retable est créée par les statues grâce à leur disposition, leur expression et leur gestuelle. C'est donc la composition générale de l'autel qui

²⁶ B. D'HAINAUT-ZVENY, « Les retables baroques comme lieux et moyens d'une « délocalisation » des représentations du sacré et d'une « recomposition » du sujet de la 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 XVII^e siècle*, Turnhout, 2014, p. 159.

²⁷ *Ibid.*, p. 160.

²⁸ *Ibid.*, p. 167-168.

²⁹ P. PHILIPPOT, « 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 XVII^e siècle*, Turnhout, 2014, p. 62.

³⁰ B. D'HAINAUT-ZVENY, *op. cit.*, p. 168.

³¹ A. JACOBS, « La scénographie baroque des églises des Pays-Bas méridionaux : le mobilier liturgique. Entre influence et tradition », *op. cit.*, p. 86.

est le support d'une métaphore visuelle de la présence divine³². Cette situation, que l'on retrouve au début du XVII^e siècle, évoluera tout au long de ce siècle et du suivant comme nous le verrons plus loin.

Le retable est aussi une œuvre collective qui fait intervenir différents artistes et acteurs issus de corporations différentes et qui doivent s'entendre pour combiner et harmoniser ses composantes architecturales, sculpturales et picturales. L'évolution des retables du XVI^e au XVII^e siècle présente une évolution de la structure tectonique vers une unité organique qui va mêler les différentes composantes du retable, auparavant clairement identifiables, en un tout dont les parties vont se mélanger. Parallèlement, le retable va avoir tendance à se dilater dans le cadre même que représente l'architecture de l'église qui l'abrite. Cette dynamique va se prolonger au XVIII^e siècle.

L'impulsion rubénienne est primordiale dans cette évolution³³. Le renouveau stylistique du XVII^e siècle est indissociable de l'artiste Rubens. Ce dernier revient de son voyage d'Italie en 1608 à Anvers. Rubens étant peintre avant tout, ses projets de retables sont principalement axés sur l'aspect plan du meuble. Les sculpteurs en charge de réaliser ses projets se sont probablement limités à la conception bidimensionnelle de retable, ce que l'on détecte dans l'absence de grande tridimensionnalité de ses retables par rapport à ceux, plus tardifs, d'Artus Quellin le Jeune ou de Willem Kerraix³⁴. Toutefois, Rubens va contribuer à l'intégration de la peinture et la sculpture, tout en laissant cette dernière au service de la peinture, mais en lui faisant prolonger l'élan expansif. Cela explique que le tableau peint gardera longtemps une place centrale dans le retable, avant d'être progressivement remplacé par la sculpture. La peinture va donc d'abord avoir l'ascendance sur la sculpture et l'architecture dans une formule que l'on qualifie généralement de retable-portique, appellation que nous garderons lors de notre étude afin de nommer ce premier type formel de retable baroque. Sa forme rappelle celle d'une fenêtre, qui serait ouverte sur un au-delà. Le cadrage met en évidence la sacralité du sujet représenté tout en le maintenant à distance du spectateur. La sculpture va renforcer cet effet tout en donnant une continuité à la fois iconographique et visuelle aux différents registres du meuble. La sculpture va progressivement dépasser de ce cadre et

³² *Ibid.*

³³ DEKONINCK R. et DELFOSSE A., « Église catholique et art baroque », *op. cit.*, p. 25.

³⁴ L. LOCK, *op. cit.*, p. 121.

envahir le retable, d'abord dans le haut du retable avant de descendre vers la table d'autel³⁵. La gloire va jouer un rôle identique à la sculpture anthropomorphe en dissolvant le cadre architectural par sa force divine.

Il ne faut pas négliger l'importance de l'ornement dans l'évolution des formes du retable. Le retable à portique classique, issu de la tradition renaissante italienne, évolue dans les années 1620 grâce à un renouveau artistique dans la poussée du retour de Rubens à Anvers. L'importance sera accordée à la puissance des volumes et la tridimensionnalité du relief, notamment avec des colonnes et pilastres saillants, le décrochement des entablements. Les frontons vont se briser, se superposer, être interrompus, associés à des guirlandes, etc. La forme du portique est omniprésente et on y associera tous les ornements issus de l'Italie (formules élaborées par Michel-Ange, Serlio, ou encore Carlo Maderno). Cette phase d'évolution des formes est celle de l'opulence et du vitalisme du premier baroque³⁶. La seconde moitié du XVII^e siècle voit l'affirmation de l'ornement au service du développement de l'opulence du mobilier des églises. Les colonnes torses vont devenir de plus en plus fréquentes, tout comme d'imposants cartouches, de lourdes guirlandes végétales, etc. C'est l'abondance qui prime³⁷.

Cette phase s'accompagne d'une importance croissante de la sculpture dans le mobilier d'église qui va quitter la niche du retable pour s'aventurer dans le fronton et sur les flanquements. Ce sont les figures angéliques qui sont les principales représentations se multipliant dans le décor. On les retrouvera souvent dans les zones d'articulations des différentes parties du mobilier. Elles transmettent ainsi visuellement les bienfaits de l'action divine aux fidèles³⁸. En plus de ce symbolisme, elles vont contrarier la structure architectonique du retable qui était restée relativement figée jusque-là, annonçant ainsi les bouleversements de la structure des retables qui suivront. La présence de tous ces anges, putti, etc. introduit aussi une certaine instantanéité de la représentation au sein du retable, apportant ainsi un aspect temporel³⁹. En effet, ils volent, descendent, atterrissent en différents endroits du meuble, mais supportent aussi les guirlandes, les emblèmes et images saintes, présentent

³⁵ R. DEKONINCK et A. DELFOSSE, « Église catholique et art baroque », *op. cit.*, p. 25.

³⁶ M. DAMIEN et C. HEERING, « 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, p. 128.

³⁷ *Ibid.*, p. 132.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 133.

des attributs, participent aux apothéoses, soulèvent des draperies, etc. Ils créent ainsi une dynamique d'action qui se passe véritablement devant le fidèle au moment où celui-ci contemple l'objet. Cette dynamique annonce elle aussi la phase suivante des retables où l'action sera présentée face au spectateur comme si elle se déroulait devant ses yeux dans l'espace de l'église. C'est à partir de 1670 que la nouvelle évolution structurelle du retable se fait sentir.

Pour le début du XVII^e siècle, nous manquons de documents permettant la compréhension complète de la création de retables. Pour les informations concernant cet aspect de l'étude des retables, nous nous baserons sur l'étude éclairante qu'a réalisée Léon Lock⁴⁰. Il met en avant, avec l'étude d'un retable de l'église Saint-Gommaire de Lier réalisé en 1619, comment se déroule le processus de commande. C'est le marguillier de l'église voulant se doter d'un nouveau retable qui cherche un sculpteur. Celui-ci peut vouloir voir le lieu pour lequel il doit réaliser son meuble avant d'accepter de se lier par contrat. Dans le cas de l'église Saint-Gommaire, la mairie a organisé une réunion comprenant le sculpteur, et cinq ou six magistrats de la ville afin d'examiner le dessin du projet de retable. Les spécifications du dessin donnaient les mesures précises ainsi que des indications claires sur les matériaux à employer. Le contrat quant à lui donne le calendrier de paiement. Le maire était donc garant des affaires de l'église. Dans le cas présent, le sculpteur seul était responsable du projet dont la conception ne relève que de lui et du commanditaire. Ce projet ne s'accompagne d'ailleurs d'aucun paiement. Comme le précise Léon Lock, il s'agit ici d'un retable au demeurant assez simple et de faibles dimensions, la complexité du processus de commande est liée à l'importance et à la dimension de la commande⁴¹. C'est donc l'artiste qui est responsable de la forme qu'il donne à son retable, sa liberté se trouve réduite par la nécessité d'acceptation du projet par le ou les commanditaires.

Dans le cas d'une collaboration d'artistes, ceux-ci doivent se mettre d'accord quant à l'aspect qu'ils veulent donner au retable. Le sculpteur pouvait soit travailler seul, soit en collaboration avec d'autres sculpteurs, soit d'après dessins d'un peintre, soit encore, sous les instructions d'un architecte⁴². Nous pouvons supposer que plus l'ampleur du retable est importante, plus il fait participer un nombre important d'intervenants, plus il est contraignant

⁴⁰ L. LOCK, *op. cit.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 113.

⁴² *Ibid.*, p. 135.

de trouver un aspect du retable qui convainc tout le monde. Il est possible que cela ait ralenti les innovations pour les retables importants. Malheureusement pour le début du XVII^e siècle peu de dessins de projets nous sont parvenus⁴³. Ceux que l'on conserve montrent aussi souvent un assagissement lors de la réalisation effective du retable. Malgré la collaboration de plusieurs sculpteurs pour un même projet, le style employé dépend des souhaits du commanditaire, du type de sculpture à réaliser, et le choix d'un style le plus approprié, selon ce qu'en pense le sculpteur, à la commande⁴⁴. Le choix d'un style devient alors souvent un choix actif entre les sculpteurs qui doivent décider le style de quel artiste suivre pour la commande⁴⁵. Si la sculpture se fait sur base d'une peinture réalisée par un peintre et non un sculpteur, cela aura des conséquences car le peintre ne connaît pas parfaitement toutes les contraintes et les possibilités de la sculpture. Par exemple, pour les sculptures faites sur base des projets de Rubens, l'importance est mise sur l'intégration iconographique et non la prouesse technique (ce qui est le cas pour les sculptures du maître-autel ou du retable de la Vierge à l'église jésuite d'Anvers)⁴⁶. Avec Rubens, l'intégration des arts est principalement iconographique et non stylistique⁴⁷. Lorsque l'architecte intervient dans la conception de la sculpture, l'intégration de la sculpture s'en ressent, elle est placée fonctionnellement dans le contexte architectural du retable (c'est le cas à Notre-Dame de Montaigu par exemple) sans intégration stylistique claire⁴⁸. Avec la diminution progressive de peinture au centre du retable au profit de la sculpture, les tensions entre peintre et sculpteur au sein d'un même projet diminueront, laissant plus de latitude au sculpteur.

4. Le retable : *machine spirituelle*

Les idéaux sous-tendant la liturgie post-tridentine dans les anciens Pays-Bas se manifestent particulièrement dans le retable. Ce meuble offre une toile de fond à la liturgie ostentatoire de la Contre-Réforme, mais il joue aussi un rôle actif et essentiel dans l'appréhension du divin par le fidèle. À cette fin, il incarne une sorte de lien visuel entre le monde terrestre et le monde céleste. Outre ce lien vertical, un lien horizontal s'établit aussi entre les croyants et l'institution ecclésiale. Le retable devient ainsi le point focal de la culture visuelle de l'Église post-tridentine. L'œuvre artistique, matérielle, se retrouve alors

⁴³ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 137.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 141.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 139.

réconciliée avec l'œuvre divine au nom de l'affect et de l'exaltation religieuse, l'art devenant ainsi le lieu d'expression et d'expérience de la foi⁴⁹. Le retable peut être considéré comme une « machine spirituelle » dans la définition du XVII^e siècle du mot « machine » : « il s'agit d'un assemblage de plusieurs pièces [...] qui sert à augmenter la vertu des forces mouvantes [...] ». On donne le nom de machines en général à tout ce qui n'a de mouvement que par 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 »⁵⁰. Les notions d'assemblage et de forces mouvantes présentent dans cette définition sont cruciales pour comprendre le retable baroque. La notion de forces mouvantes peut sembler étrange pour un meuble où le mouvement est illusionniste plus que réel, excepté les rares cas possédant un mécanisme permettant de mouvoir certaines parties⁵¹. C'est l'assemblage qui donne l'illusion du mouvement. Le retable est un art de la composition d'unités diverses⁵².

La base structurelle du retable est d'ailleurs un assemblage de différentes parties : les techniques de l'assemblage et du collage deviennent la règle à partir du XVII^e siècle pour les décors intérieurs des églises alors qu'auparavant on privilégiait la taille dans la masse pour les panneaux. Cette technique d'assemblage et collage permet des effets décoratifs plus marqués et variés grâce à la possibilité de faire des motifs plus saillants. Les retables possèdent alors souvent une structure (dans un bois résistant comme le sapin ou le chêne) que l'on habille et orne d'éléments dans un bois plus favorable à la sculpture (comme le tilleul et autres bois permettant une taille plus aisée). Les motifs décoratifs sont souvent appliqués, fixés par des clous ou simplement collés⁵³. Notons toutefois que certaines essences de bois, telles que le tilleul, appellent une finition après avoir été sculptées, celle-ci est donnée par l'enduit dans lequel on soulignera les détails⁵⁴.

Le retable est aussi un assemblage au sens du *bel composto* italien, c'est-à-dire un art qui a pour objectif d'estomper les frontières entre l'architecture, la peinture et la sculpture dans le

⁴⁹ R. DEKONINCK et A. DELFOSSE, « Église catholique et art baroque », *op. cit.*, p. 24.

⁵⁰ A. FURETIÈRE, 1702, vol. 2, p. 168 dans R. DEKONINCK et A. DELFOSSE, « Église catholique et art baroque », *op. cit.*, p. 24.

⁵¹ Comme c'est le cas par exemple pour le maître-autel de la collégiale Saint-Vincent de Soignies que nous étudierons amplement plus loin et qui est pourvu d'un ingénieux mécanisme permettant de faire descendre la châsse du saint patron sur la table d'autel.

⁵² R. DEKONINCK et A. DELFOSSE, « Église catholique et art baroque », *op. cit.*, p. 24.

⁵³ J. DEVESELEER et Ch. SAROT, « Le mobilier, parure baroque de la collégiale romane », dans J. DEVESELEER (dir.), *La Collégiale Saint-Vincent de Soignies : un quart de siècle de restauration*, Soignies, Musée du chapitre, 2009, (Les cahiers du chapitre ; 11), p. 233.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 234.

but de former un art total⁵⁵. Cette facette des retables va devenir, comme nous le verrons, de plus en plus évidente au fur et à mesure que l'on avance dans les XVII^e et XVIII^e siècles. Les retables ont donc pour mission d'inciter les hommes à faire « des choses qui sont au-dessus de leurs forces comme les vols et les descentes », ou, en d'autres termes, de donner accès au divin par un double mouvement d'ascension et de descente. Ce sont donc les cieux qui descendent sur terre à l'endroit du retable, le spectateur étant alors pris dans un mouvement ascendant qui va le transcender. C'est l'ingénierie humaine qui donne cette dynamique à un objet qui en est matériellement dépourvu. Il s'agit donc de transporter le fidèle avec des moyens plastiques. L'analogie entre l'art baroque et le monde théâtral prend ici toute sa substance. Les retables ressemblent en effet à des décors de théâtre. La cérémonie de la messe serait comme une pièce et qui se rejoue régulièrement devant le décor du retable. Il n'est alors sans doute pas anodin que le cérémonial de la messe se théâtralise justement à cette époque. Le sens du retable ne s'exprime pleinement qu'en regard de la liturgie qui s'y joue. Le retable encadre et exalte cette liturgie. Il est le point focal de l'église, et abrite le tabernacle qui abrite le Saint Sacrement, centre de toute la liturgie et donc de tout ce dispositif. Parce qu'il met en scène les acteurs de la liturgie, le retable devient un acteur à part entière de la célébration et non pas juste une simple toile de fond à celle-ci⁵⁶. Le retable est donc dévolu à l'apparition divine et à sa mise en scène. Dans ce cadre, le motif de la gloire prendra tout son sens comme nous le verrons par la suite.

⁵⁵ R. DEKONINCK et A. DELFOSSE, « Église catholique et art baroque », *op. cit.*, p. 25.

⁵⁶ *Ibid.*

I. La lumière matérielle

1. Introduction

La représentation matérielle la plus flagrante de la lumière à l'âge baroque est sans conteste le motif de la gloire. Il s'agit de la matérialisation par la sculpture de la présence de Dieu, qui est alors symbolisée par des rayons souvent accompagnés de nuées⁵⁷. Elle donne l'impression d'une soudaine apparition divine et lumineuse dans l'église. Le retable d'autel est le lieu privilégié de la présence divine dans la religion catholique, il est une la solution plastique pour montrer Dieu et les saints et établir une relation avec eux⁵⁸. Initialement les premiers retables, étaient seulement un support ou un encadrement imagé où l'on exposait et magnifiait différents types d'écrins sur la *mensa*. La lumière y était évoquée au moyen de matériaux précieux tels que l'or, les pierreries dont l'éclat était le reflet du monde supérieur⁵⁹.

La forme même de retable « portique » vise un éloignement du fidèle par rapport à la représentation figurative qu'accueille le retable. La structure du retable prend alors la forme d'un cadre qui marque la séparation entre le monde terrestre et le monde céleste⁶⁰. Toutefois, la présence de ce cadre donnera aussi à la sculpture l'occasion de dépasser du cadre qu'il représente pour investir l'espace de l'église et du fidèle⁶¹. Pourtant les figures centrales de ces retables, qu'elles soient peintes ou sculptées, se montrent toujours comme faisant partie d'un espace différent de celui du fidèle. Il n'est alors pas anodin que les scènes d'Ascensions, apothéoses, etc. soient si fréquentes. Elles marquent bien la séparation des deux mondes distincts. La présence de nuées, souvent associées aux gloires, ne font que rappeler ce monde céleste est inaccessible⁶².

La gloire sert aussi parfois de support à des icônes (principalement en Italie), ou à des symboles tels que l'œil de la Providence ou la colombe du saint Esprit⁶³. Ce motif devient de plus en plus fréquent dans nos régions dès le milieu du XVII^e siècle. Il surmonte alors un

⁵⁷ L. DE FINANCE et P. LIÉVAUX, *Ornement : vocabulaire typologique et technique*, Paris, Edition du patrimoine, 2014 (Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France ; Principes d'analyse scientifique), p. 31.

⁵⁸ B. D'HAINAUT-ZVENY, *op. cit.*, p. 159.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 169.

⁶¹ *Ibid.*, p. 170.

⁶² *Ibid.* p. 172.

⁶³ L. DE FINANCE et P. LIÉVAUX, *op. cit.*, p. 31.

nombre croissant d'autels. Le motif de la gloire, en apparaissant, va investir différents endroits du retable. Le positionnement et l'intégration de ce motif vont évoluer selon les artistes et la chronologie. Le fronton des retables d'autel dans les anciens Pays-Bas méridionaux sera le lieu privilégié de sa représentation, et à partir de là la gloire va s'étendre à l'ensemble du retable principalement au XVIII^e siècle. La gloire va donc, au fil du temps, prendre de plus en plus d'importance et envahir de plus en plus l'espace du retable et agir comme le médium de la dilatation de ses formes. De quelle manière ce motif va-t-il évoluer au cours des XVII^e et XVIII^e siècles ? C'est à cette première question que nous allons nous efforcer de répondre dans cette première partie dédiée à la lumière matérielle au moyen d'exemples choisis pour leurs qualités formelles permettant de présenter au mieux les tendances générales d'évolution du motif de la gloire. En parallèle de cette évolution formelle, nous nous pencherons sur la signification de la gloire et les liens qu'elle établit avec l'iconographie. Enfin, c'est l'effet produit par tous ces éléments que nous analyserons.

1.1. Origines du motif

Avant d'étudier précisément des exemples de retables avec gloire, il est important de revenir sur le motif en lui-même, sa signification et ses origines. Ce motif, en lien avec le retable, se développe d'abord en Italie où il est inauguré de façon monumentale par Le Bernin à Saint-Pierre de Rome, avant de prendre de l'importance dans nos régions. Frédéric Cousinié avance que ce motif ferait référence à deux types de réalisations contemporaines⁶⁴. Il s'agit tout d'abord des peintures en trompe-l'œil qui décorent les plafonds et coupoles de nombreuses églises italiennes dès le début du XVII^e siècle. Les gloires seraient alors une forme de transposition en sculpture de ces peintures. Ensuite, il s'agirait aussi de la traduction en sculpture des nouveaux dispositifs architecturaux destinés à créer des jeux de lumière. Une autre origine plus que probable mise en avant consiste en les *apparati*, réalisations éphémères liées aux célébrations eucharistiques des « Quarante-Heures » qui seraient ici pérennisées en sculpture⁶⁵. Ces fêtes, qui se font plus nombreuses à Rome dans les années 1630 – 1650, voient l'exposition du Saint Sacrement sur un présentoir ou un tabernacle monumental soulevé par des anges dans une gloire rayonnante érigée dans le sanctuaire de l'église. Le motif de la gloire était déjà présent en dehors des retables, ce qui aurait conduit à leur

⁶⁴ 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.

⁶⁵ *Ibid.* ; nous étudierons plus en profondeur ces *apparati* dans notre dernier chapitre.

inclusion au sein de ceux-ci. Les artistes à l'origine de ces gloires éphémères seront d'ailleurs souvent les mêmes à l'origine des grandes gloires pérennes qui se feront monnaie courante dans les décennies suivantes. Frédéric Cousinié voit aussi dans le motif de la gloire des origines plus anciennes, comme la représentation du Christ *Pantocrator*, *Cosmocrator* et en Majesté ou de la seconde Parousie, ou encore la mandorle, qui auraient été réactualisés pour s'adapter aux goûts baroques⁶⁶. Le motif était aussi déjà évoqué dans les fonds d'or des représentations byzantines, puis dans les rosaces gothiques, qui représentent la lumière céleste⁶⁷. Malgré ces nombreuses origines possibles du motif, ce dernier n'a que rarement fait l'objet d'étude, la nature même de sa matérialité posant problème⁶⁸.

1.2. La gloire : objet de communication ignée et de conversion

La gloire est souvent associée à diverses représentations sculptées qui sont hautement symboliques. La Trinité est la plus fréquente d'entre elles. Elle peut être présentée sous différentes formes comme nous le verrons. La Trinité rassemble le Père, parfois assimilé à une lumière infinie et éternelle, le Fils comme rayons de la substance divine, et du saint Esprit qui représente aussi la chaleur qui en procède⁶⁹. Le saint Esprit peut communiquer des dons telles la sagesse, l'intelligence, la science, etc. ainsi que les vertus théologales. Les dons principaux transmis sont la « Grâce » (donnée dans la vie terrestre), « la Gloire » (accessible en l'autre) et la « Foi » qui est l'instrument de la conversion⁷⁰. Tous ces dons sont symboliquement transmis par les rayons de la gloire.

La gloire représente la présence divine, et la façon dont il apparaît aux hommes. Ainsi, lors de la vision de Philippe Néri en 1544, Dieu lui apparaît sous la forme d'un globe de feu, donc de lumière. Lors de la Pentecôte, le saint Esprit descend sur les disciples de Jésus sous la forme de langues de feu. Ce souffle du saint Esprit communiqua alors des dons aux apôtres qui sont rassemblés autour de la Vierge : ceux de la connaissance des langues permettant la transmission universelle du message évangélique. La tradition représentative de cette scène a aussi adopté le rayon de lumière en plus de la langue de feu comme vecteur de ces dons⁷¹. La communication ignée est omniprésente dans le discours chrétien. L'aspect de la conversion

⁶⁶ *Ibid.*, p. 21-22.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 73.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁷¹ *Ibid.*

est aussi bien présent. Nous venons de le montrer, le don des langues fut donné aux apôtres pour pouvoir évangéliser universellement, mais il faut aussi rappeler l'épisode de la conversion de saint Paul. Cet ancien persécuteur des chrétiens est, un jour où il chemine vers Jérusalem, aveuglé par un éclat de lumière intense. Il est alors interpellé par le Christ qui lui demande pourquoi il le persécute. Cet épisode marque la conversion de saint Paul qui devient la plus grande figure du christianisme après Jésus⁷². Une fois guéri de sa cécité il est baptisé à Damas et devient un missionnaire extraordinaire. Cette façon qu'ont Dieu le père ou le Christ de prendre l'apparence de la lumière pour communiquer, parfois via le saint Esprit, est retranscrite matériellement par la gloire. Il ne faut pas oublier que le Christ lui-même est souvent considéré comme la « lumière du Père » ou encore le « rayonnement de la gloire du Père » (He 1, 3). Selon saint Luc il aurait lui-même dit « c'est un feu que je suis venu apporter sur la terre, et comme je voudrais qu'il soit déjà allumé » (Lc 12, 49). Saint Ignace reprendra la même idée, et sera d'ailleurs parfois comparé à un second Christ dont les Jésuites seraient les apôtres⁷³. La gloire revêt donc une dimension métaphysique et spirituelle. Il s'agit en effet d'un dispositif organisé par un schéma à la fois temporel et spatial (vertical, horizontal et circulaire autour de la représentation centrale)⁷⁴. L'origine du rayonnement de la gloire peut être multiple comme nous le verrons.

Au-delà de cet aspect symbolique de diffusion de la foi chrétienne par la gloire, une orientation idéologique et même politique se cache derrière ce motif. Derrière les références aux épisodes tels que celui de la Pentecôte ou de la conversion de saint Paul via la gloire, le message est celui de conversion et de ses bénéfices pour le nouveau fidèle que rappellent tous ces épisodes. Saint Paul est une image emblématique de cette volonté car c'est une transfiguration au sens de celle qu'a vécu saint Paul que l'on veut faire vivre au fidèle. La gloire veut donc symboliquement éblouir le visiteur au point qu'il se décide alors de se convertir à la religion catholique. Comme l'a montré Frédéric Cousinié, la gloire, objet de contemplation, doit être activée au cours d'un processus dynamique via les pratiques spirituelles afin d'avoir cet effet. Ces pratiques sont les rites et cérémoniaux liturgiques, qui sont déjà avec Pseudo-Denys, des moyens d'élévation et d'illumination⁷⁵. Le spectateur est donc invité à participer à tous ces rites. Parmi ceux-ci, en lien avec l'emplacement de la gloire

⁷² G. DUCHET-SUCHAUX et M. PASTOUREAU, *La Bible et les saints. Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1993, p. 234.

⁷³ 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.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 71.

au sein d'un retable, l'Eucharistie joue un rôle éminent. Parmi les pratiques permettant d'activer toute la potentialité effective de la gloire, la contemplation individuelle est aussi importante. La gloire est donc également significative en dehors de l'Eucharistie, où elle revêt toutefois un sens particulier. La contemplation individuelle prend une place importante avec la mystique qui gagne en succès au XVII^e siècle. Les pratiques de contemplation, alors généralement réservée à l'élite des chrétiens, se retrouvent exaltées et popularisées par les grands spirituels de l'époque comme saint Ignace. La contemplation des gloires, qui se multiplient partout en Europe, devient par excellence le modèle de cette pratique individuelle qui mène de façon presque « démocratique » à une vie chrétienne éminente⁷⁶. La gloire exprime avant tout une relation entre monde divin et monde terrestre. Celle-ci est basée sur le modèle catoptrique⁷⁷. Il s'agit donc de réflexion du monde divin sur le monde terrestre. Celle-ci peut être assumée par les anges, les saints et la Trinité.

1.3. Gloire et Trinité

La Trinité joue un rôle crucial dans la symbolique de la gloire. En effet, nombre d'entre elles sont associées d'une manière ou d'une autre à la Trinité (triangle trinitaire, parfois lié à l'œil de la Providence ou à un monogramme, saint Esprit seul représenté par une colombe, ou encore Trinité anthropomorphe). La Trinité serait la « première sagesse substantielle et incréée » (*Epicherema* III). Chaque membre de la Trinité est assimilé à un type de lumière : le Père à la *lux* « infinie et éternelle », le Fils comme « lumen de lumine » c'est-à-dire « rayon de la substance divine », et le saint Esprit à la chaleur qui en découle⁷⁸. La Trinité est donc étroitement liée à la lumière, il n'est donc pas étonnant qu'elle soit si souvent inscrite au sein de la gloire qui rend tangible pour les fidèles sa signification. Toutefois, le spectateur n'a pas un accès direct à la Trinité, la communication entre eux doit s'établir via la hiérarchie des anges et des saints qui jouent le rôle de médiateurs entre le divin et le monde des hommes. Cet aspect est marqué de nombreux retables dont la structure est hiérarchisée. La Trinité occupera donc toujours les registres les plus élevés (qui le sont autant physiquement que sur l'aspect spirituel) de la structure du retable, tandis que les saints et les anges, figures médiatrices, prendront place dans les registres intermédiaires.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Partie de l'optique géométrique qui s'intéresse aux problèmes de la réflexion sur des miroirs.

⁷⁸ F. COUSINIÉ, *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge Baroque*, op. cit., p. 73.

L'intellect humain cherche à s'unir à la *lux* du Père. Pour ce faire, Kircher⁷⁹ identifie trois types de rayons permettant à l'intellect humain de percevoir la lumière (*lumen*). Le premier est le « biais du rayon direct », identifié comme étant la lumière de la gloire dans le cas des Bienheureux et des messagers qui sont unis à Dieu par la contemplation⁸⁰, il s'agit donc du plus haut degré de figure médiatrice. Le deuxième est le « rayon réfléchi », soit la lumière de la foi pour les fidèles. Et enfin, le troisième type de rayons est le « rayon réfracté » dans le cas des infidèles⁸¹. La lumière, une fois qu'elle revêt un sens symbolique et sacré, est, par essence, hiérarchisée entre différents degrés qui ne sont pas tous perceptibles par le fidèle. Cette hiérarchie lumineuse est inséparable de la hiérarchie des registres du retable et des figures médiatrices qui s'y trouvent. Il faut donc comprendre la gloire, qui se trouve à un registre de sacralité au sein du retable inaccessible par le fidèle, comme l'expression d'une lumière à laquelle il ne peut avoir directement accès. L'expression de « lumière divine » signifie donc bien plus que la simple apparition de Dieu dans l'église au moyen de la lumière, c'est aussi une distanciation qui est faite entre l'humain et le divin, mais, paradoxalement, par cette mise à distance, on invite le fidèle à se comporter de façon digne afin de se rapprocher autant que faire se peut de la *lux* à laquelle il aspire (et que les saints et les bienheureux représentés dans le ciel ont atteint au travers de la gloire divine). Pour citer Kircher, « l'intermédiaire Angélique est comme une ombre par laquelle est brisé, entre Dieu et l'homme, le rayonnement de la lumière [*lux*] divine [...] et, conséquemment, entre le nuage et le Soleil de la clarté divine se produit une ombre à laquelle s'attache notre connaissance, faite d'ombres et imparfaite » (Ep. V)⁸². Cet extrait permet de comprendre toute l'importance des figures angéliques dans les retables baroques qui jouent un rôle d'intermédiaire à plusieurs niveaux comme nous le verrons.

La Trinité constitue donc la référence ultime, pour reprendre les termes de Cousin⁸³, à laquelle l'âme du fidèle aspire à s'unir. Ce sont les saints et la Vierge, qui sont l'objet d'un regain d'intérêt à l'époque, qui occuperont la place centrale du retable. La gloire, et la Trinité qui y est liée, sont reléguées au sommet et au fronton du retable (dans un premier temps), registre le plus sacré, mais pas le plus central dans la structure du meuble. Au cours du XVII^e, et surtout au XVIII^e siècle, les artistes vont tenter de faire coïncider le point central de

⁷⁹ Jésuite et scientifique allemand du XVII^e siècle.

⁸⁰ F. COUSINÉ, *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge Baroque*, op. cit., p. 74.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*, p. 91.

l'attention visuelle du spectateur au point symboliquement le plus élevé de la composition du retable. C'est dans ce cadre qu'apparaîtront le redoublement de la gloire, et ensuite les gloires monumentales qui vont traverser tous les registres du retable. Nous reparlerons plus avant de cette évolution en termes plastiques, ici nous évoquerons l'aspect symbolique d'une telle évolution. Le motif trinitaire, et donc la gloire à laquelle il est très souvent lié dans les retables des anciens Pays-Bas méridionaux, constitue l'élément symboliquement le plus important en termes de degré de sacralité dans l'iconographie des retables. Nous l'avons vu, l'âme du fidèle ressent un profond désir de s'unir à la *lux* du Père présent dans la Trinité. Il y avait donc un besoin de rendre la vision du Père (vision impossible, mais symboliquement représentée par la gloire trinitaire) centrale dans la structure du retable (essentiellement du maître-autel qui est le point central des églises). Le point de départ de cette nouvelle tendance dans les Pays-Bas est l'exemple du Bernin à Saint-Pierre de Rome (1657-1666). Un premier exemple pour nos régions pourrait être le maître-autel de l'église Saint-Jacques d'Anvers (fig. 1) réalisé par Artus Quellin le jeune avec Kerrickx le vieux, Willemsens, Herry et van Bourscheit en 1685. Il est paradoxal que ce soit par une forte présence matérielle, de bronze, marbre, dorures, etc. que les artistes représentent une référence au divin qui se veut impénétrable⁸⁴.

Frédéric Cousinié met en avant que la gloire trinitaire doit répondre à au moins trois enjeux d'ordres représentatifs. Ces enjeux étaient déjà débattus dans le cadre des réflexions théoriques sur les plus anciennes représentations de la gloire. Le premier enjeu de la gloire trinitaire est d'évoquer les personnes de la Trinité sous une forme qui doit être adéquate et légitime, ce qui est d'autant plus central dans un contexte de Réforme catholique qui voit des tensions fortes entre anthropomorphisme et abstraction. Son deuxième enjeu est de présenter, tout en le rendant accessible, les relations et statuts entre les différentes composantes de la Trinité, soit de rendre compte de la tension entre l'unicité et la pluralité de Dieu. Enfin le troisième enjeu est celui de la transcription lumineuse de la divinité en forme concrète (et donc tension entre matérialité et immatérialité)⁸⁵.

En réponse aux accusations iconoclastes protestantes (ou même des catholiques les plus scrupuleux) à propos de la représentation figurative du divin, la gloire propose une solution nuancée en évoquant plus qu'en représentant de façon naturaliste. Certes, cela n'est pas

⁸⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁸⁵ *Ibid.*

recevable dans le cas de gloires trinitaires anthropomorphes, mais bon nombre de cas se contentent des rayons de lumière associés à un symbole⁸⁶. La gloire symbolise donc par essence ce qui ne peut être représenté, et qui ne peut d'ailleurs être vu, nécessitant donc une traduction symbolique de convention. La gloire évoque ainsi les caractéristiques essentielles de Dieu. Elle n'est toutefois pas purement symbolique, car elle garde une part iconique ainsi qu'une présence matérielle manifeste. Elle associe en effet des formes terrestres, et qui offrent donc la possibilité d'une retranscription artistique, sous lesquelles le divin s'est manifesté, c'est-à-dire la lumière, les corps angéliques, la colombe du saint Esprit, ou encore le corps du Christ. Ces référents sont associés à des signes abstraits qui ne prétendent pas représenter la divinité, mais renvoient à ses propriétés ou à ses dénominations⁸⁷. Pour rester dans le domaine de la lumière, les rayons de la gloire sont le signe de la lumière. Cette même lumière est le signe de la divinité à laquelle elle fait référence. On se situe bien dans un jeu ininterrompu entre *signes* et *référent*. La gloire, qui est le signe de la lumière, ne remplit entièrement sa fonction que lorsqu'elle se confond avec son référent (la lumière). Ce phénomène se produit lorsque la lumière (naturelle) vient frapper la gloire (lumière matérielle) et en faisant ainsi briller ses ors. Frédéric Cousinié établit le lien entre ce changement de statut entre *signifiant* et *signifié* de la gloire qui devient une sorte de « transformateur symbolique » et l'autel, situé en dessous, où se déroule la transsubstantiation qui montre le même phénomène : le pain et le vin signifiant le sang et la chaire du Christ se transforment en ce qu'ils signifient⁸⁸.

Par analogie au soleil, la lumière divine ne peut être supportée par l'œil mortel. Il lui faut recourir aux lentilles de verre teintées pour briser la force de la lumière et ainsi pouvoir en regarder l'origine. Le verre de ces lentilles doit subir tout un procédé de purification pour offrir cette propriété. Il faut un procédé semblable pour permettre à l'âme purifiée de s'unir avec la *lux* du Père⁸⁹. Il n'est donc pas anodin qu'un grand nombre d'apothéoses soient représentées au sein des retables. En effet, les saints en apothéose, ou en glorification, ont réussis à se purifier l'âme afin de pouvoir s'unir à Dieu dans la gloire. Celle-ci est un élément conçu pour suggérer un espace indéterminé ou infini. Il représente ainsi une sorte de trouée ou de manifestation d'une présence divine invisible, mais irradiante. À partir de la seconde moitié du XVII^e siècle, elle représente ainsi une sorte de sas, le retable devenant un

⁸⁶ *Ibid.*, p. 135.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 136.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ A. Kircher, Ep. VIII, dans F. COUSINIÉ, *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge Baroque*, op. cit., p. 77.

« ascenseur mystique » par lequel le saint en apothéose accède aux cieux. En rejouant ces scènes d'épiphanie au sein de l'église, le fidèle en devient le témoin direct et s'en retrouve inspiré, voire même aspiré par la dynamique. Le mouvement plastique appelle donc un mouvement spirituel⁹⁰.

⁹⁰ R. DEKONINCK et A. DELFOSSE, « Église catholique et art baroque », *op. cit.*, p. 26.

2. Évolution de l'emplacement de la gloire et de son rapport à la structure du retable

2.1. Structure générale des retables

Afin d'analyser la place que la gloire occupe au sein des retables il est important d'expliciter les subdivisions structurelles qui composent ce meuble. Pour ce faire, nous nous sommes basés sur la structure des retables portiques qui ont l'avantage d'avoir des parties bien distinctes (fig. 2). La prédelle constitue la partie en contact avec le sol, c'est à ce niveau que se situe généralement la table d'autel. Ensuite vient le premier niveau, que nous appellerons aussi le « centre » du retable en lien avec sa position centrale dans sa structure, mais aussi avec sa fonction de point focal. Ce niveau est fréquemment décoré du tableau d'autel, mais il accueille parfois aussi une sculpture ou un groupe sculpté, une gloire, une icône, etc. Il est séparé du deuxième niveau par l'entablement. Ce second niveau est aussi appelé « couronnement »⁹¹ et nous l'appellerons parfois « fronton », principalement pour les retables portiques où il prend souvent une forme similaire aux frontons architecturaux. Ce deuxième niveau peut prendre différentes formes. Dans les retables-portiques, il prend généralement l'aspect d'une niche accueillant une statue entourée de deux ailerons sur lesquels sont parfois disposées d'autres statues (principalement des anges, mais aussi des saints). Avec les retables baldaquins et pseudobaldaquins dont nous reparlerons, il prend généralement l'aspect d'un dais occupé parfois par un groupe sculpté (souvent la Trinité). Parfois, nous le verrons, c'est une gloire qui y prend place, voir même qui le remplace. Enfin, au-dessus du couronnement, prennent souvent place des symboles telles la croix ou encore une gloire, voire les deux associés. Nous appellerons cette partie sommitale du retable le « sommet ». Nous montrerons donc ici comment la gloire va prendre de l'importance au sein de cette structure du retable, où elle apparaît et comment elle va progressivement passer à travers les différentes parties du retable jusqu'à produire l'éclatement ou l'unification des parties de sa structure dans le passage du retable-portique au retable baldaquin.

⁹¹ M. LEFFTZ, « L'antichambre des Cieux. Scénographies baroques dans l'ancienne principauté de Liège », dans BOSSU C., BRAKE W., LAMBEAU S. et LEPORATI C., *Alla luce di Roma. I disegni scenografici di scultori fiamminghi e Barocco romano*, Rome, Museo dell'Istituto, 2016, p. 108.

2.2. La gloire au sommet du retable

En plus d'une évolution purement chronologique des gloires, nous allons surtout nous attarder sur les différents emplacements qu'elles peuvent investir au sein du retable, et sur les différents rapports qu'elles peuvent entretenir à sa structure architecturale. Au début du XVII^e siècle, il est encore courant de rencontrer des autels n'incorporant pas le motif de la gloire à leur composition. Ce motif, d'abord absent des réalisations du début du siècle, va apparaître de façon discrète et sans intégration fluide à la structure architectonique du retable d'autel. On peut parler alors de citations du motif, ajouté principalement par un effet de mode⁹², probablement venu d'Italie.

L'apparition du motif de la gloire et sa généralisation au milieu du XVII^e siècle entraînant donc un effet de mode chez certains artistes, la gloire se fera alors discrète au sein du retable et n'en perturbera pas la structure. La gloire est un élément sculpté ajouté à l'architecture, mais qui essayera, dans de nombreux cas, de s'y incorporer en en gardant la logique interne⁹³. Selon Marc-Antoine Laugier, théoricien français du XVIII^e siècle⁹⁴, il s'agirait d'une décoration « simple et majestueuse »⁹⁵. Souvent décrite comme de l'ornementation⁹⁶, on retrouve toutefois souvent de la sculpture en haut-relief intégrée aux rayons de la gloire dans les nuées. La gloire est généralement dorée afin de représenter au mieux la lumière divine pétrifiée, mais le blanc peut y occuper une part importante, notamment dans les nuées. Ces gloires sculptées prennent différentes positions au sein même de l'architecture et de la sculpture des églises. Elles sont par ailleurs presque toujours intégrées à un retable dans nos régions, bien qu'il existe certains cas de gloire détachée de la structure du retable, mais liée par sa position dans l'église à l'autel (Saint-Jean-Baptiste-au-Béguinage à Bruxelles). Nous pouvons déjà dégager deux types de gloire incorporée au retable : elle est soit placée dans le fronton, et progressivement partira de là pour en investir le centre, place généralement réservée au tableau d'autel, soit elle est placée sur le sommet de la structure, emplacement qui va vite se confondre avec le fronton. La gloire se trouve d'abord apposée au fond des autels (que ce soit au centre, en fronton, etc.), mais avec la spatialisation des retables elle va petit à

⁹² F. COUSINIÉ, «“Gloire” et déconstruction du retable baroque, entre Rome et Paris», dans B. D'HAINAUT-ZVENY et R. DEKONINCK, *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, p. 235.

⁹³ *Ibid.*, p. 231.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 232.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ L. DE FINANCE et P. LIÉVAUX, *op. cit.*, p. 31.

petit s'émanciper de cette structure pour prendre une autonomie propre, et parfois se retrouver seule. Il faudra donc un certain temps avant que la gloire puisse investir d'autres niveaux du retable et ainsi gagner en importance. La structure rigide de ces retables ne permet en effet pas d'y incorporer la gloire de façon à la fois centrale (c'est-à-dire au centre du retable et au centre de l'attention du spectateur) et fluide, ce qui pose le problème d'attirer l'attention du spectateur sur la gloire comme élément le plus élevé dans la hiérarchie divine puisqu'il est « relégué » aux parties hautes du retable.

La gloire n'influencera donc pas radicalement l'apparence habituelle des retables lors de la phase d'apparition du motif. Les lieux privilégiés de sa présence seront d'abord le fronton et le sommet des retables. Il y a plusieurs raisons pouvant expliquer que c'est dans cette partie des retables que l'on retrouve d'abord les gloires. Tout d'abord, une raison de facilité d'intégration peut être mise en avant : il est plus simple d'y incorporer ce nouveau motif sans affronter la difficulté de modifier les habitudes structurelles du retable. Ensuite, la plupart des retables de l'époque accueillant un tableau en leur centre, contrainte presque obligatoire à Anvers⁹⁷, il n'était pas évident de la remplacer par une gloire. De la même manière, le fronton accueillait, dans de nombreux cas, une niche abritant une statue, cette habitude n'allait pas en faveur d'une gloire placée à cet endroit. Or le sommet des autels était, quant à lui, généralement dénué d'ornementation ou pourvut seulement d'une croix à laquelle il est simple d'associer une gloire. Enfin, la structure du retable est aussi empreinte d'un grand symbolisme hiérarchique de ses niveaux qui explique que la gloire, c'est-à-dire l'apparition rayonnante du divin et tous les enjeux représentatifs que cela véhicule (voir l'introduction consacrée à ce motif), apparaisse avant tout dans les parties hautes du retable. La structure du retable traduit en effet une hiérarchie des niveaux. Ainsi la prédelle, en contact avec le sol, fait le lien entre le monde terrestre et le premier niveau (ou le centre) du retable qui se situe entre monde terrestre et monde céleste. Ce dernier occupe le couronnement des retables. Donc plus l'on s'élève dans la structure du retable plus on s'approche de Dieu le Père, souvent représenté au niveau du couronnement ou figuré par la croix au sommet du retable, ou encore par les nombreuses représentations différentes de la Trinité. La gloire va alors naturellement prendre place dans les niveaux les plus élevés, et donc les plus sacrés, du retable. Cette hiérarchie des registres du retable marque aussi le passage d'un état, d'un espace et d'un

⁹⁷ A. DELFOOSE, *op. cit.*, p. 42.

temps à un autre (mort/terre/présent historique à l'apothéose/ciel/éternité)⁹⁸. Nous pouvons aussi signaler que dans bon nombre d'églises le chœur étant surélevé, le clergé se positionne déjà à un niveau plus élevé que les fidèles.

Il faut remettre cette première association de la gloire au retable dans le contexte formel des retables de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle. Comme nous l'avons déjà évoqué, les formes du retable changeront profondément au cours du XVI^e siècle, en lien avec la Contre-Réforme, notamment avec les retables s'appropriant le style renaissant italien dès 1530 dans nos régions⁹⁹. Cette évolution conduira à ce que l'on nomme les retables à édicule¹⁰⁰ et les « retables portiques », qui caractériseront la première phase baroque qui touchera les retables d'autel au XVII^e siècle (jusqu'au troisième quart du XVII^e siècle¹⁰¹). Le portique symbolise le triomphe, en plus de servir de mise en valeur de l'image peinte ou sculptée. La présence de peinture ou de sculpture en son centre est d'ailleurs un héritage de la Renaissance italienne. Il s'agit donc d'un cadre ouvert sur l'*historia*, à la façon de la fenêtre d'Alberti. Le portique joue le rôle de cadre, de fenêtre ouverte sur le récit sacré qui se joue dans le tableau¹⁰². L'ensemble du mobilier des églises se veut le lieu de la présence de Dieu et, dans ce sens, sert à la révélation de la Vérité aux Hommes¹⁰³.

En plus de l'aspect symbolique des différents niveaux du retable, le médium de représentation possède lui aussi une certaine symbolique. Ainsi, l'image sculptée, qui par nature est plus tangible que la peinture par sa présence même, renvoie à un plus haut degré de véracité. C'est pour cette raison qu'elle est placée plus proche du ciel, donc dans les parties supérieures du retable¹⁰⁴. Cela explique la présence fréquente au XVII^e siècle d'une niche abritant une statue au niveau du fronton du retable. Nous pouvons alors établir une hiérarchie type des retables de cette époque : au niveau du sol se trouve la prédelle avec la table d'autel, ensuite le premier niveau est décoré par une peinture, tandis que le second niveau possède une niche abritant une statue, et enfin le sommet accueille une croix et/ou une gloire. Il s'agit là du

⁹⁸ M. DAMIEN et C. HEERING, « Vocabulaire, typologie et fonctions de l'ornement baroque dans les anciens Pays-Bas méridionaux », *op. cit.*, p. 136 ; F. COUSINIÉ, « "Gloire" et déconstruction du retable baroque, entre Rome et Paris », *op. cit.*, p. 231-254.

⁹⁹ B. D'HAINAUT-ZVENY, *op. cit.*, p. 167-168.

¹⁰⁰ P. PHILIPPOT, « Emergence d'une nouvelle typologie formelle entre tradition maniériste et impulsion rubénienne (1620-1625) », *op. cit.*, p. 62.

¹⁰¹ M. LEFFTZ, « L'antichambre des Cieux. Scénographies baroques dans l'ancienne principauté de Liège », *op. cit.*, p. 109.

¹⁰² *Ibid.*, p. 108.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 109.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 108.

schéma typique des retables-portiques du XVII^e siècle. Au fil du temps, la représentation sculptée va peupler le couronnement des retables avec la présence de statues encadrant la niche. Ce niveau sera toujours réservé aux statues de personnages saints et traités dans des tons clairs et lumineux. Le tableau placé au centre du retable-portique devient le point focal pour le fidèle pénétrant dans l'église, ce qui correspond aux directives du Concile de Trente¹⁰⁵.

Les retables, et particulièrement ceux des maîtres-autels, sont l'objet d'un élan de monumentalisation sous le coup de l'impulsion rubénienne du début du siècle, qui, empreinte de tradition brabançonne, conserve une structure architecturale forte, elle-même soumise à l'architecture des églises qui les accueillent¹⁰⁶. Dans le contexte de cette impulsion, la relation de l'autel à l'espace intérieur de l'église et son intégration dans celle-ci seront l'objet d'un intérêt de plus en plus fort, qui aboutira dans l'exemple précurseur de la chapelle de la Vierge de l'église des jésuites d'Anvers (fig. 3) en 1622¹⁰⁷. Les traditions locales resteront fortes d'influence dans les anciens Pays-Bas au XVII^e siècle, au point que l'expansivité anversoise aura d'abord du mal à se faire dans certaines villes¹⁰⁸.

La gloire étant avant tout conçu comme un ornement issu d'une mode italienne, les artistes des anciens Pays-Bas méridionaux ne comptaient pas encore en faire un élément plastiquement central de leurs autels, mais juste une décoration secondaire dans le cadre de retables baroques à la structure bien définie. Ce motif apparaît alors d'abord, comme nous l'avons dit, à la façon d'un élément ajouté de façon timide en comparaison avec ce qui se fera plus tard. C'est ce que l'on peut observer dans de nombreux autels du début du siècle tels que l'autel Notre-Dame de l'église Saint-Supplix-et-Denis de Diest (fig. 4) ou encore l'un des autels latéraux de l'église Saint-Pierre de Herne (fig. 5). Dans ces deux exemples, la gloire est simplement placée soit au sommet (Diest) soit posée contre le fronton (Herne) comme des éléments « plaqués » contre le retable. Si la tendance générale du XVII^e siècle est d'apposer une, ou parfois plusieurs, gloires à l'autel, son intégration fluide au cadre architectonique reste rare dans les premières décennies du siècle. Toutefois, l'intégration parfois complète de la gloire à la structure de l'autel, et parfois à son iconographie, ce que l'on retrouvera au cours

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ P. PHILIPPOT, « Emergence d'une nouvelle typologie formelle entre tradition maniériste et impulsion rubénienne (1620-1625) », *op. cit.*, p. 70.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 71.

de la seconde moitié du XVII^e siècle et encore plus au XVIII^e siècle, prend ses racines dans les essais du XVII^e siècle. Prenons l'exemple du maître-autel de l'église Onze-Lieve-Vrouw Geboorte de Broechem (fig.6) qui adopte une gloire ajourée au niveau du fronton, permettant ainsi à la lumière provenant de la baie située directement derrière l'autel de filtrer à travers les rayons de la gloire et ainsi d'en augmenter le pouvoir lumineux. De ce fait, c'est aussi l'impact voulu sur le spectateur qui est renforcé.

Prenons comme exemple plus connu et tardif le maître-autel de l'église Saint-Paul d'Anvers de 1670, réalisé par Pierre Verbruggen le Vieux et son fils Pierre le jeune (fig. 7)¹⁰⁹ qui, malgré sa réalisation du dernier tiers du XVII^e siècle, ne possède qu'une gloire à son sommet. La forme générale du retable est un portique, forme qui se développe et se généralise pleinement dès le début du XVII^e siècle. Une paire de colonnes de marbre rouge entoure de part et d'autre un tableau de Corneille Cels représentant une descente de croix. L'autel est surmonté d'une niche accueillant une statue de saint Paul et encadré par la Foi et la Vérité. Au faite de la niche, la sainte Croix resplendit dans une gloire rayonnante pourvue d'une nuée habitée d'angelots. L'emplacement de la gloire au sommet présente l'avantage de ne pas nécessiter d'intégration de la gloire au reste de la structure architectonique de l'autel et d'ainsi souscrire à la nouvelle mode sans contraintes nouvelles. L'aspect symbolique de la gloire en est d'autant plus clair qu'au sommet de l'autel, c'est-à-dire le niveau le plus élevé spirituellement de ce meuble, il représente parfaitement la présence de Dieu, et cela d'autant plus qu'il encadre la croix. Ainsi le sol sur lequel est édifié l'autel est le niveau terrestre, celui des fidèles et des prêtres, ensuite le retable s'élève, et plus on monte vers son sommet, plus les représentations seront d'un caractère spirituel élevé, culminant par Dieu lui-même dont la présence est représentée ici sous la forme de la gloire. L'emprunt à la nouvelle mode de la gloire est donc aussi régi par la symbolique du motif.

Le positionnement de la gloire au sommet du retable permet aussi à Verbruggen de s'inscrire dans la tradition des retables avec niches en fronton abritant une statue et un tableau en son centre au premier niveau, système qu'il utilise dans une grande partie de ses autels (autel du Saint-Sacrement de l'église Saint-Jacques d'Anvers¹¹⁰ qui possède une gloire

¹⁰⁹ 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, p. 291-92.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 303, 305-306.

discrète directement au-dessus de la niche (fig. 8), l'autel de Notre-Dame du Rosaire¹¹¹ aussi en l'église Saint-Paul d'Anvers (fig. 9) et qui possède lui aussi une gloire en son sommet, ou encore le maître-autel de l'église Notre-Dame de Lebbeke¹¹² (1679) qui est dépourvu de gloire). Avec le maître-autel de l'église Saint-Paul, l'interaction entre la gloire et le reste du retable est limitée, elle le couronne simplement indiquant la présence de Dieu. En cela, ce symbole peut bien être perçu comme un élément ajouté au retable, pour suivre la nouvelle mode de son utilisation. Bon nombre d'autels plus anciens réalisés eux aussi par la famille Verbruggen ne possèdent d'ailleurs pas de gloire. Mais de nombreux exemples chercheront à intégrer la gloire afin d'en faire un élément architectonique du retable tout en lui donnant un sens dans la narration des scènes représentées. Notons que la vue dégagée que nous avons aujourd'hui de ce maître-autel ne correspond pas à la réalité du XVII^e siècle. En effet, un grand jubé fermait alors le chœur de l'église, mais celui-ci fut détruit en 1838¹¹³. La gloire demeurerait toutefois visible de loin grâce à sa position au sommet du retable.

La gloire de ce maître-autel peut être divisée en trois parties s'enchaînant de façon fluide, mais présentant des aspects symboliques différents : le centre, avec la croix ; les nuées ; le rayonnement au-delà des nuées. En son centre elle émane de la croix, elle est donc, comme l'explique Frédéric Cousinié, ce qui *émane* extérieurement de la divinité¹¹⁴. Les rayons vont ensuite toucher les nuées et les créatures angéliques qui s'y trouvent, avant de se matérialiser dans le rayonnement irradiant. La partie centrale de la gloire, entourée par les nuées, dispose d'un statut symbolique différent. Cette partie atteste de l'aspect invisible de Dieu, elle est interne à la divinité (fondée sur l'essence de Dieu) et donc abstraite. À ce niveau, la croix ne peut pas être séparée de la gloire, car elles forment un tout symbolique qui prend son sens par leur association. La croix représente la Trinité, et la gloire les différents types de lumières qui en émanent : *lux* comme origine et rayonnement invisible de la lumière/clarté ; *lumen* illuminant les milieux traversés, se matérialisant par des rayons ; et *color* (ou *splendor*) touchant les corps opaques et s'y réfléchissant¹¹⁵. En traversant les nuées et en se transformant en rayons distincts une fois qu'elles sont traversées, la gloire se fait externe au Père, c'est-à-dire qu'il se manifeste dans le monde, notamment via les créatures et par l'Incarnation, elle est ainsi manifestation extérieure de la divinité. Il y a donc une évolution du statut de la

¹¹¹ *Ibid.*, p. 289.

¹¹² *Ibid.*, p. 312.

¹¹³ A. JACOBS, *op. cit.*, p. 85.

¹¹⁴ F. COUSINIÉ, *Gloria. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge Baroque*, *op. cit.*, p. 138.

¹¹⁵ *Ibid.*

lumière de la gloire dans son rayonnement. Le doré au centre est celui de la couleur de la lumière immatérielle, essence divine, mais en traversant les nuées, elle devient une matière indépendante incarnée dans les rayons. En touchant les nuées, qu'elle va dans certains cas rendre dorées, la gloire montre sa capacité illuminative, avant de devenir forme et matière illuminée dans les rayons. La transformation de la qualité d'illumination de la gloire s'effectue donc au niveau des nuées, c'est-à-dire dans un espace masqué¹¹⁶. Ce rôle est peut-être accordé aux nuées afin de montrer une continuité entre la lumière interne et externe de Dieu, ou, au contraire, permettre à la divinité de garder son aspect inaccessible. Dans tous les cas, la gloire parvient à exprimer ces deux aspects à la fois¹¹⁷. Il faut donc ici nuancer l'aspect « ajouté » de ces premières gloires par le haut niveau de signification qui leur est déjà accordé.

Avec le maître-autel l'église Saint-Nicolas de Buggenhout, daté de 1681 et réalisé par Jean Cortvriendt (et remanié à la fin du XVIII^e siècle), une autre interprétation de la gloire placée au sommet permet une incorporation plus fluide à l'ensemble du retable (fig. 10)¹¹⁸. Le retable est original par l'utilisation des trumeaux séparant les fenêtres latérales et la fenêtre axiale de l'abside pour appuyer ses supports en colonnes torses jumelées. Cette structure permet de remplacer l'habituel tableau central par la fenêtre axiale éclairant l'abside en contre-jour. Les colonnes sont surmontées par les statues de Moïse et d'Aaron, tandis qu'au tympan Dieu le père trône sur une masse nuageuse et est surmonté par le saint Esprit en gloire¹¹⁹. Cette dernière n'entoure plus la croix, mais rayonne autour de la colombe du saint Esprit qui survole Dieu le père. La gloire semble ici être presque un élément extérieur au retable dans le sens où elle surmonte l'autel sans connexion architecturale à l'ensemble, et pourtant par sa forme il prolonge le sommet en arc en plein cintre de l'autel. Il établit ainsi la connexion entre l'autel et l'abside en cul-de-four de la nef. Comparée à l'exemple précédant de l'église Saint-Paul à Anvers, la gloire entame déjà ici une intégration plus fluide à l'architecture du retable. En effet, ses rayons débordent vers le bas et traversent l'espace du fronton pour venir toucher la statue de Dieu qui y est installée. L'apparence même de la gloire, qui semble « voler » sans lien direct avec le retable constitue un effort d'intégration plus important qu'en l'église Saint-Paul d'Anvers où la gloire est « collée » à la croix du sommet du retable. Cet exemple permet de mettre en lumière comment la prise de liberté de la

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 139.

¹¹⁸ P. PHILIPPOT, *op. cit.*, p. 443.

¹¹⁹ *Ibid.*

gloire placée au sommet va la mener à dépasser son cadre pour venir se lier au fronton. Il existe donc une transition, une évolution entre les différents emplacements de la gloire au sein des retables.

La gloire du maître-autel de Saint-Nicolas de Buggenhout (fig. 11) revêt un aspect symbolique légèrement différent de celle d'Anvers vue précédemment. L'absence de nuées dans son rayonnement annihile l'aspect transitionnel de la lumière entre « interne » et « externe » à la divinité. La gloire émanant ici directement en rayons distincts du saint Esprit, le programme symbolique est simplifié pour montrer avant tout son aspect externe à la divinité, c'est-à-dire sa manifestation dans le monde, notamment via les créatures et par l'Incarnation. Cet aspect est d'autant plus marqué que les rayons les plus longs se dirigent vers les statues de Moïse et d'Aaron qu'ils indiquent, mouvement amplifié par le geste de la main droite et du regard de Dieu le père. Or Moïse est le prophète à qui Dieu confie la mission de libérer son peuple du joug égyptien, et Aaron est son frère et porte-parole auprès des Hébreux¹²⁰. Ils sont donc tous les deux des messagers de Dieu, et de se fait occupe un statut plus élevé dans la hiérarchie céleste. Ce statut est exprimé symboliquement dans le retable par leur position au niveau du fronton et par leur lien avec la gloire divine. En effet, comme nous l'avons dit, les rayons de cette gloire montrent l'aspect « externe » de Dieu et donc sa manifestation dans le monde via les créatures et l'Incarnation, qui ici sont figurés par Moïse et Aaron qui viennent ainsi compléter le programme iconographique. La présence de Dieu le père trônant juste en dessous de la gloire participe au programme iconographique. Il est, avec la colombe du saint Esprit, le seul personnage en contact direct avec les rayons de la gloire, ce qui exprime bien leur statut. L'aspect interne à la divinité de la lumière est alors exprimé par ce contact direct avec les rayons de la gloire qui s'opposent au contact indirect, possible par l'idée de prolongement dans l'espace des rayons lumineux, des rayons se dirigeant vers Moïse et Aaron.

Ce retable montre une particularité par l'absence de nuées dans les rayons de la gloire, mais présentes malgré tout dans la composition. Elles sont représentées avec les nuages habités de figures angéliques sur lesquels trône Dieu. Les nuées jouent ici un rôle un peu différent de ce que nous avons vu à Anvers. En étant placé au même niveau que les statues de Moïse et Aaron dans la structure du retable elles conservent leur rôle de montrer la

¹²⁰ G. DUCHET-SUCHAUX et M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 14 et 214.

modification entre lumière interne et externe à la divinité. Ce registre intermédiaire entre celui de la Trinité et celui, terrestre, des fidèles, montre donc la manifestation externe de Dieu. Ce dernier établit la liaison entre la gloire et la nuée, et lie ainsi la lumière naturelle fournie par la fenêtre à la lumière matérielle de la gloire. La nuée sur laquelle trône Dieu le Père semble d'ailleurs émaner de la fenêtre elle-même, comme poussée par un vent divin, ou telle une part de la lumière provenant de cette baie.

La lumière du jour apparaît alors comme une sorte de réponse à la gloire, un complément lui apportant une nuance symbolique. Il y a en effet, rappelons-le, trois états traditionnels accordés à la lumière : *lux* comme origine et rayonnement invisible de la lumière/clarté ; *lumen* illuminant les milieux traversés, se matérialisant par des rayons ; et *color* (ou *splendor*) touchant les corps opaques et s'y réfléchissant¹²¹. En combinant ainsi gloire et lumière naturelle, le retable de Buggenhout parvient à traduire d'une autre façon ces trois états de la lumière divine. La *lux*, généralement la zone centrale de la gloire qui est entourée par les nuées, serait ici remplacée par la fenêtre qui devient l'origine du rayonnement de la gloire en se liant aux nuées et à Dieu de la façon que nous avons décrite. Grâce au contre-jour elle acquiert son aspect d'origine invisible de la lumière, et son rayonnement n'est pas non plus visible puisqu'elle apparaît alors comme une large zone de lumière presque insoutenable au regard grâce au contre-jour. Nous pouvons rapprocher ce système de celui utilisé par le Bernin à Saint-Pierre de Rome pour sa gloire dont le centre est aussi une zone vitrée en contre-jour (fig. 12). La *lux* fournie par la fenêtre à Buggenhout devient alors *lumen* en éclairant les nuées, montrant ainsi sa capacité illuminative, mais en éclairant aussi le fidèle qui lui fait face. Ce dernier est alors lui-même touché par cette lumière d'origine divine et devient ainsi l'une des créatures de l'Incarnation, bien qu'à un degré moindre, comme le sont Moïse et Aaron, eux aussi éclairés par la lumière naturelle. La *lumen* se matérialisant dans les rayons de la gloire, la lumière naturelle constitue donc un élément prolongé par la gloire et complétant celle-ci. La fenêtre fonctionne donc comme un complément à la gloire matérielle, mais elle est aussi elle-même un aspect de la gloire. Nous pouvons donc considérer que ce retable comprend en quelque sorte deux gloires, l'une matérielle au sommet, et l'autre constituée de lumière naturelle en son centre. Cet aspect en fait un retable anticipant ceux comprenant une gloire, matérielle cette fois, au centre de leur structure comme nous en retrouverons au XVIII^e siècle.

¹²¹ F. COUSINIÉ, *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge Baroque*, op. cit., p. 138.

Bon nombre de retables de cette période dont nous n'avons pas parlé présentent une gloire au sommet de leur structure, comme le maître-autel de l'église Saint-Benoit de Mortsel de 1640-44¹²² (fig. 13) ou le maître-autel de la cathédrale Saint-Sauveur de Bruges de 1637-42¹²³ (fig. 14). La gloire y est le plus souvent associée à la croix placée au faîte du retable, ou, comme dans les deux cas précédents, à la statue du saint patron de l'autel ou de l'église. Les dimensions de cette gloire vont progressivement prendre de l'importance, ce que nous voyons avec le maître-autel de l'église Saint-Piat de Tournai de 1634 et 1660 avant sa restauration de 1948 et 1971¹²⁴ (fig. 15). Ces trois exemples montrent déjà des dimensions de gloires supérieures à celles du maître-autel de Saint-Paul à Anvers. Leurs rayons vont s'étendre de plus en plus loin autour de l'origine de la gloire. Si dans le cas de l'église Saint-Benoît et de la cathédrale Saint-Sauveur, les rayons restent limités aux alentours directs de la statue centrale, dans l'église de Saint-Piat ils vont rayonner bien au-delà, au point d'encadrer le fronton du retable et sa niche. Ainsi, la gloire s'intègre déjà à la structure du retable et crée donc un lien direct entre le sommet du retable et la niche.

2.3. Du fronton à l'émancipation

Le sommet des retables baroques est donc l'un des premiers lieux investis par le nouveau motif de la gloire. Nous pourrions encore largement multiplier les exemples de ce type d'incorporation de la gloire. Rapidement au cours du siècle le fronton va aussi être investi par la gloire qui deviendra le lieu privilégié de sa représentation. Avec le maître-autel de l'église Saint-Nicolas de Buggenhout (fig. 10), nous l'avons vu, la gloire crée déjà la transition entre le sommet et le fronton. En effet, ses rayons débordent du sommet pour venir passer devant l'arc en plein cintre sommital et toucher la représentation de Dieu assis sur ce qui tient lieu de fronton. Ce cas est particulier car le tableau qui habituellement occupe le centre du retable est ici remplacé par une large baie lumineuse apportant de la lumière en contre-jour ce qui influence le rôle de la gloire. En faisant évoluer la dynamique descendante des rayons, comme avec le maître-autel de l'église Saint-Piat de Tournai (fig. 15) la gloire va investir le fronton du retable. L'évolution de l'emplacement des gloires est aussi une évolution de sa signification en lien avec le programme iconographique des retables.

¹²² P. PHILIPPOT (et coll.), *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600-1770*, op. cit., p. 213-215.

¹²³ *Ibid.*, p. 215.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 218-219.

Dans un autel latéral de l'abbaye Sainte-Godelieve de Bruges (fig. 16), la gloire occupe le fronton et semble juste posée sur la surface plane du fronton comme un simple ornement ajouté, malgré sa réalisation datée du tout début du XVIII^e siècle. Cet exemple rappelle l'autel latéral de l'église Saint-Pierre de Herne (fig. 5) vu plus tôt qui est pourtant une réalisation de la première décennie du XVII^e siècle. L'incorporation de la gloire de l'autel de Bruges à l'architecture du retable n'est donc pas fluide et semble ainsi plus insister sur le symbole de la présence de Dieu qu'il représente et sur l'agneau et le Livre aux Sept Sceaux qui se trouvent en son centre. Le type d'intégration de la gloire au retable influe sur sa signification. On peut alors établir une différence entre les gloires qui vont s'intégrer à la structure du retable en unifiant les différents registres, et les gloires qui restent strictement dans le niveau d'élévation du retable où elles sont inscrites. Ce dernier cas insiste plus sur le motif en lui-même et surtout ce autour de quoi il rayonne. Dans le cas de Sainte-Godelieve de Bruges, la gloire, qui ne participe pas ou très peu à la structure du retable et à sa narration (elle répond à la gloire présente dans le tableau d'autel), met en évidence l'agneau et le Livre aux Sept Sceaux. La participation de la gloire à la narration iconographique du retable est souvent plus importante dans le cas des gloires monumentales qui traversent les différents registres du retable.

Un autre exemple est celui du maître-autel de l'église Notre-Dame-d'Hanswijk à Malines (figs. 17 et 18) édifié de 1676 à 1712¹²⁵. Le même système d'incorporation de la gloire se retrouve ici. La gloire émanant du monogramme de la vierge, à qui est dédié ce retable, est inscrite sur un drap tombant déployé par deux anges. Marie est associée à un motif solaire par les textes religieux. Dans l'Ancien Testament elle est comparée à un « soleil » rayonnant par exemple, ce qui sera retransmis artistiquement par son nom au centre d'une gloire¹²⁶. L'aspect symbolique de la gloire est ici mis en avant par son rapport au monogramme dont la taille importante la masque un peu. Elle représente davantage la glorification du nom de la Vierge plutôt que la présence divine de la façon des retables vus précédemment. Une deuxième gloire émerge au centre du retable et surplombe une statue de la vierge (fig. 17), créant ainsi une relation avec la précédente. La gloire est alors associée au symbole de la colombe du saint Esprit.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 302.

¹²⁶ F. COUSINIÉ, *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge Baroque*, op. cit., p. 211.

Ces deux cas sont caractérisés par des gloires de format réduit et sans volumétrie, il s'agit de simples rayons fins émanant d'un symbole (colombe du saint Esprit) ou d'un nom (monogramme de la Vierge) et « posés » sur une surface plane. À ce niveau nous pouvons parler de différence entre la gloire comme *ornement symbolique*, c'est-à-dire comme élément rayonnant autour d'un motif lui conférant ainsi un statut particulier, et la gloire comme *sculpture structurante* qui, tout en conservant son rôle *ornemental* et *symbolique* qui y est lié, joue un rôle direct dans la structure du retable, soit en en liant les différentes parties, soit en en déconstruisant la structure. Ce sont les deux aspects parallèles des gloires monumentales, leurs deux fonctions. D'un côté, la gloire est détentrice d'une signification théologique complexe et souvent liée à l'ensemble de la scénographie de l'autel, et d'un autre côté elle joue un rôle qui peut paraître plus prosaïque de structuration ou de déconstruction de la composition du retable. Toutefois, ces deux aspects sont totalement liés l'un à l'autre comme nous le verrons. Dans le cas de Malines ou de Bruges, la gloire semble premièrement ne remplir qu'un rôle de simple ornement dans sa définition comme « objet sans utilité pratique qui s'ajoute à un ensemble pour l'embellir ou lui donner un certain caractère »¹²⁷, mais cet *ornement* comme, disent parfois les détracteurs de ce motif, est toujours porteur du sens inhérent à sa représentation. C'est son association à un motif symbolique qui lui confère ici l'entièreté de sa signification.

Durant la seconde moitié du XVII^e siècle, l'influence italienne sur l'ornement dans les anciens Pays-Bas méridionaux va pousser à une unification des composantes du mobilier baroque. Le meuble, son ornementation et la sculpture qui y est associée se mélangent et se confondent en un tout uniforme, une même vibration naturaliste, opulente et plastique à l'effet théâtral¹²⁸. Une grande importance est accordée aux motifs célestes comme les nuées, les putti et surtout les gloires qui sont le moteur d'une dématérialisation de la structure architectonique des retables vers la fin du XVII^e siècle¹²⁹.

L'animation sculpturale qui était apparue au milieu du XVII^e siècle au niveau du couronnement va évoluer pour donner, à la fin du siècle, une unification entre la scène centrale du retable, qui devient de plus en plus sculptée et non peinte, et sa structure architectonique. Cette nouvelle évolution doit son impulsion à des artistes tels qu'Artus

¹²⁷ Le Grand Robert de la langue française, 2001.

¹²⁸ M. DAMIEN et C. HEERING, *op. cit.*, p. 127-128.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 128.

Quellin le Jeune, Pierre Scheemaekers le Vieux ou encore Henri François Verbrugghen, et l'influence de modèles italiens¹³⁰. À partir du troisième quart du XVII^e siècle, le retable-portique sera progressivement en partie remplacé par les retables baldaquins et pseudobaldaquins qui en sont une formule intermédiaire. Leur origine est probablement le fameux baldaquin du Bernin à Rome dans la basilique Saint-Pierre (fig. 12), bien que cette formule exacte n'ait jamais été reprise dans nos régions. La transformation consiste à substituer une colonnade au portique¹³¹. Cette évolution morphologique du retable est aussi un changement typologique et surtout modal de la présentation de l'*historia* au sein du retable. On perd le portique comme fenêtre ouverte sur le monde sacré pour une vision de la scène sacrée se déroulant directement dans l'espace de l'église en son point le plus sacré, c'est-à-dire le chœur, et plus précisément l'autel-majeur¹³². Le retable s'étend dans l'espace de l'église ce qui lui permet de former une sorte de scène de théâtre en son centre qui accueillera bien souvent un groupe sculpté qui semble agir au sein même de l'église. Rappelons-le, la sculpture renvoie à un degré de véracité plus élevé que la peinture grâce à son aspect plus tangible. Il y a donc une véritable volonté de faire se jouer la scène du sacré à la vue de tous les fidèles au niveau du retable. Le maître-autel est mis en exergue tout en étant circonscrit par le baldaquin ou le pseudobaldaquin.

La sculpture va donc, à partir des années 1670, descendre littéralement du couronnement vers le centre du retable. Ce sont les anges qui, les premiers, vont effectuer ce mouvement, jouant ainsi bien leur rôle d'intermédiaires entre la terre et le ciel. Ces anges traduisent la volonté de montrer l'Église catholique comme l'endroit où Dieu se rapproche des hommes, ce que Michel Lefftz a nommé dans son article du même nom « l'antichambre des Cieux »¹³³. C'est donc au cours du dernier tiers du XVII^e siècle que se voit une évolution de la forme du retable qui ne connaissait pas de grande évolution depuis la fin du XVI^e siècle. Le premier pas de l'innovation vient avec l'adoption de cadres ovales, comme on en retrouve dès 1683 et 1684 à Duffel avec deux autels de chapelles latérales réalisées par Henri François Verbrugghen. Les traditionnelles colonnes latérales du retable-portiques disparaissent au profit d'anges supportant le tableau¹³⁴. Cette formule se prolongera au XVIII^e siècle comme on le voit avec les deux autels latéraux de l'église Saint-Jean-Baptiste d'Averbode réalisés en

¹³⁰ *Ibid.*, p. 133.

¹³¹ M. LEFFTZ, *L'antichambre des Cieux. Scénographies baroques dans l'ancienne principauté de Liège*, op. cit., p. 110.

¹³² *Ibid.*, p. 109.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ A. JACOBS, op. cit., p. 87.

1702 par Pierre Scheemaekers le vieux. Ce sont les anges qui descendent le tableau sur l'autel, en légitimation du culte des saints et des images promus dans le contexte post-tridentin. Le message de Dieu est littéralement livré aux fidèles, ce qui va dans le sens d'une église où Dieu se présente aux hommes¹³⁵.

C'est en 1685 qu'est érigé par Artus II Quellin et Kerricx le premier véritable maître-autel baldaquin des anciens Pays-Bas méridionaux dans l'église Saint-Jacques d'Anvers (fig. 1). Il s'agit d'un autel à deux colonnades placé au centre du chœur et qui reprend la concavité de l'abside dans sa forme. Il devient ainsi une sorte de dais autour de la scène sculptée de l'apothéose du saint patron de l'église. Ce maître-autel constitue le point de lancement de tous les retables baldaquins formant un cercle, ou un morceau de cercle, autour de la scène centrale sculptée. Le retable est alors placé au centre du chœur sans contact direct avec une paroi. La formule la plus répandue en cette fin de XVII^e siècle et au XVIII^e siècle est la solution intermédiaire entre retable-portique et baldaquin appelée « pseudobaldaquin ». Il s'agit d'autels à travées latérales encadrées de colonnes, le tout sous un couronnement adoptant la concavité de l'abside dans une forme rappelant bien souvent celle du dais. Cette forme de couronnement est choisie dans un souci d'adaptation et d'harmonisation de la forme du retable à l'architecture de l'abside¹³⁶. La peinture restera d'abord dominante au centre du retable, mais l'accaparement des travées latérales par la sculpture, dans la succession de la descente de la statuaire au sein du retable, préfigure l'occupation du centre du retable par celle-ci au cours du XVIII^e siècle. La niche centrale formée par les colonnades latérales devient alors la scène où se joue l'action sculptée dans des mises en scène de plus en plus théâtrales. La décoration murale de l'abside du chœur va avoir tendance à se confondre avec le retable¹³⁷. De nombreux maîtres-autels vont d'ailleurs incorporer les portes latérales à leur structure en conservant un grand équilibre des proportions. Ces portes latérales sont comme les coulisses de la scène théâtrale du rituel de la messe¹³⁸. Verbrugghen fera même un projet où le groupe sculpté s'élève sur l'autel sans aucun cadre architectonique (fig. 19).

Durant cette période d'évolution formelle du retable, la sculpture, l'ornement et la structure architectonique vont avoir tendance à se confondre. Un certain naturalisme

¹³⁵ M. LEFFTZ, *L'antichambre des Cieux. Scénographies baroques dans l'ancienne principauté de Liège*, op. cit., p. 109.

¹³⁶ A. JACOBS, op. cit., p. 87.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 96.

(notamment au moyen de la draperie) se fait aussi ressentir dans la théâtralité croissante des scènes iconographiques¹³⁹. La gloire occupe une importance de premier plan dans cet élan unitaire qui touche le mobilier des années 1670-1680. Elle sera le moteur de la déconstruction des composantes structurelles du retable grâce à ses rayons qui vont irradier les différentes parties du retable¹⁴⁰. Elle n'est pas le seul élément entraînant une déconstruction de la structure du retable car, comme nous l'avons vue, le premier exemple de retable baldaquin de nos régions est le maître-autel de l'église Saint-Jacques à Anvers, or ce dernier ne possède qu'une gloire timide dont les rayons ne débordent pas de la structure du meuble et n'en lie pas de façon évidente les registres. Nous reviendrons plus largement sur cet exemple.

Nous verrons comment, dans les retables qui suivront la voie annoncée par celui de Saint-Jacques, la gloire occupe une place centrale dans l'unification des registres et donc la déconstruction de la structure de ce meuble. En parallèle à cette dissolution du retable, l'iconographie va devenir centrale afin de montrer de façon toujours plus explicite la présence du divin. Le thème de l'apothéose devient alors courant grâce à sa possibilité d'être représenté explicitement en lien avec la gloire. Celle-ci étant composée de lumière elle est par essence immatérielle, sa présence participe donc pleinement à la dématérialisation du retable. Même la présence de toutes les catégories de figures angéliques qui pullulent parfois dans ses rayons, par leur corporéité reconnue comme immatérielle, y participe. La sculpture et l'ornement, qui deviennent inséparables, remplacent ainsi progressivement la structure architectonique du retable. La relation du meuble au spectateur s'en retrouve bouleversée. Leur relation est plus active, la scène se produit littéralement devant le fidèle qui est invité à éprouver les émotions et sentiments qu'une telle apparition peut avoir sur lui. C'est là un objectif de la Contre-Réforme qui se réalise¹⁴¹.

Dans l'église Saint-Michel de Louvain, deux autels latéraux (figs. 20 et 21) datés respectivement de vers 1740-1760 et de vers 1750¹⁴², possèdent aussi une gloire placée au niveau du fronton. La gloire investit dans les deux cas l'entièreté du fronton tout en étant restreinte à sa forme dont elle ne déborde d'aucune façon. Il y a toutefois une évolution de l'intégration de la gloire par rapport aux deux exemples précédents (figs. 16 et 17). Les rayons

¹³⁹ M. DAMIEN et C. HEERING, « Vocabulaire, typologie et fonctions de l'ornement baroque dans les anciens Pays-Bas méridionaux », *op. cit.*, p. 133.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 136.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 137.

¹⁴² P. PHILIPPOT (et coll.), *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600-1770*, *op. cit.*, p. 442.

de la gloire, en emplissant la totalité de l'espace du fronton, acquièrent une présence beaucoup plus forte. Elle ne paraît plus comme un simple élément posé sur le fronton, elle devient le fronton lui-même. La présence, en plus de la colombe dans un cas et de l'œil trinitaire dans l'autre au centre du rayonnement, d'angelots dans des nuages ajoute à la présence matérielle de la gloire. Le fait que des éléments de volutes passent devant les rayons accentue aussi son intégration par un jeu de profondeur accru. Le fond sur lequel prend place la gloire est plane et uni dans les deux retables de Louvain, et dans ce sens presque immatériel. Cela n'est pas sans rappeler les fonds neutres et dorés des icônes byzantines. Ce fond immatériel renforce l'aspect invisible de la divinité qui forme une sorte de toile de fond invisible pour les hommes d'où émerge la colombe du saint Esprit rayonnant en plein vol accompagné de figures angéliques accentuant l'effet d'émergence. La gloire est donc la lumière émanant de la divinité, qui lui est extérieure, tandis que le fond uni représenterait la lumière invisible et interne à Dieu. L'autel dédié à saint Michel (fig. 20) est tout à fait comparable à l'autel dédié à Notre-Dame (fig. 21) qui lui est contemporain, la seule différence étant que le triangle trinitaire y remplace la colombe. Chaque membre de la Trinité étant assimilé à un type de lumière : le Père à la *lux* « infinie et éternelle », le Fils comme « lumen de lumine » c'est-à-dire « rayon de la substance divine », et le saint Esprit à la chaleur qui en découle¹⁴³, par l'association d'un symbole trinitaire, d'un fond uni comme lumière invisible interne à Dieu, et d'une gloire, ce sont tous les états de lumière divine qui sont figurés.

Dans la même veine que ces deux autels se situe aussi le maître-autel de l'église Saint-Jean l'Evangéliste de Tervuren de 1761 (fig. 22) dont les rayons s'étendent aussi à chaque extrémité du fronton et vont même jusqu'à chevaucher la structure en volute qui lui sert de cadre. Elle est accompagnée de nuées qui accentuent la présence physique de rayons au caractère immatériel par essence. Ce nouveau pas franchi en termes d'intégration de la gloire en fronton et de rendu plastique montre la tendance à l'émancipation de la gloire par rapport à son support (fronton, sommet, etc.)¹⁴⁴. Nous ne sommes toutefois pas encore dans un stade de gloire jouant un rôle de jonction et de transition entre les différentes parties architecturales de l'autel. Les nuées formant un cercle autour du motif trinitaire central de la gloire, elles

¹⁴³ F. COUSINIÉ, *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge Baroque*, op. cit., p. 73.

¹⁴⁴ Nous précisons toutefois que cette évolution suit la chronologie des XVII^e et XVIII^e siècles, mais que les exemples que nous présentons sont parfois postérieurs à des cas d'intégration plus aboutis. Notre objectif est ici de montrer une évolution formelle avant tout, ce qui justifie les choix visuellement les plus parlants même si ils ne sont pas chronologiquement les mieux placés.

affirment le statut différent de la lumière autour de ce motif et de la lumière s'extrayant de ces nuées d'une façon similaire à ce que nous avons pu observer au maître-autel de Saint-Paul d'Anvers (fig. 7). Des exemples similaires d'intégration de la gloire peuvent être trouvés en grand nombre, notamment à Namur (maîtres-autels de Saint-Jacques, Notre-Dame et encore deux autels latéraux de cette dernière église¹⁴⁵).

Le stade suivant dans l'intégration de la gloire au fronton se constate avec le maître-autel du collège Saint-Joseph d'Alost daté du XVIII^e siècle (fig. 23). Celui-ci présente une évolution de la gloire placée au sommet vers le fronton encore plus abouti. Ici la gloire semble exploser le fronton à partir de la colombe. Il n'existe alors plus véritablement de fronton ou de sommet de l'autel, ceux-ci étant remplacés par la gloire dont les rayons adoptent la forme traditionnelle du couvrement du retable. Seules les deux consoles interrompues rappellent le fronton et la partie architecturale du retable en prolongeant les colonnes. Mais par leur écartement qui n'est pas frontal, mais de travers par rapport à un spectateur qui regarde l'autel de face, ces consoles accentuent l'effet d'écartement et d'explosion engendré par la gloire. Ce cas peut alors être mis directement en lien avec les autels de l'église Saint-Michel de Louvain (figs. 20 et 21) et Saint-Jean l'Evangéliste de Tervuren (fig. 22). En effet, ceux-ci montraient déjà une tendance de la gloire à remplir le fronton totalement au point de presque remplacer le fronton. Cette tendance atteint ici son apogée avec une gloire qui remplace le fronton et qui n'est plus retenue par son cadre architectural comme c'était le cas avant.

L'annihilation du fronton par la gloire entraîne la disparition du fond neutre représentant l'aspect invisible de la lumière divine interne à Dieu que nous retrouvons à Tervuren et Louvain. La solution adoptée ici est différente. La Trinité est représentée au complet de façon anthropomorphe avec les statues du Christ, de Dieu le père, et de la colombe du saint Esprit entre eux et au centre de la gloire. Ce groupe sculpté répond au tableau d'autel où l'on retrouve la colombe émergeant d'un fond doré rappelant la gloire. De cette façon, la peinture semble prolonger la sculpture en montrant le même fond de lumière dorée. Ce lien entre peinture et sculpture est accentué par les nuées qui descendent jusqu'au cadre du tableau, et même légèrement devant. La peinture présente un ange indiquant le chemin à suivre à Marie, Joseph et l'Enfant Jésus, tandis qu'au-dessus Dieu le père en gloire et entouré de figures angéliques observe la scène. Au deuxième niveau du retable, la sculpture rappelle cela en

¹⁴⁵ P. PHILIPPOT (et coll.), *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600-1770*, op. cit., p. 475-476.

incluant cette fois le Christ adulte aux côtés de son père. La gloire représente la lumière émanant extérieurement de la divinité, représentée par la colombe, mais elle participe aussi à l'essence même de la divinité en formant une toile de fond commune à la Trinité représentée dans les corps du Père, du Fils, et du saint Esprit disposé en triangle.

L'autel de Saint-Servais de l'abbaye Saint-Servais de Grimbergen (fig. 24) daté de 1720 présente une gloire dont les rayons prennent naissance au centre du fronton. Elle atteste bien de la façon dont la gloire va traverser la structure même du retable. En effet, si ses rayons restent contraints au fronton sur les côtés et vers le haut (de la même façon qu'à Louvain ou à Tervuren), vers le bas ils traversent le cadre architectural et dépassent du fronton vers le centre du retable où ils tombent sur la statue de saint Servais, participant ainsi à la narration. Saint Servais est représenté en train de tuer un monstre, représentant ainsi sa vie vouée à prêcher la bonne parole et à combattre ainsi l'hérésie. Les rayons de la gloire descendent sur lui telle une force divine qui lui est accordée pour mener à bien son combat. Cette composition présente la capacité de la gloire à faire cadeau de dons comme nous l'avons exposé plus haut.

Un exemple semblable de façon formel, mais différent au niveau du rôle de la gloire en lien avec l'iconographie est le maître-autel de l'église Saint-Nicolas d'Hemiksem (fig. 25) daté du troisième quart du XVIII^e siècle. La gloire déborde encore plus de son espace initial du fronton pour envahir l'entièreté du retable. En effet, les rayons descendent jusqu'au centre du retable, remplaçant ainsi, avec la sculpture de saint Nicolas qui y est liée, la peinture qui y prend habituellement place. La gloire, qui était circonscrite à l'architecture du retable, déborde maintenant de toutes parts, dépassant même du cadre du retable comme c'est le cas au couronnement où les rayons passent derrière le dais et en débordent. La gloire entraîne, par ses rayons, la statue de saint Nicolas vers l'origine de son rayonnement, et donc vers Dieu. Il est intéressant de constater que la figure de saint Nicolas est ici directement intégrée à la zone centrale de la gloire, c'est-à-dire la partie encadrée par les nuées, qui, comme nous l'avons maintes fois montré, relève d'une signification différente et plus élevée. Cependant, le saint semble se trouver encore dans un lieu intermédiaire étant donné que des nuées le séparent encore du triangle trinitaire d'où émane le rayonnement. On peut comprendre cela comme la représentation du saint en train de monter vers Dieu dans une forme d'apothéose. Il est représenté avec les trois enfants qu'il a, selon la légende, ressuscités après qu'ils soient

découpés et jetés au saloir par un boucher (selon la version la plus courante de la légende)¹⁴⁶. Ces enfants sont à comprendre comme la personnification de son miracle qui lui a valu d'être accueilli au Ciel de la façon interprétée sur ce retable. Il semble d'ailleurs être accompagné dans son ascension par les angelots figurés dans les nuées.

Les frontières architectoniques du retable ne sont plus aussi hermétiques qu'elles l'étaient au XVII^e siècle. Une dynamique de « dématérialisation » du retable prend de l'importance au XVIII^e siècle. Cette dynamique traduit bien le passage des autels portiques, qui prennent plutôt l'aspect d'une surface plane (tel que le maître-autel de l'église Saint-Paul d'Anvers) que d'une masse tridimensionnelle, vers des autels dont la structure prendra plus de place dans l'espace. Il s'agit donc d'une sorte d'autonomisation de la structure du retable qui s'affirme au sein de l'église et ne reste plus cantonnée au mur contre lequel il prend souvent appui. Cette affirmation de l'autel s'accompagne d'une « dématérialisation » de ses formes de deux manières différentes. Tout d'abord, il s'agit d'une dématérialisation dans le sens où la matérialité de *l'objet* autel perd de son importance au profit d'une ouverture des formes qui mène vers plus de légèreté de l'ensemble. Prenons comme exemple le maître-autel de l'église Saint-Jacques d'Anvers de 1685 (fig. 1)¹⁴⁷ dont la structure s'ouvre au point d'ajourer la surface auparavant opaque du centre de l'autel. Celui-ci est uniquement composé de colonnes torsées et de pilastres ce qui permet de voir les vitraux situés derrière l'autel et de faire passer ainsi la lumière au travers. L'utilisation d'un baldaquin ajouré au couronnement du retable permet aussi de faire passer la lumière au travers. Ces jours évoquent aussi la possibilité de voir le monde céleste qui se trouve au-delà, de voire des entre-temps, mais qui sont délibérément mis à distance du spectateur et donc hors de leur portée directe¹⁴⁸.

Cet exemple permet d'aborder le second sens de cette dématérialisation : la dématérialisation de la matière par la lumière. La lumière est en effet le médium par excellence de la dématérialisation puisqu'elle n'est pas matérielle par essence. Étant immatérielle, la lumière a la faculté de traverser la matière, ce qui se traduit dans de nombreux cas par la capacité à la lumière matérielle (gloire) de traverser les différents niveaux de la structure du retable. Dans l'exemple du maître-autel de Saint-Jacques c'est la lumière naturelle qui traverse la structure du retable en venant de derrière et en passant entre

¹⁴⁶ G. DUCHET-SUCHAUX et M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 221-222.

¹⁴⁷ P. PHILIPPOT (et coll.), *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600-1770*, *op. cit.*, p. 898-99.

¹⁴⁸ B. D'HAINAUT-ZVENY, *op. cit.*, p. 172.

les colonnes. Pour en revenir au maître-autel d'Hemiksem (fig. 25), la gloire traverse clairement la structure architecturale du retable. Là où avant le fronton était une partie de la structure clairement séparée du centre du retable, désormais les deux ne sont plus totalement distincts. Si l'on retire la gloire de ce retable, la séparation réapparaîtra, il ne restera plus qu'une zone d'ouverture entre le centre et le fronton du retable au niveau de la corniche surplombant les colonnes. Mais avec la gloire, les deux parties structurantes du retable sont liées entre elles sans discontinuité. Les rayons de lumière matérialisée montrent leur aspect immatériel par leur faculté à traverser cette structure qui se veut solide. Ce débordement s'effectue même jusqu'en dehors du retable avec des rayons passant derrière le couronnement et n'étant plus arrêtés par aucune structure architecturale. Ces rayons prennent bel et bien fin rapidement après avoir débordé du cadre du retable, mais n'étant limités par aucune structure visible, ils suggèrent une continuité infinie et immatérielle dans l'espace de l'église. La gloire acquiert donc aussi davantage son caractère immatériel grâce à l'absence de cadre limitant l'expansion du rayonnement de la gloire.

La gloire est par essence plus un dispositif qu'un « thème » comme le souligne Frédéric Cousinié¹⁴⁹. Il ajoute qu'il s'agit d'un « dispositif *modulable* et *relationnel* : c'est-à-dire dont la plasticité est susceptible d'accueillir et d'articuler dans une relation dynamique des entités et des espaces extrêmement variés, terrestres et célestes, afin de mettre en œuvre de générer un ensemble d'actes, de pratiques et de transformations¹⁵⁰ ». La gloire associe alors deux éléments d'ordres distincts : ce qui se trouve au centre de la gloire (colombe du saint Esprit, symbole trinitaire, Dieu le Père, etc.), et ce qui se trouve en dehors (l'autel et les représentations qui s'y trouvent). Elle crée donc un lien symbolique entre ce à partir de quoi elle émane, et donc ce qu'elle représente, et ce vers quoi elle rayonne (tabernacle, reliquaire, statue, etc.). Cette caractéristique de la gloire est de plus en plus visible avec sa tendance à déborder de son « cadre ». C'est aussi en prenant de l'importance au sein du retable qu'elle va s'associer aux scènes figurées qui s'y déroulent et composer avec en jouant sur le caractère transitionnel entre ce qui relève de la gloire et ce qui lui est extérieur. Elle devient fréquemment un vecteur à double sens entre le monde céleste et le monde terrestre. D'un côté, avec ses rayons éclatants elle défait et ouvre la structure du retable dans un mouvement partant de son centre vers l'extérieur, mais d'un autre côté ses rayons vont fréquemment venir

¹⁴⁹ F. COUSINIÉ, *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge Baroque*, op. cit., p. 25.

¹⁵⁰ *Ibid.*

chercher une représentation (apothéose de saints, Christ, Vierge, etc.) et l'amener vers les cieux et le Père qu'elle représente. Dans d'autres cas ce mouvement ne sera qu'unidirectionnel, ses rayons montrant alors le caractère divin de ce vers quoi ils se dirigent, ou encore dans le cas de dons spirituels comme nous l'avons vue à Grimbergen (fig. 24).

Le cas du maître-autel de l'église Sainte-Ermeline de Meldert¹⁵¹ (fig. 26) daté de 1722-1724 montre cette tendance de la gloire à traverser le cadre architectural du retable tout en venant « chercher » une représentation pour l'accueillir. La gloire rayonne vers le bas depuis la colombe placée au sommet de la composition. Ses rayons traversent les niveaux d'élévation du retable par le couronnement ouvert à travers lequel passent les rayons, encadrés par deux ailes de fronton en volutes. Faisant la transition entre architecture et sculpture de la gloire, deux anges se posent sur les ailes du fronton qui surmontent les colonnes. Une fois de plus, et de façon encore plus forte ici, la gloire remplace le couronnement du retable. La colombe fonde vers la Vierge qui, elle, monte vers les cieux. Ce sont les rayons émanant de la colombe qui tombent sur la Vierge pour la mener vers les cieux. Cette lumière matérialisée doit donc traverser la matérialité du retable et ainsi atteindre le monde physique où se trouve le corps de la Vierge, la structure hiérarchique des registres du retable restant présente. En l'attirant vers les cieux, c'est l'effet inverse qui se produit : Marie sera « dématérialisée » par la lumière de la gloire afin de pouvoir y accéder. En cela, la gloire est bien un vecteur de dématérialisation qui ne se contente pas de traverser l'architecture, mais aussi d'entrer en rapport avec la sculpture et de participer activement à la scénographie. Ce cas présente donc bien la nature transitionnelle et vectorielle à double sens que la gloire peut revêtir. Ici aussi, Marie est représentée dans un espace de transition comme l'était saint Nicolas à Hemiksem. En effet, la Vierge est portée par des anges vers les rayons de la gloire dans un espace transitionnel entre monde terrestre et monde céleste entouré de nuées. Elle devra encore traverser un deuxième cercle de nuée afin de rejoindre son fils qui l'attend en compagnie de Dieu le père qui lui tend la main. La nuée sur laquelle ils siègent semble s'écarter afin de la laisser passer. Elle pénétrera bientôt dans ce second cercle de nuées pour atteindre cette lumière interne à la divinité où l'attend la Trinité. Pour en revenir à la structure du retable, la gloire en est ici presque extérieure. Elle donne l'impression d'émerger hors du retable et d'entrer en interaction avec lui uniquement pour en ouvrir le cadre afin de permettre à la Vierge de quitter le monde terrestre, matériel, et d'atteindre le monde céleste, immatériel. Le terme

¹⁵¹ P. PHILIPPOT (et coll.), *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600-1770*, op. cit., p. 425.

« d'explosion » semble parfaitement convenir à l'effet que donne cette gloire. La gloire, en apparaissant comme extérieure au retable, représente d'autant mieux une sorte de passage vers le monde céleste qui apparaîtrait devant le fidèle au fond de l'abside.

Le maître-autel de l'église de l'église Notre-Dame-du-Bon-Secours à Bruxelles (fig. 27), achevé en 1705¹⁵², possède une gloire qui anéantit aussi le fronton sur lequel elle devrait prendre place. Le retable n'est plus constitué que des deux colonnes, surélevées par rapport à l'autel, qui encadrent une statue de la Vierge, le tout surmonté par la gloire qui n'est plus circonscrite à la place du fronton. Elle reste toutefois contrainte et ne déborde pas des pilastres du mur de l'église, mais bien sûr l'entablement. À la différence du maître-autel de Sainte-Ermeline, ici les rayons ne cherchent pas directement à traverser la structure du retable avant tout. La gloire apparaît plutôt comme une apparition divine détachée, accentuée par la présence de Dieu le Père en son centre, qui émerge ainsi dans le fond du chœur face au fidèle. La gloire s'émancipe et prend de l'autonomie par rapport au retable. Il reste cependant une interaction entre la gloire et le retable. En effet, certains de ses rayons vont traverser l'entablement délimitant le haut du retable, et vont descendre vers une statue de la Vierge à l'Enfant. Cette interaction entre la gloire est renforcée par la présence d'angelots au bas des rayons. L'effet général donne néanmoins l'impression que la gloire fait plus partie du mur de l'église que du retable. Cette impression est renforcée par la disposition des rayons bloqués de part et d'autre par les pilastres, comme si en émergeant ils n'arrivaient pas encore à traverser ces éléments architecturaux. Mais au niveau de la corniche surplombant ces pilastres les rayons parviennent enfin à s'extraire de l'architecture de l'église pour s'étendre dans le chœur. La polychromie de la gloire, avec ses rayons dorés tandis que les nuées sont de la même teinte que le mur, renforce cette impression de rayons tentant d'émerger du mur, mais le remaniement de l'ensemble par Godecharle en 1805 ne permet pas de déterminer si cette polychromie est originale ou non¹⁵³. Dans tous les cas, bien qu'elle semble « plate » lorsque l'on pénètre dans l'église et que l'on se retrouve face au maître-autel, la gloire accuse en réalité un fort renforcement qui l'a fait surplomber au-dessus de la statue de la Vierge (fig. 28). L'accentuation du nombre de rayons dorés juste au-dessus de la statue centrale de la Vierge donne la direction à la lumière qui descend donc sur la sainte. Le fronton a disparu, éclaté par la gloire rayonnante. Ce fronton part alors en lambeaux de nuées (nuages et

¹⁵² *Ibid.*, p. 426.

¹⁵³ *Ibid.*

angelots). La présence de la figure anthropomorphe de Dieu au centre de la gloire explicite le statut à la fois interne et externe à sa personne de la lumière de la gloire.

Cette tendance de la gloire à traverser le cadre architectural du retable, insistant ainsi sur le caractère immatériel et divin de cette lumière matérialisée, se retrouve de façon archétypée au maître-autel de l'église Notre-Dame de Courtrai¹⁵⁴ (fig. 29) de 1727. Ce retable montre deux tendances paradoxales. D'un côté, sa partie antérieure insiste sur sa matérialité, sur sa présence terrestre par sa forme massive et dense, autant matériellement qu'au niveau de la surcharge d'ornements qui la décorent. Mais d'un autre côté, sa partie supérieure est très aérienne, presque immatérielle, grâce à une gloire rayonnante et tridimensionnelle qui, partant du centre, rayonne en tous sens en traversant les volutes formant le dais sommital de l'autel. La gloire se trouve dans ce qui pourrait s'apparenter au fronton d'un autel portique. Ici aussi la gloire montre une certaine forme d'émancipation par rapport au retable. D'un côté, elle est emprisonnée par les volutes du dais, mais d'un autre côté elle est une forme autonome qui justement se trouve prise dans la structure du retable et cherche, par ses rayons, à s'en extraire. Visuellement, cet autel donne l'impression d'être constitué de deux parties distinctes : le corps massif qui forme la partie inférieure et la gloire aérienne qui s'étend au-dessus. Aucune véritable jonction n'est faite entre ces deux parties, seules les fines volutes soutenant la couronne sommitale créent un lien avec la gloire en l'encadrant et la maintenant à sa place.

La tridimensionnalité de ce retable est un nouvel élément par rapport aux autels déjà étudiés et qui donne une impression d'autonomie de la gloire plus importante. Jusqu'ici les gloires étaient toujours plaquées contre une surface ; soit le fronton du retable (Sainte-Ermeline, etc.) soit directement le mur de l'église (Notre-Dame-du-Bon-Secours). Celle de Courtrai, au contraire, prend naissance dans une nuée en son centre et rayonne en tous sens, l'origine même des rayons est en apesanteur sans aucun support. Le fait que structuralement cette gloire tienne dans la composition au moyen de ses rayons est paradoxal. En effet, comment un objet physique pourrait-il être maintenu en apesanteur par des rayons de lumière ? Cela ne correspond à aucune logique physique, ce qui permet de tromper l'œil humain en lui donnant l'impression que la nuée flotte par elle-même et libère des rayons de lumière, immatériels donc, en tous sens. Tout cela concourt à donner une apparente

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 464.

immatérialité à la gloire, et donc à en faire une apparition divine distincte de la structure architectonique de l'autel. Cette gloire, mieux peut-être que toute autre, retransmet la notion de volume. En effet, la gloire divine est originellement une sphère lumineuse et multidirectionnelle, ce que l'on voit dans différentes représentations byzantines ou médiévales¹⁵⁵. Là où les gloires sont généralement tributaires de la surface contre laquelle elles sont placées, ici, en adoptant la solution originale d'un fronton creux et tridimensionnel d'un retable baldaquin, la composition permet de rendre compte de l'aspect sphérique de la gloire. L'accent est mis sur les rayons comme émanation extérieure à la divinité. Celle-ci reste masquée, conservant ici son statut invisible, par l'absence de symbole trinitaire, de représentation anthropomorphe ou d'une quelconque représentation divine. Seule une nuée, dense mais petite et cachée au fond du rayonnement, est présente. Elle forme une sorte d'écran de fumée empêchant d'apercevoir l'origine du rayonnement, permettant ainsi de garder l'aspect immatériel et invisible de Dieu.

Avec l'autel majeur du Couvent des Sœurs franciscaines de Soignies (fig. 30) des environs de 1750¹⁵⁶, on atteint une étape supérieure dans l'agencement de la gloire par rapport au retable et dans son émancipation vis-à-vis de celui-ci. En effet, la structure même du retable est bouleversée. Deux anges portant l'Agneau couché sur le Livre aux Sept Sceaux encadrent un tabernacle surmonté de volutes prenant la forme d'un dais. La gloire prend place au-dessus de l'agneau et semble voler d'elle-même au milieu du chœur. Bien que la gloire reste sur un seul plan, en deux dimensions, elle acquiert une autonomie encore plus grande qu'à Courtrai par la totale absence de structure autour d'elle. L'apparition divine s'effectue ici au beau milieu de l'air du chœur, sans aucune attache terrestre. Les deux anges l'accueillent en levant sur le Livre aux Sept Sceaux avec l'Agneau couché dessus. La structure habituelle du retable a disparu, il s'agit ici d'un ensemble composé des quatre anges disposés autour de la table d'autel et du tabernacle. Cet ensemble hétéroclite où l'architecture a laissé place à la sculpture est survolé par la gloire qui apparaît comme un élément extérieur à l'autel. Les anges eux-mêmes semblent déjà ne pas faire partie d'un quelconque retable, mais être descendus des cieux avec la gloire et s'être posés autour de l'autel. L'effet d'apparition de la gloire en est d'autant plus fort qu'elle est accompagnée de ces anges, figures divines, entre réelle et immatérielle, et qui ont la capacité de voler, et qu'elle semble n'être en contact avec

¹⁵⁵ F. COUSINIÉ, *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge Baroque*, op. cit., p. 145.

¹⁵⁶ P. PHILIPPOT (et coll.), *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600-1770*, op. cit., p. 471.

rien d'autre que l'air du chœur. La gloire tient toutefois via ses rayons dont certains sont reliés au livre et à l'agneau couché dessus. Mais ceux-ci étant eux-mêmes tenus en hauteur par un bras de chacun des anges qui les entourent, cela accentue l'effet d'apesanteur de l'ensemble. En outre, le livre semble plus être effleuré par les mains des anges qu'être réellement maintenu par elles. Les rayons en contact avec le livre, et donc indirectement avec le sol, sont évidemment les extrémités des rayons qui se trouvent en dehors du cercle de nuées entourant le symbole trinitaire d'où émerge la gloire. La partie du rayonnement la plus proche de la divinité reste « protégée », distanciée du monde terrestre par les nuées. Cet exemple montre bien l'évolution structurelle de l'autel qui s'ouvre de plus en plus, évolution qui va de pair avec une émancipation grandissante de la gloire par rapport à l'autel. Il est logique que, la structure de l'autel éclatant, les artistes doivent trouver une nouvelle manière d'y lier la gloire. Mais la gloire n'est-elle pas le vecteur et même la traduction matérielle de cet éclatement de la structure de l'autel ?

Avec le maître-autel de l'église Saint-Martin de Kontich¹⁵⁷ de 1722-1728 (fig. 31), la gloire ne se contente plus de traverser les niveaux de la structure architecturale du retable, elle repousse cette structure. Cet exemple présente parfaitement la manière dont la gloire est le médium de l'éclatement de la structure du retable. Elle dilate en effet l'ensemble et repousse « l'architecture » de l'autel, il n'en reste que deux motifs distincts : une gloire et un baldaquin. On se situe dans la continuité de ce que le Bernin a fait à la basilique Saint-Pierre de Rome (fig. 12). C'est donc la lumière, autant matérielle que réelle, qui est le moteur de cette dilatation et surtout dématérialisation : elle repousse l'architecture comme de l'eau est repoussée sur les bords d'une surface huileuse, ce qui est typiquement une dynamique rococo. En effet, une des caractéristiques du courant rococo est d'éclater toute forme de structure. Dans la décoration intérieure par exemple, les murs sont souvent constitués de larges surfaces planes, mais ornées tout autour dans une sorte de cadre. C'est la même dynamique de qui repousse l'ornementation dans les marges que l'on retrouve avec ce maître-autel. La dématérialisation est d'autant plus forte que le dais n'est retenu que par deux colonnes et deux pilastres d'allure « frêle » dont la sobriété contraste avec le dais à la décoration chargée (draperies, etc.). Cela concourt à donner une impression d'apesanteur de ce dais et ainsi de légèreté participant à la dématérialisation de l'ensemble.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 417.

Avec un tel retable on constate que la lumière joue un rôle actif et dynamique de dématérialisation et de dilatation de l'autel. Or dans les premiers temps des autels baroques la lumière matérielle n'était qu'une sorte d'élément ajouté à la structure de l'autel sans en influencer réellement la forme. Ici la lumière est bel et bien passée au centre même de l'attention du retable. L'émancipation de la gloire par rapport au retable est dans la continuité de ce qui se passe au Couvent des Sœurs Franciscaines de Soignies (fig. 30). En effet, la gloire est aussi détachée de la structure du retable. Cette structure l'encadre, mais pas à la façon du maître-autel de l'église Notre-Dame de Courtrai (fig. 29) où la gloire restait prise dans sa structure dont elle cherchait à s'échapper au moyen de ses rayons. Ici le retable laisse une totale autonomie à la gloire qu'elle encadre simplement de ses formes comme une fenêtre par laquelle l'apparition divine nous serait donnée à voir. La gloire s'étend à partir du triangle trinitaire entouré de nuées. Elle reste tripartite (le centre avec le motif trinitaire, les nuées, et le rayonnement extérieur).

Le lien physique entre la gloire et l'église est sculpté en forme de nuée qui élève la sculpture de saint Martin vers la gloire. Ce dernier est représenté proche du centre d'émanation de la gloire, au même niveau que les nuées qu'il est en train de franchir. Il tend le bras afin de recevoir une couronne végétale de la part d'un ange provenant de la nuée de la gloire. La gloire apparaît ici aussi comme volant en apesanteur au centre du chœur. Le fait que son lien structurel au sol soit composé de nuages et d'angelots accentue l'effet d'apesanteur. Cette colonne montante de nuage prend racine au niveau du tabernacle lui-même situé au centre de la table d'autel. C'est donc l'apothéose de saint Martin qui crée le lien entre l'autel et la gloire qui le surplombe. Le lien reliant directement la gloire à l'autel est de plus en plus réduit. La transition entre le monde terrestre, où se situent la table d'autel, et le monde céleste de la gloire, est bien marquée par différents stades d'élévation avec le tabernacle, puis l'élévation de saint Martin sur une nuée, et enfin le triangle trinitaire au centre de la gloire.

Dans l'église Saint-Jean-Baptiste au Béguinage de Bruxelles, la gloire en stuc qui se trouve au fond du chœur est totalement détachée de l'autel et est devenue autonome (fig. 32)¹⁵⁸. Cette gloire représente la Vierge entourée de nuées habitées de chérubins. Elle

¹⁵⁸ D. COEKELBERGHS, P. LOZE et M. BAUGNÉE, *L'Église Saint-Jean-Baptiste au Béguinage à Bruxelles et son mobilier*, Bruxelles, Ministère de la Communauté française, 1981 (Monographies du patrimoine artistique de la Belgique, 1), p. 145.

prend place au centre du mur du fond du chœur, juste sous le niveau des chapiteaux des pilastres engagés qui l'encadrent. Par le style de la gloire elle correspond aux réalisations de la charnière entre XVII^e et XVIII^e siècles, particulièrement à des exemples comme celui de la gloire de l'église Notre-Dame du Bon Secours de Bruxelles (figs. 27 et 28). Cet exemple montre donc une forme d'aboutissement de l'émancipation de la gloire par rapport au retable. Nous ne nous étendrons toutefois pas sur ce cas car la gloire pourrait bien à l'origine être celle d'un des autels baroques qui ornaient l'église au XVII^e siècle, aujourd'hui disparu, qui aurait alors été arrachée à son retable et placée seule sur le mur du chœur¹⁵⁹. La date du déplacement reste inconnue. Cela n'en montre pas moins une manière, bien que potentiellement dictée par l'histoire, par laquelle la gloire peut s'émanciper de son support premier qu'est le retable.

¹⁵⁹ *Ibid.*

3. Iconographie et effet sur le fidèle

Nous n'avons jusqu'ici pas insisté sur l'aspect iconographique des retables en lien avec les gloires pour son impact sur le fidèle, si ce n'est pour son lien direct avec la gloire, préférant avant tout présenter les évolutions formelles des retables d'autel. Chaque type d'emplacement et d'intégration de la gloire au retable entraîne une différence visuelle qui impacte le spectateur de manière variée. Il est évidemment extrêmement complexe de se faire une idée de l'effet produit par un retable orné d'une gloire sur un spectateur des XVII^e et XVIII^e siècles. Nous pouvons toutefois déduire le type de réactions entraînées par les différents types de gloire. La scénographie aux XVII^e et XVIII^e siècles organise les images, aussi bien peintes que sculptées, dans l'espace liturgique, et elle se sert de son mobilier pour montrer la manifestation divine¹⁶⁰.

À l'origine, le retable d'autel possède dans l'église une fonction de mise en évidence du lieu du sacrifice, mais progressivement au cours des Temps modernes il va s'atteler à montrer de façon tangible la présence divine surnaturelle pour les fidèles. Cela va s'effectuer via l'organisation des images dans et autour de l'autel¹⁶¹. Cette présence divine s'exprime de différentes manières, notamment via les anges et nuées, qui souvent accompagnent les gloires. Les anges sont des intermédiaires entre mon le monde terrestre et le monde céleste, ils jouent donc un rôle crucial dans les scènes représentées sur les retables d'autel et dans la compréhension de la structure du retable d'autel. En effet, ils montrent ce qui appartient au registre terrestre et au registre divin, tout en entrant parfois en interaction avec le spectateur afin de l'immerger dans la scène. Les anges sont les messagers privilégiés de Dieu, ils participent aussi à sa joie lorsque les pécheurs se convertissent (Lc 15, 10). Ils conduisent aussi les âmes des justes au paradis (Lc 16, 22). C'est dans un contexte post-tridentin que les images de saints seront valorisées. Les retables d'autel serviront alors souvent à magnifier une image ancienne ou miraculeuse, ou une relique afin de réaffirmer la légitimité du culte des images¹⁶². La représentation d'apothéose de saints lie la volonté de réaffirmer la légitimité de leur culte et la représentation de la présence divine avec la gloire et les anges comme

¹⁶⁰ M. LEFFTZ, *Des Cieux descendus sur la Terre. Formes et significations des retables baroques et rococo dans les anciens Pays-Bas*, 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, p. 83.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*, p. 87.

messagers privilégiés. Le saint Sacrement fera lui aussi l'objet d'un culte particulier, ce qui entraînera certaines modifications au sein de l'autel (tabernacle et trône d'exposition)¹⁶³.

Le maître-autel de l'église abbatiale d'Herkenrode¹⁶⁴ daté de 1675 à 1681¹⁶⁵ de Jean Del Cour (fig. 33), déplacé à l'église Notre-Dame d'Hasselt en 1801, en est un bel exemple pour les Pays-Bas. En effet, le thème principal de ce retable est la présentation du saint Sacrement qui est tenu par deux anges au-dessus du tabernacle. Deux reliefs enrichissent la présentation en représentant la Cène et le Transport de l'hostie¹⁶⁶. Les deux anges soutiennent une gloire rayonnante où figurait à l'origine un ostensor soleil (qui fut remplacé, probablement au XIX^e siècle, par l'agneau de l'Apocalypse)¹⁶⁷. Nous sommes en présence du thème de la vérité divine livrée par les anges aux Hommes.

Cet effet d'apparition divine devait rester très modéré dans le cas d'une gloire placée au sommet du retable et associée à la croix chrétienne comme, c'est le cas du maître-autel de l'église Saint-Paul d'Anvers de 1670 et réalisé par Pierre Verbruggen et son fils Pierre le jeune (fig. 7)¹⁶⁸. En effet, la gloire n'est pas l'élément placé au centre du retable, le fidèle sera d'abord impressionné par la peinture centrale, de grandes dimensions et de grande qualité, et donc par l'iconographie qui y est représentée, dans ce cas-ci *Saint Dominique et saint François d'Assise préservant le monde de la colère du Christ* peint par Rubens et malheureusement conservé aujourd'hui au Musée des Beaux-Arts de Lyon suite aux saisies françaises à Anvers en 1794. Il prenait place au sein du retable alternativement avec le *Martyr de saint Paul* attribué à Boeyermans, saisi par les français la même année¹⁶⁹. La représentation du saint patron de l'église cédant la place au saint patron de l'ordre des Dominicains. Ensuite, c'est la statue de saint Paul dans sa niche, entourée de la Foi et de la Vérité, qui va attirer son attention, la gloire ne venant qu'après coup par sa position à l'extrémité haute du retable.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ P. PHILIPPOT, *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600-1770*, op. cit., p. 327-329.

¹⁶⁵ R. LESUISSE, *Le sculpteur Jean Del Cour. Sa vie, ses œuvres, son évolution, son style, son influence, Etude historique, esthétique et critiques*, Couillet, Maison d'édition Couillet, 1953, p. 48-51.

¹⁶⁶ M. LEFFTZ, *Des Cieux descendus sur la Terre. Formes et significations des retables baroques et rococo dans les anciens Pays-Bas*, op. cit., p. 87.

¹⁶⁷ Ibid., p. 88.

¹⁶⁸ P. PHILIPPOT, *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600-1770*, op. cit., p. 291-92.

¹⁶⁹ L. VAN ELVERDINGHE, « *Saint Dominique et saint François d'Assise préservant le monde de la colère du Christ* » dans *Saisies révolutionnaires françaises d'œuvres d'art en Belgique, 1794-1795*, IRPA, 2018, [http://balat.kikirpa.be/doc/pdf/Saisies_113.pdf].

Mais lorsque la gloire possède une place prédominante et centrale dans le retable, l'effet qu'elle produit sur le fidèle est tout à fait différent. À Sainte-Ermeline¹⁷⁰ (fig. 26), il n'y a plus de tableau central, mais un groupe sculpté directement placé sous la gloire qui constitue la moitié supérieure du retable. Le groupe sculpté étant intimement lié à la gloire, c'est tout naturellement que le fidèle y portera son attention. L'effet général qu'elle produit est celui mouvementé de l'*Assomption de la Vierge*. L'effet est donc intimement lié à l'iconographie. La couleur de bois actuellement visible, due à un repeint général dans le goût classique, défigure l'aspect que ce retable présentait au fidèle originellement¹⁷¹. L'original présentait un jeu chromatique et lumineux bien plus important avec l'utilisation de la couleur or. L'*Assomption de la Vierge* se développe verticalement depuis le centre du retable. La Vierge, portée par des anges, accède au ciel. Les anges jouent ici leur rôle de guide de l'âme vers les cieux. Ils marquent ainsi le passage de la Vierge du monde terrestre au monde céleste qu'elle est en train d'atteindre. Le fidèle suit donc son assomption. C'est au niveau du visage de la Vierge que se fait la jonction entre la scène et la gloire. Celle-ci se présente sous la forme d'une masse nuageuse habitée de chérubins et percée de rayons lumineux. Le Père et le Fils y sont assis et tendent leurs mains pour accueillir la Vierge. Les rayons dorés de la gloire émanent de la colombe du saint Esprit qui fond vers Marie. La transition entre architecture et sculpture de la gloire s'effectue par deux anges qui se posent sur les ailes du fronton qui surmontent les colonnes. L'effet qu'une gloire aura sur le fidèle sera d'autant plus fort qu'elle s'associe avec la scène qui se déroule au sein du retable. Dans le cas présent, la gloire, par son ampleur et son importance dans le retable va attirer et englober le fidèle. Il va se retrouver pris dans le jeu scénique qui se déroule devant ses yeux. Comme dans le cas de Saint-Paul, c'est une dynamique ascendante que va suivre le regard du fidèle. L'apparition divine n'est toutefois pas nécessairement accompagnée d'une gloire, dans le cas du maître-autel de l'église Saint-Barthélemy de Liège par exemple la présence divine est figurée par des anges qui se sont posés au sommet du retable, mais ceux-ci n'accompagnent aucune gloire¹⁷².

L'évolution même de la forme des retables contribue à une plus grande utilisation de la lumière par leur spatialisation. En effet, rappelons-le, les premiers autels du XVII^e siècle sont

¹⁷⁰ P. PHILIPPOT (et coll.), *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600-1770*, op. cit., p. 425.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 425.

¹⁷² *Ibid.*, p. 484-485 ; M. LEFFTZ, *Des Cieux descendus sur la Terre. Formes et significations des retables baroques et rococo dans les anciens Pays-Bas*, op. cit., p. 88-89.

dits « à portique », c'est-à-dire qu'ils en prennent la forme. Le portique symbolise le triomphe et met en valeur l'image sculptée ou peinte qui est placée en son centre, le portique sert d'encadrement, de fenêtre ouverte sur l'*historia*¹⁷³. Le tableau occupe le centre du portique conformément aux directives du concile de Trente afin d'attirer l'attention du fidèle depuis son entrée dans l'église.¹⁷⁴ Cette forme est héritée de la Renaissance mais elle se maintient encore largement au cours du XVII^e siècle. Ces autels sont alors essentiellement en « deux dimensions », c'est-à-dire qu'ils ne se développent pas vers l'avant, et donc vers les fidèles, mais s'étalent vers la droite, la gauche et le haut contre une des parois de l'église. La fonction purement admonitrice du portique en tant que fenêtre ouverte sur l'image du monde sacré va alors progressivement devenir une structure d'encadrement dont le but est d'organiser les images entre elles et de leur conférer de la pompe¹⁷⁵. À partir des années 1670, il est de plus en plus courant que des figures célestes, principalement des anges, descendent du ciel vers l'autel, et donc à la rencontre des fidèles qui eux sont au niveau terrestre. Cela va accentuer l'importance de l'Église comme le lieu d'un rapprochement entre Dieu et les hommes¹⁷⁶. L'évolution des formes structurantes de l'autel va aller vers toujours plus de spatialisation, notamment avec l'avènement de la rocaille. Le retable-portique va muter vers le « retable-baldaquin » avec l'extension du caractère céleste de l'ensemble du retable, à la même époque que celle où les anges commenceront à descendre du retable vers le fidèle, soit durant le dernier quart du XVII^e siècle¹⁷⁷. L'autel va alors de plus en plus englober le fidèle, et au passage l'intégrer davantage à la scénographie. Il passe d'un retable-écran, simple support de fixation des images qui y sont présentées, à une structure tridimensionnelle et souvent ajourée. Cet ajournement va entraîner le détachement des colonnes du plan de fond et donner ainsi progressivement au retable la forme d'un baldaquin entourant l'autel¹⁷⁸. Ce baldaquin sert iconographiquement à montrer le ciel, mais il s'agit surtout d'une structure ouverte permettant d'y insérer des figures sculptées¹⁷⁹.

Les autels détachés de la paroi, et donc autour desquels on peut tourner, sont dits « à la romaine » au moins à partir du XVIII^e siècle¹⁸⁰. Avec le maître-autel de l'église Saint-Jacques

¹⁷³ M. LEFFTZ, *Des Cieux descendus sur la Terre. Formes et significations des retables baroques et rococo dans les anciens Pays-Bas*, op. cit., p. 89.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 90.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 94.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 96.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 95.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 96.

d'Anvers (1670, 1688-95, fig. 1), réalisé par Pierre Verbruggen le Jeune et Louis Willemssens, la scène se déroule dans un espace qui lui est réservé et donc avec une lumière spécifique étudiée pour elle¹⁸¹. Ce retable à la romaine entoure la sculpture de saint Jacques qui est inséré dans un écrin plutôt qu'accroché à une surface plane comme ce serait le cas avec un autel-portique. Les colonnes du retable-baldaquin donnent alors l'impression de s'écarter pour rendre plus visible l'ascension de saint Jacques, influençant ainsi l'impact de la scène sur le spectateur¹⁸². Celui-ci aura l'impression que le retable se déforme par la force qui émane de la scène qui se joue devant ses yeux.

Hendrick-Frans Verbruggen a étudié et exploré les possibilités scénographiques de la chapelle Cornaro à Santa Maria della Victoria à Rome par le Bernin. Il utilisera dès lors, à l'instar du Bernin, l'architecture du retable afin de délimiter une scène de théâtre¹⁸³. Un bel exemple de cela est le maître-autel de l'église Saint-Bavon de Gand (fig. 34), autel à la romaine comme celui de Saint-Jacques d'Anvers. Nous étudierons plus en profondeur dans la partie suivante dédiée à la lumière naturelle, mais nous pouvons déjà apprécier la manière dont Verbruggen a réussi à se faire jouer la scène au centre du retable qui est à la fois fermée autour d'elle et ouverte sur le spectateur qui la « découvre » de façon théâtrale.

C'est ce que l'on peut constater notamment avec le maître-autel de l'église Saint-André d'Anvers de 1729 par Pieter Verbruggen l'Ancien et Guillaume Ignace Kerricx (fig. 35), originellement maître-autel de l'abbaye Saint-Bernard à Hemiksem qui fut transféré à Saint-André en 1807-1809¹⁸⁴. Le couronnement joue sur le percement ce qui permet à la lumière de passer derrière et d'intervenir activement dans la scène. L'autel n'est pas à sa place originelle : il devait y avoir une ouverture derrière pour faire entrer la lumière qui pénètre en faisant resplendir la gloire avec triangle trinitaire en son centre à l'abbaye d'Hemiksem. Il s'agit du même système d'éclairage de la gloire en contre-jour que celui de la gloire de la basilique Saint-Pierre de Rome : c'est la même idée d'une nuée qui pénètre dans l'église face aux fidèles. Pour en revenir à la scénographie, ce maître-autel, postérieur à celui de Meldert étudié plus haut qui montre une iconographie similaire, présente, au niveau terrestre, le sarcophage trouvé vide par les apôtres. La Vierge est figée entre ciel et terre et monte vers

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 98.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*, p. 99.

¹⁸⁴ P. PHILIPPOT (et coll.), *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600-1770*, op. cit., p. 430.

Dieu via la gloire. La forme est ouverte vers le spectateur. La profondeur même de la travée centrale en fait une scène où se déroule l'action présentée aux fidèles. Trois apôtres et une sainte femme y découvrent avec stupeur que le tombeau de la Vierge est vide. Leurs gestes sont exagérés afin d'être visibles et compréhensibles de loin. Leurs émotions vont de la stupeur à l'adoration de voir l'Assomption de Marie. La foule est appelée à admirer ce miracle par saint Benoît et saint Bernard qui, depuis les travées latérales, montrent l'élévation de Marie de la main¹⁸⁵.

C'est la gloire qui sert de médium entre le monde terrestre et le monde divin. Ses rayons sont venus chercher le corps de la Vierge et l'emmènent désormais vers les cieux, porté par deux anges. C'est tout naturellement que le regard des fidèles, après s'être posé sur le tombeau vide et constaté la stupeur des apôtres, va se diriger vers l'Assomption de la Vierge que leur indiquent les deux saints. Leur regard suit alors les rayons de la gloire et trouve le triangle trinitaire d'où elle émane. Les rayons verticaux de la gloire sont l'objet d'un double mouvement : d'un côté, le regard du spectateur suit le trajet de la Vierge qui monte vers les cieux grâce aux rayons de la gloire, et d'un autre côté les rayons descendent vers le tombeau pour y prendre le corps saint de la Vierge. L'effet produit devait être encore plus impressionnant lorsque l'autel se trouvait dans l'abbaye Saint-Bernard et qu'une fenêtre éclairait le centre de la gloire par derrière. Un « bandeau » noir souligne la rigidité, mais il est interrompu par la gloire, ce qui accentue sa présence tout en montrant que la lumière, matérialisée ici, est un médium capable de traverser tous les autres médias.

L'autel englobe donc progressivement le spectateur et l'implique à l'action théâtrale. Cependant, comme le montre bien comparativement Paul Philippot, l'action se déroule dans l'autel et non dans l'église, et donc de façon distanciée des fidèles qui assistent à la scène sans y être plus impliqués que cela¹⁸⁶. Comme nous l'avons dit, la lumière naturelle devait venir de derrière et tomber sur le tombeau lorsque le retable était en l'abbaye Saint-Bernard à Hemiksem. Cette lumière bouge, change durant la journée. La présence divine était donc tout le temps renouvelée. Les apparences changeaient ce qui permet au fidèle de se projeter plus facilement dans cette vision. Dans ce cas-ci, la gloire prend une véritable part active à la

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 430.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 430-31.

scène¹⁸⁷. C'est l'association gloire-sculpture qui permet la plus grande immersion du fidèle. La gloire s'associe tout particulièrement bien avec les scènes d'apothéose et d'assomption grâce à ses rayons capables de faire passer une figure du monde terrestre au monde céleste. La gloire, en passant devant l'entablement, montre sa tendance à déconstruire la structure du retable. Or l'entablement marque symboliquement le passage d'un espace, d'un temps, et d'un état à un autre dans la hiérarchie des registres du retable¹⁸⁸.

Cette évolution du retable vers une forme de baldaquin trouve son apogée avec le maître-autel de l'église Saint-Martin de Kontich (fig. 31) déjà évoquée où le retable disparaît totalement, remplacé par un véritable baldaquin. Ce sont les parois de l'église qui servent alors de support à ce retable à la romaine¹⁸⁹. La disparition des parties clôturant le retable concourt à sa dématérialisation et à l'allègement de ses structures portantes. Les cieux semblent véritablement descendus sur terre¹⁹⁰. Seule la scène se déroulant sous le baldaquin reste au centre, la structure architectonique étant reléguée aux marges. Le spectateur aura donc tout le loisir d'observer l'ascension de saint Martin qui prend sa source dans l'axe du tabernacle, juste derrière. Le fidèle, en regardant devant lui vers le maître-autel, observera d'abord le tabernacle qui renferme le saint Sacrement. Son regard sera ensuite attiré par la nuée qui semble s'échapper de ce tabernacle. Remontant ce flux, le regard du spectateur sera encouragé par les deux angelots posés sur les ailerons du tabernacle dont le regard se porte vers le haut et la gloire. Suivant les êtres angéliques disséminés dans les nuages, il va remonter la nuée vers la gloire. Deux autres angelots se situent dans le haut de la nuée ascendante et rappellent ceux du tabernacle. Son regard tombe alors sur la statue de saint Martin qui est portée par la nuée. Ce dernier se situe au même niveau que le cercle de nuées entourant le triangle trinitaire et pénètre ce cercle. Le saint patron de l'église accède ainsi aux cieux. Le fidèle assiste bien à l'apothéose du saint qui s'opère directement devant lui. Son attention est d'autant plus portée sur cette scène que la structure architecturale du retable est reportée aux bords de l'abside laissant la sculpture seule s'étendre au centre. L'effet général combine apparition divine de la gloire dans l'abside et apothéose du saint qui se fait vers cette apparition.

¹⁸⁷ B. D'HAINAUT-ZVENY, *op. cit.*, p. 171-172 ; M. LEFFTZ, *Sculptuur in belgië*, Brussels, 2001, p. 74-75 et 91 ; P. PHILIPPOT (et coll.), *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600-1770*, *op. cit.*, p. 428-430.

¹⁸⁸ M. DAMIEN et C. HEERING, *op. cit.*, p. 136.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 100.

¹⁹⁰ *Ibid.*

Ce retable de Kontich allie une gloire émancipée de la structure architecturale du retable, comme on en retrouve au Couvent des sœurs franciscaines de Soignies (fig. 30), et une apothéose de saint à la façon du maître-autel de l'église Saint-André à Anvers (fig. 35) ou de Sainte-Ermeline à Meldert (fig. 26). Il effectue ainsi une synthèse entre le motif donné comme véritable apparition divine s'effectuant devant le fidèle de façon qui semble instantanée, et glorification d'un saint, qui est un processus plus long et inscrit dans le temps, dans l'*historia* qui est donnée au regard du spectateur. En combinant ainsi l'instantanéité et la durée, la scène qui se déroule sous le baldaquin de ce maître-autel parvient à capter l'attention du spectateur qui se retrouve pris à ce jeu. Les retables baldaquins, en incorporant des scènes sculptées théâtrales et donc visibles de loin, vont tenter d'attirer de plus en plus le spectateur au jeu de leur représentation scénique. Cette volonté se traduit aussi par la structure des retables qui va s'ouvrir au spectateur et l'entourer de sa forme courbe. Mais le spectateur reste aussi toujours mis à distance, il est spectateur de la scène, mais non acteur. Cette mise à distance peut s'effectuer de différentes manières, comme en surélevant la scène, ou encore en refermant la forme courbe du retable (Saint-Bavon de Gand par exemple). Dans tous les cas, le spectateur est mis à distance du chœur par la barrière qui la sépare de la nef et par sa surélévation par rapport à elle.

4. Conclusion

Nous n'avons pas insisté sur l'aspect chronologique tout au long de cette analyse des gloires. Nous avons préféré avant tout nous atteler à présenter son évolution formelle ainsi que l'évolution de son rapport à la structure architecturée du retable, mais aussi à la sculpture qui y prend une importance croissante au fil du temps. Cette évolution formelle et structurelle a plus de sens pour l'objet qui nous occupe que l'évolution purement chronologique. Toutefois, l'évolution formelle et la chronologie sont malgré tout étroitement liées. La gloire prendra une importance croissante au sein du retable au fur et à mesure que la structure de celui-ci s'ouvre, permettant ainsi à la gloire de gagner en importance et de se lier de plus en plus étroitement et visuellement au programme iconographique. Or cette transformation du retable est progressive tout au long du XVII^e et du XVIII^e siècle. Le parallèle entre la transformation formelle du retable et la prise d'importance de la gloire est tellement fort que l'on peut considérer d'une certaine manière que la gloire est un moteur de cette évolution vers plus de spatialité des retables.

Si nous avons d'abord constaté la distinction entre les gloires en sommet et celles en fronton, nous avons tôt fait de remarquer que ces emplacements vont se confondre avec le temps. La dynamique générale est alors celle d'une émancipation de la gloire par rapport à la structure du retable dont elle était originellement liée. En s'émancipant, la gloire pourra participer de façon plus efficace et surtout plus visuelle à la scène iconographique qui se joue au centre du retable, ce qui est d'autant plus efficace que l'habituelle peinture d'autel se retrouve progressivement remplacée par la sculpture. Ce médium permet une meilleure association à la gloire, mais aussi une meilleure participation (bien que toujours passive) du spectateur par un réalisme et surtout une présence accrue par rapport à la peinture. Nous l'avons vu dans notre dernier point sur l'effet produit sur le fidèle, la représentation sculptée va montrer une dynamique destinée à capter le regard du spectateur. Tout un cheminement visuel est prévu, de façon particulièrement explicite dans les apothéoses et glorifications de saints, ce cheminement aboutissant au niveau de la gloire. Celle-ci est fréquemment divisée en trois parties à la signification distincte, mais présentant une continuité visuelle. Le centre de la gloire, zone au degré de sacralité le plus important et essence même de la divinité, est l'aboutissement final du cheminement du regard. Nous verrons maintenant de quelle manière la lumière naturelle participe activement à l'ensemble des évolutions et effets que nous venons d'analyser.

II. La lumière naturelle

La lumière naturelle consiste en la lumière du soleil passant à travers les diverses ouvertures présentes dans une église : fenêtres, vitraux, oculi, etc. Nous envisagerons ici son interaction avec les retables. Nous nous pencherons d'abord sur l'exemple de l'église jésuite d'Anvers qui constitue un cas particulier, notamment pour le fait qu'elle a été l'objet d'une étude particulièrement poussée de la lumière naturelle qui y pénètre. L'étude de cette église sera faite en plusieurs temps : premièrement, nous la replacerons dans le contexte de l'époque, puis nous reviendrons brièvement sur François d'Aguilón, le concepteur de l'église, avant de commencer l'étude de l'église et de sa lumière. Celle-ci se fera en deux parties : tout d'abord, nous aborderons le corps de l'église avec ses trois nefs. Nous étudierons la lumière naturelle utilisée pour l'ensemble de la nef ainsi que pour le chœur et le maître-autel. Ensuite, nous traiterons du cas particulier de la chapelle de la Vierge. Fort de l'étude de cette église bien renseignée, nous aborderons alors d'autres églises dans une partie traitant des retables adaptés à une architecture préexistante. Enfin, nous étudierons la relation à la lumière naturelle des retables présents dans des églises baroques.

1. L'église jésuite d'Anvers : une église conçue avec la lumière

1.1. Introduction

Afin d'étudier le plus efficacement possible l'usage de la lumière naturelle dans les églises en lien avec les autels et retables, nous allons avant tout nous pencher sur l'exemple de l'église jésuite d'Anvers. Cette église constitue un cas particulier, sujet de nombreuses études, notamment au niveau de l'usage de la lumière dans son architecture. À ce niveau, nous nous référerons principalement aux articles de Ria Fabri « *Light and measurement. A theoretical and symbolical approach of the St. Ignatius church in Antwerp* »¹⁹¹ et de Nathalie Poppe « *The phenomenon of day-light in the interior of the Antwerp Jesuit church : towards a new interpretation* »¹⁹², tous les deux publiés dans l'ouvrage de Piet Lombaerde « *Innovation and*

¹⁹¹ R. FABRI, «Light and measurement. A theoretical and symbolical approach of the St. Ignatius church in Antwerp», dans P. LOMBAERDE, *Innovation and experience in the early Baroque in the Southern Netherlands the case of the Jesuit Church in Antwerp*, Turnhout, Brepols, 2008 (Architectura moderna ; 6).

¹⁹² N. POPPE, «The phenomenon of day-light in the interior of the Antwerp Jesuit church : towards a new interpretation», dans P. LOMBAERDE, *Innovation and experience in the early Baroque in the Southern Netherlands the case of the Jesuit Church in Antwerp*, Turnhout, Brepols, 2008 (Architectura moderna ; 6).

experience in the early Baroque in the Southern Netherlands the case of the Jesuit Church in Antwerp »¹⁹³. Une étude approfondie de cette église et de l'usage de la lumière en son sein y a été faite. En partant de cette étude, nous enchaînerons ensuite avec les analyses d'autres autels. Le cas exceptionnel pour les anciens Pays-Bas méridionaux de l'église jésuite d'Anvers nous servira donc de base à l'étude des autres cas envisagés. En effet, l'utilisation de la lumière naturelle y a été pensée avec beaucoup de complexité. Les études précises la concernant nous permettront de tirer des conclusions et d'avoir une idée de comment l'usage de la lumière est organisé par les concepteurs d'églises et de retables de l'époque. La chapelle de la Vierge (fig. 3) est un cas unique car le retable y a été conçu et construit en même temps que la chapelle en entier en un tout homogène. Néanmoins, l'étude de cette chapelle nous apporte quantité d'informations qui nous seront utiles lors de l'étude d'autres retables.

1.2.Contexte

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, une révolution scientifique affecte l'Europe, les sciences appliquées gagnent alors en importance. Les études scientifiques se font souvent par expérimentations, celles-ci menant à de nouvelles idées utilisées dans de nombreux champs d'applications différents. La science et l'art vont alors s'associer dans bien des cas, comme avec les expériences de perspective, de géométrie et d'optique qui auront une grande influence en architecture¹⁹⁴. Les expériences sur l'optique et la lumière, comme on peut le voir dans le traité d'Aguilón, dont nous parlerons ultérieurement, sont souvent utilisées dans les églises baroques, celles-ci permettant de toucher les sens des fidèles au sein de l'édifice afin d'essayer de convaincre les visiteurs de croire à nouveau. Déjà dans les dessins et croquis de conception des églises on peut retrouver une pensée de l'espace ayant pour but d'orienter le visiteur vers un point précis de l'église. L'usage de la lumière naturelle étant intimement lié à l'arrangement interne de l'église, la forme au sol de l'église est le premier problème avec lequel l'architecte doit composer¹⁹⁵.

Le baroque a parfois été vu comme un art excentrique, exagéré, et même païen par les détracteurs d'un courant artistique aussi chargé. Le terme même de « baroque » est chargé d'un sens péjoratif et renvoie à de fausses valeurs telles que l'illusion, l'artificiel, la bizarrerie,

¹⁹³ P. LOMBAERDE, *Innovation and experience in the early Baroque in the Southern Netherlands the case of the Jesuit Church in Antwerp*, Turnhout, Brepols, 2008 (Architectura moderna ; 6).

¹⁹⁴ N. POPPE, *op. cit.*, p. 141.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 142.

l'ostentation, un art incarnant donc le désordre et la perversion du goût classique¹⁹⁶ et de sa clarté¹⁹⁷. Ce style serait alors sans vérité intérieure, un simple style politique initié par la Contre-Réforme. Au contraire, aujourd'hui (et depuis la fin du XIX^e siècle) on sait qu'il s'agit d'un style hautement spirituel, plus que n'importe quel autre courant auparavant, enraciné qu'il est dans l'art propagandiste catholique. Son objectif n'est rien de moins que l'union de l'humain et du divin. Chaque forme utilisée est alors à considérer comme une intervention dans l'achèvement de ce but. Le sentiment irrésistible que le visiteur ressent de vouloir parcourir l'église vers un certain objet ou une certaine direction n'est pas une coïncidence mais un élément prévu dans la conception même de l'église. L'architecte pouvait placer l'autel de façon à ce qu'il attire directement l'attention du spectateur, ainsi la présence de Dieu est évidente pour chaque visiteur¹⁹⁸. Cette présence est d'autant plus évidente si le maître-autel est accompagné d'une gloire rayonnante. Le style baroque ne veut pas juste montrer de la beauté, de la profusion et de la richesse, mais elle véhicule bien un message spirituel, et celui-ci est primordial pour l'objet qui nous occupe, à savoir d'étudier la lumière qui entre en jeu.

Deux règles d'or sont appliquées quant à l'usage de la lumière dans la conception des nouvelles églises baroques. Premièrement, la lumière du jour est prévue pour descendre seulement là où on la désire de façon à ce qu'elle complète l'architecture et la décoration et qu'elle contribue aux peintures. De façon pratique la lumière du jour était destinée à illuminer certaines parties spéciales prédéterminées de l'église, tels les peintures, les sculptures, les autels, etc. Deuxièmement, la seconde règle voulait que la lumière du jour ne puisse pas distraire le visiteur de ce qu'il avait besoin de voir. La manière la plus efficace de respecter ces deux règles était d'utiliser une lumière indirecte en combinaison avec une lumière diffuse. Les fenêtres les plus importantes étaient alors cachées derrière les colonnes et les statues, ou dérobées en divers endroits de l'église, comme en hauteur dans les coupes ou les lanternes. La comparaison est alors souvent faite entre les églises baroques et le monde du théâtre, l'autel occupant alors la place de la scène. Il n'y a pas de doute que tous les architectes d'églises baroques avaient comme défi majeur de résoudre la question de la lumière naturelle. Par extensions, les créateurs de retables prenant place dans des églises préexistantes avaient

¹⁹⁶ Heinrich Wölfflin, dans ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915), élabore une théorie voulant que le mouvement des formes soit dominé par une alternance entre « baroque » et « classicisme » tout au long de l'histoire de l'art.

¹⁹⁷ R. DEKONINCK et A. DELFOSSE, *op. cit.*, p. 18.

¹⁹⁸ N. POPPE, *op. cit.*, p. 142.

comme soucis de combiner cette lumière avec l'iconographie du retable. Les architectes ont pris en compte l'orientation de l'église, l'élévation du soleil, la forme et la taille des ouvertures, etc. afin que le visiteur puisse apprécier l'action de la lumière¹⁹⁹. L'orientation de l'église a une incidence directe sur le type de lumière qui éclairera l'église. Selon Nathalie Poppe, qui fait elle-même référence à H. Nissen²⁰⁰, une église orientée d'est en ouest sera illuminée par une lumière qui aura un aspect doré et mystérieux dans l'église, évoquant ainsi, selon elle, la richesse et le luxe. Une église d'orientation nord-sud donnera une action brillante, claire et vive de la lumière²⁰¹. Quoi qu'il en soit, il est certain que l'orientation de l'église aura une incidence sur l'angle avec lequel la lumière pénétrera par ses fenêtres, ainsi que les endroits de l'édifice qui seront éclairés et les moments où ils le seront. Tous ces éléments étaient pris en compte par les architectes.

Une certaine symbolique s'attache à la différence entre intérieur et extérieur de l'église. Nathalie Poppe explique que l'extérieur d'une église baroque revêtirait une moindre importance que son intérieur, importance qui est à comprendre au sens spirituel et non artistique. Les secrets de l'église sont en effet à chercher à l'intérieur de l'église. Pour aller un peu plus loin, en lien avec l'objet de notre étude, ce sont les sacrements, dont l'Eucharistie, qui se déroulent à l'intérieur de l'église. Le maître-autel, où se déroule la cérémonie de la Communion, occupe alors une place éminemment symbolique comme point de repère visuel et comme marqueur de la zone la plus sacrée de l'église. La façade d'une église baroque serait une invitation à y pénétrer, expliquant ainsi la richesse des façades. Toutefois, le contraste entre intérieur et extérieur de l'église serait un rappel symbolique du contraste entre matérialisme et spiritualité, entre corps et âme²⁰².

1.3. François d'Aguilón

Les traités d'architecture sont la seule source écrite de la compréhension architecturale du XVII^e siècle. La construction était une spécialisation accessible par de nombreuses façons différentes, que l'on soit spécialisé à l'origine en dessin, en peinture, en maçonnerie, en travail du bois, etc. Le point commun à toutes ces origines possibles est les mathématiques,

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 143.

²⁰⁰ H. NISSEN, *Orientation. Studieën zur Geschichte der Religion*, Berlin, 1905-10, 3 vols.

²⁰¹ N. POPPE, *op. cit.*, p. 143.

²⁰² *Ibid.*

base de la construction et source du contrôle de l'espace et des effets lumineux de l'architecture baroque. Cette maîtrise est le fruit de l'intérêt pour les mathématiques et la science expérimentale²⁰³.

Le père jésuite François d'Aguilón, né à Bruxelles le 4 janvier 1567, est le concepteur supposé de l'église jésuite d'Anvers, terminée après sa mort par le frère jésuite et architecte Pierre Huyssens²⁰⁴. Il a étudié le latin et les sciences à Paris, ainsi que la philosophie à Douai. C'est aux environs de 1598 qu'il s'installe à Anvers où il suit une carrière de professeur de théologie et devient recteur du collège Jésuite d'Anvers²⁰⁵. Il était aussi lié de près à Pierre Paul Rubens, et donc, via le grand peintre, il est en contact avec le premier baroque italien²⁰⁶. Son intérêt pour l'architecture est incontestable et plusieurs conceptions d'églises lui sont attribuées. Au-delà de cela, son intérêt majeur était l'optique. Il a d'ailleurs publié en 1613 un traité d'optique, l'*Opticorum Libri VI philosophis inxta ac mathematicis utiles*²⁰⁷ consistant principalement en hypothèses et expériences²⁰⁸. C'est la première fois que sont unifiés dans un même traité physique, mathématiques et philosophie en une seule science, l'optique. Certaines de ses découvertes ont été utilisées dans la conception de l'église jésuite d'Anvers. Un texte latin de 1621 nous donne d'ailleurs toutes les raisons de le penser²⁰⁹. Aguilón fait la différence entre la lumière du soleil, composée de rayons parallèles, et la lumière artificielle, la lumière des bougies et chandelles qui viennent d'une source unique²¹⁰.

La pyramide visuelle, pyramide formée par des rayons rayonnant à partir de l'œil qui est le sommet de la pyramide, est la base de l'*Opticorum Libri sex*. Dans ce sens, la perspective est à comprendre comme la science de la perception et de la connaissance (*cognition*). Le but ultime de son ouvrage sur l'optique est de comprendre la connaissance plus que la vision. La connaissance, dans des termes aristotéliens (Aguilón se situant dans la continuité de la pensée d'Aristote) procède par induction²¹¹. Pour cela il faut le contact physique entre

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ P. PHILIPPOT (et coll.), *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600-1770*, op. cit., p. 66.

²⁰⁵ N. POPPE, op. cit., p. 141.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 143.

²⁰⁷ Les gravures de ce traité sont dues à Rubens.

²⁰⁸ S. DUPRÉ, «Aguilón, Vitruvianism and his *Opticorum Libri Sex*», dans P. LOMBAERDE, *Innovation and experience in the early Baroque in the Southern Netherlands the case of the Jesuit Church in Antwerp*, Turnhout, Brepols, 2008 (Architectura moderna ; 6), p. 53.

²⁰⁹ N. POPPE, op. cit., p. 141.

²¹⁰ R. FABRI, op. cit., p. 127.

²¹¹ S. DUPRÉ, op. cit., p. 54.

l'organe sensoriel et un objet extérieur. Cette impression sensorielle est abstraite mais prendra corps par la prise en compte conceptuelle des détails externes en déduisant un universel de la représentation perceptible par les sens. C'est donc l'organe sensoriel combiné à l'esprit qui permet cette induction. Cette théorie aristotélicienne de la connaissance structure l'ouvrage d'Aguilón. Le premier livre traite de la physiologie de l'œil et de la nature de la vision en termes aristotéliciens. Le second livre est consacré à la pyramide visuelle. Le troisième livre s'attarde sur la connaissance en tant que telle, tandis que le livre IV montre les fausses idées sur cette connaissance²¹². Le cinquième livre traite de la lumière²¹³. Enfin dans le sixième et dernier livre Aguilón discute de projections dont il célèbre l'utilité, notamment en architecture²¹⁴.

Aguilón et sa vision de l'optique furent aussi fortement influencés par le vitruvianisme. Le traité *De architectura* de Vitruve eut une forte influence durable sur l'architecture de la Renaissance. L'influence du vitruvianisme atteindra les Pays-Bas où il est propagé par l'édition et la traduction de du livre IV de Serlio par Pieter Coecke van Aelst et par l'*Architectura* de Hans Vredemans de Vries. L'influence de Vitruve est très présente dans l'*Opticorum Libri sex* d'Aguilón²¹⁵. Tout bon architecte éduqué au vitruvianisme se doit d'avoir des connaissances en optique. En parlant de l'importance de la proportion et de l'optique, Vitruve dit que la vue ne produit pas toujours le véritable effet, l'esprit est souvent trompé par les jugements visuels²¹⁶. Aguilón considérait les corrections optiques comme comprises dans l'ensemble de la pratique architecturale. Dans son traité il donne des principes mathématiques et optiques et les dérive en applications architecturales. Il a montré que les intervalles semblent être plus petits plus ils sont loin de l'œil, que pour les niveaux sous l'œil, la partie éloignée semble s'élever plus haut, et que les objets s'élevant au-dessus du niveau de l'œil semblent plus bas plus ils sont loin. Ces théorèmes s'appliquent en architecture : les colonnes et les édifices les plus hauts semblent s'incliner et les architectes ne doivent pas incliner le pavement vers le haut depuis l'entrée jusqu'à l'autel²¹⁷.

Le livre V montre que, pour l'architecte adepte de la vision de Vitruve, l'optique est importante car elle lui apprend comment apporter la lumière à l'intérieur du bâtiment. Vitruve

²¹² *Ibid.*, p. 55.

²¹³ *Ibid.*, p. 65.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 60.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 63.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 64.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 65.

dit qu'à travers la connaissance de l'optique les fenêtres peuvent être correctement conçues « afin de faire face à des régions particulières des Cieux »²¹⁸. Le livre VI traitant des projections est en partie justifié par le besoin des architectes d'être capable de dessiner un plan, une élévation et une scénographie avec un rendu de perspective ombragé²¹⁹. Aguilón a accordé une attention claire à l'analemme, c'est-à-dire une projection orthographique du parcours du soleil aux méridiens d'un lieu à une latitude donnée et pour les différentes saisons de l'année²²⁰.

1.4. Utilisation de la lumière dans l'église

Les nefs

Lorsque l'on pénètre dans l'église jésuite d'Anvers (aujourd'hui *Saint-Charles-Borromée*) (fig. 36) l'œil est directement pris par l'effet lumineux spécialement étudié. L'impression qu'il offre est celle d'une lueur baignant l'ensemble de l'église sans qu'aucune source lumineuse ne soit visible²²¹. L'église fut reconstruite après 1718 suite à un incendie qui n'a laissé que les chapelles latérales et le chœur en état²²². On peut alors hypothétiquement détecter le système mis en place, notamment avec la réflexion de la lumière sur les colonnes en marbre poli de la nef²²³. L'effet est d'autant plus impressionnant que le fidèle ne voit aucune fenêtre permettant à de lumière de pénétrer. La lumière de l'abside provient de deux fenêtres latérales et de la voûte en cul-de-four (fig. 37). Les zones éclairées par ces ouvertures varient de position et d'intensité tout au long de la course du soleil durant la journée ainsi que pendant l'année. Ces phases changeantes du soleil ont probablement été prises en compte par Aguilón²²⁴.

Un effet dynamique est donné par la lumière via sa réflexion sur le marbre poli des murs absidaux. L'emphasis est mise sur le maître-autel (fig. 36) et donc sur l'Eucharistie. Cette importance accordée au maître-autel au moyen de la lumière contribue à l'exaltation de la

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.*, p. 66.

²²¹ N. POPPE, *op. cit.*, p. 143.

²²² A. JACOBS, *op. cit.*, p. 84.

²²³ R. FABRI, *op. cit.*, p. 125.

²²⁴ *Ibid.*, p. 127.

Communion²²⁵. La peinture de Rubens représentant les miracles de saint Ignace et saint François Xavier voyait son message supporté par la lumière. La peinture était interchangeable en fonction du temps liturgique entre quatre peintures²²⁶, dont deux de Rubens, grâce à un ingénieux mécanisme, l'action était donc d'autant plus importante et évidente pour le fidèle. Ce changement de tableau se voulait être un renouvellement vivifiant esthétique et liturgique²²⁷, celui-ci devait aussi être l'objet d'un jeu de lumière avec l'éclairage naturel latéral et vertical. Il n'y a pas que la peinture d'autel qui voit un jeu de lumière avec la course du soleil pendant la journée et durant l'année. En effet, les sculptures placées sur le fronton du maître-autel, et surtout les statues des quatre jésuites nichées dans l'arc séparant le chœur du reste de l'église, sont alternativement illuminées par des rayons de lumière. Elles sont éclairées à des périodes précises, et peut-être définies, de l'année. Saint Ignace est illuminé en décembre, mois de sa naissance, et en juillet, mois de sa mort. Toutefois, rien ne prouve que cela soit calculé et non une simple coïncidence, mais l'attention accordée à la lumière dans la conception de l'église va en faveur d'une utilisation prévue de la lumière²²⁸.

Dans l'ensemble de l'église, la lumière crée un effet diffus. La lumière du jour pénètre directement via les fenêtres latérales. Les colonnes en marbre poli créent une réflexion de la lumière particulièrement bonne. Les rayons lumineux sont alors réfléchis dans toutes les directions, ce qui contribue à l'effet de lumière diffuse dans l'ensemble de l'édifice²²⁹. Des témoignages d'époque prouvent que cet effet y était observé²³⁰. Les rayons de la lumière du soleil bougeaient lentement au fil de la journée ce qui accentuait le dynamisme de la lumière. La lumière venant de l'entrée vers l'abside indique le chemin vers l'autel au fidèle. Dans la nef la lumière provient des fenêtres latérales, ce qui entraîne une dispersion plus diffuse au centre de l'allée, à tel point que certains endroits restent dans l'ombre. Aguilón a-t-il consciemment choisi cet effet lumineux pour en faire une aide visuelle durant la méditation et la vénération de l'Eucharistie ? La question se pose, mais il ne faut pas oublier que la méditation dans le noir et dans les endroits illuminés, l'examen de la conscience individuelle,

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ L. LOCK, *op. cit.*, p. 139.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ R. FABRI, *op. cit.*, p. 128.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ Jean Puget de la Serre observe en 1632 « *Le dedans de l'Église est de marbre (...) sur quarante piliers de marbre blanc ; qui comme autant de glaces de miroir bien polies retenant les especes de tons de tous les objets qui leur sont presentez, rendent les corps jaloux de la beauté de leurs ombres* ». (J. Puget de la Serre, *Histoire curieuse de tout ce qui c'est passé à l'Entrée de la Reyne Mère du Roy treschrestien dans les villes des Pays-Bas*, Anvers, 1632, p. 56).

en lien avec la Confession, sont des éléments importants du catholicisme post-tridentin. Ces pratiques méditatives sont expliquées dans les *Exercices spirituels*, ouvrage de prière faite de méditations composée par Ignace de Loyola. Il n'est donc pas exclu que durant la Contre-Réforme, à Anvers, le père Aguilón ait mis ses connaissances au service de la spiritualité Jésuite. Le père Jésuite Jean-Baptiste Villalpando lui-même a comparé les rayons parallèles de la lumière avec la lumière divine et infinie. Comme nous l'avons, dit Aguilón est l'un des premiers à expliquer de façon scientifique la différence entre la lumière du soleil et la lumière provenant des sources lumineuses artificielles dans son *Opticorum libri sex*. C'est donc la lumière divine qui entre dans l'église de Saint-Ignace. Mais il n'est cependant pas certain que les architectes avaient à l'esprit toute cette signification mystique, anagogique et allégorique de la lumière lors de la réalisation de l'église.

Les fenêtres latérales sont biseautées afin de permettre à la lumière de mieux pénétrer dans l'église. Cette lumière se veut céleste, ce qui signifie que le fidèle est capable d'observer lui-même l'éclat céleste. Il peut donc, moyennant un exercice nécessaire, atteindre un niveau spirituel plus élevé. Les textes cités étant présents dans la bibliothèque jésuite, il est tout à fait plausible que les architectes en aient pris connaissance²³¹. Les jésuites n'ont toutefois écrit que peu de traités d'architecture, mais cela ne signifie en aucun cas qu'ils ne s'intéressaient pas à ce domaine. La bibliothèque jésuite d'Anvers recelant nombre de traités d'architecture (Vitruve, Palladio pour ne citer qu'eux), il est presque certain que les architectes avaient les connaissances contenues dans ces textes²³².

Notre objectif n'est pas ici de retrouver tous les textes qui ont pu influencer les architectes de l'église Saint-Ignace d'Anvers, Ria Fabri a d'ailleurs bien étudié la question²³³, mais bien de montrer que les architectes n'ont pas édifié l'église sans de grandes connaissances théoriques, notamment en matière d'utilisation de la lumière naturelle. Une conception optique des dimensions dans l'église, incluant le maître-autel, est identifiable²³⁴. Les effets lumineux semblent donc être au service de la Communion qui se déroule sur l'autel,

²³¹ *Ibid.*, p. 130.

²³² *Ibid.*, p. 131.

²³³ Voir R. FABRI, «Light and measurement. A theoretical and symbolical approach of the St. Ignatius church in Antwerp», dans P. LOMBAERDE, *Innovation and experience in the early Baroque in the Southern Netherlands the case of the Jesuit Church in Antwerp*, Turnhout, Brepols, 2008 (Architectura moderna ; 6).

²³⁴ *Ibid.*, p. 137.

supportant alors l'idée initiale des objectifs de la Contre-Réforme et des idéaux promus par les jésuites²³⁵.

Une étude précise de la lumière dans l'église jésuite d'Anvers a été réalisée²³⁶. L'étude de la luminosité est rendue possible grâce à un modèle 3D numérisé à partir des plans originaux de l'église. La chapelle de la Vierge n'est donc malheureusement pas prise en compte car elle a été ajoutée postérieurement. La réflexion de la lumière au sein même de l'église est particulièrement importante. Ainsi au niveau de la voûte en cul-de-four et des nefs latérales le plafond est illuminé grâce à la réflexion de la lumière du jour sur le marbre des colonnes²³⁷. Les propriétés de réflexion des matériaux sont donc primordiales dans l'analyse de la lumière²³⁸. Cette étude montre l'importance des appuis de fenêtre biseautés qui donnent la direction à la lumière. Il est possible que ce soit l'outil d'une double fonction de la source de lumière, à savoir la distribution diffuse de la lumière dans la nef et la lumière directionnelle vers le plafond des tribunes (où étaient accrochées les peintures de Rubens, emmenées à Vienne dès la fin du XVIII^e siècle²³⁹). L'analyse de la lumière au sein de l'église a montré que sans le biseautage des fenêtres latérales, la lumière allait bien plus vers le plafond qu'avec la présence d'appui de fenêtre biseauté. Les rayons de soleil sont, grâce à l'inclinaison de l'appui de fenêtre, réfléchis vers la nef latérale opposée (figs. 38 et 39). L'utilité d'un tel dispositif est compréhensible au vu de l'orientation de l'église. En effet, le côté vers lequel les rayons réfléchis se dirigent est situé le nord de l'église, donc sans les appuis de fenêtres biseautés ce côté de l'église ne serait que rarement éclairé par la lumière du jour et deviendrait une partie sombre de l'édifice contrastant avec la luminosité de la nef centrale²⁴⁰.

L'abside

Dans cette église les fenêtres habituellement placées dans la voûte ne sont pas présentes. Ce sont les fenêtres latérales qui sont responsables de la lumière diffuse dans laquelle baigne

²³⁵ *Ibid.*, p. 140.

²³⁶ Celle-ci a été faite grâce que software *Ecotect*, un software développé par une compagnie Australienne qui permet de représenter et d'étudier un environnement et d'y faire des simulations et des analyses afin de comprendre comment la conception d'un édifice fonctionne.

²³⁷ N. POPPE, *op. cit.*, p. 145.

²³⁸ La bibliothèque de matériaux incluse dans le programme *Ecotect* ne comprenait pas les matériaux présents dans l'église, les difficultés des calculs nécessaires à l'étude de ces matériaux (comprenant la prise d'échantillons) pour leur importation au programme ont eu pour conséquence que l'étude de l'église d'Anvers a été faite sans propriétés matérielles particulières, mais cela n'invalide pas les résultats.

²³⁹ A. JACOBS, *op. cit.*, p. 84.

²⁴⁰ N. POPPE, *op. cit.*, p. 146.

l'église, ce qui correspond parfaitement au jeu de lumière typique du baroque. La plupart des autres églises baroques cachent les fenêtres de la voûte derrière des sculptures, l'architecte de l'église jésuite d'Anvers, lui, n'en a tout simplement pas placé au niveau de la voûte. Mettre des fenêtres remplissant la même fonction, mais à un autre endroit de l'église est une solution plus pure et unique. Les ouvertures peuvent ainsi être plus facilement cachées à la vue des visiteurs. Outre la luminosité diffuse présente dans l'église, l'action de la lumière directionnelle est aussi caractéristique de l'esprit baroque, comme on en voit dans des exemples italiens connus. Grâce à l'arche séparant l'abside de la nef, il était possible de cacher des fenêtres pour illuminer le maître-autel (fig. 36). Ce même schéma se retrouve, accentué, dans les chapelles latérales²⁴¹. La construction du chœur prévoyait donc que, grâce à la perspective, le visiteur ne puisse voir ni les fenêtres latérales ni la lanterne au-dessus de la voûte à moins de se rapprocher de très près du chœur (fig. 37). Toutefois, l'arche séparant le chœur de la nef ne saillit pas suffisamment que pour cacher entièrement la lanterne, une toute petite partie restant visible lorsque l'on pénètre dans l'église (fig. 36).

Grâce au biseautage des appuis des fenêtres du chœur, les rayons de lumière traversant les baies sont réfléchis vers la voûte surplombant le chœur. Un jeu est alors produit entre la lumière, la couleur et les matériaux utilisés. En effet, les rayons réfléchis par les appuis de fenêtre vont illuminer les ornements dorés décorant l'intrados de la voûte. Ces éléments dorés vont réfléchir à nouveau la lumière vers le chœur et le maître-autel. Les fenêtres latérales du chœur vont donc donner à la fois une lumière directionnelle et une lumière diffuse, comme on le voyait dans la nef. L'autel, et principalement le maître-autel était le point le plus important de l'intérieur des églises baroques, il se doit, selon les règles du baroque, d'être plus illuminé que n'importe quel autre point dans l'église. Afin d'éclairer le maître-autel plus intensément que le reste de l'église jésuite d'Anvers, le recours à des fenêtres supplémentaires à celles de la nef était nécessaire²⁴². Les rayons pénétrant par les deux fenêtres latérales illuminent différents éléments, dont les quatre statues nichées dans l'arc de séparation du chœur, ainsi que la peinture de l'autel. Tout un jeu de réflexion de lumière entre les sculptures est produit grâce à ces fenêtres latérales.

Les saisons jouent aussi un rôle important dans la répartition de la lumière. Par exemple en hiver, certains objets du chœur sont illuminés tandis que les peintures de Rubens dans les

²⁴¹ *Ibid.*, p. 144.

²⁴² *Ibid.*, p. 149.

nefs latérales ne recevaient aucune lumière. En été, la lumière pénétrait presque perpendiculairement de la voûte sur le maître-autel, entraînant une lueur brillante sur la peinture placée en son sein. La plupart du temps la lumière pénètre par la lanterne avec un angle permettant la réflexion de la lumière sur l'or de la voûte et vers le bas. Il est intéressant de noter qu'ainsi la statue de la Vierge nichée sur le fronton de l'autel, et juste sous la voûte, n'est que rarement éclairée. C'est la fenêtre se situant au milieu de la façade qui lui fait face qui lui procure le meilleur éclairage. Cette même fenêtre permet un effet étonnant au coucher du soleil lorsque, si le soleil est positionné dans l'axe longitudinal de l'église, la lumière pénètre perpendiculairement dans l'église. On peut alors comparer la nef centrale à un tube de lumière entraînant une explosion de lumière dans la voûte, montrant bien au fidèle le chemin à suivre vers le chœur, partie la plus sacrée de l'édifice. Si les conditions ne sont pas remplies, cette fenêtre entraîne une lumière diffuse dans la première partie de l'église²⁴³.

L'étude de Nathalie Poppe prouve que le maître-autel est la partie la plus illuminée de l'église. En plus de cela, cette étude montre qu'un chemin de lumière est créé depuis le portail jusqu'au maître-autel (fig. 40). Celui-ci est dû aux fenêtres au-dessus des tribunes²⁴⁴. Ainsi le visiteur est mené sur une voie lumineuse le conduisant au maître-autel, et donc vers la Communion et l'Eucharistie, donc vers Dieu. Le fait d'illuminer plus intensément le maître-autel que le reste de l'église est empreint d'une symbolique extrêmement forte. Il s'agit avant tout de montrer et de magnifier le point le plus sacré de l'église. Ce faisant, la direction est donnée au visiteur dès son entrée dans l'église. Le maître-autel ressortira d'autant plus de l'ensemble de l'église. La voûte en cul-de-four, généreusement dorée, brille d'un éclat d'or rappelant la lumière divine et les gloires. C'est un phénomène similaire qui veut toujours montrer l'apparition divine et lumineuse qui a lieu au niveau du maître-autel des Cieux descendus sur terre. Ce phénomène prend tout son sens dans un contexte de Contre-Réforme qui veut insister sur la Communion. Il n'est donc pas anodin que le maître-autel, et les retables de manière générale, soient l'objet d'un jeu de lumière complexe. En plus de la lumière directionnelle, la lumière diffuse joue elle aussi un rôle important. En effet, ce genre de lumière permet d'illuminer de larges surfaces de façon subtile, mais concrète sans nuire aux effets donnés par la lumière directionnelle. Donc, sans donner d'effet remarquable, cette lumière diffuse est essentielle dans l'application baroque de la lumière²⁴⁵.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 151.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 149.

L'utilisation de la lumière, autant diffuse que directionnelle, au sein de l'église jésuite d'Anvers rappelle les théâtres. L'intérieur de l'église devient une scène immense sur laquelle se joue la pièce de la foi catholique. Différents endroits et objets y sont alternativement éclairés, chaque jour montrant une composition différente que le visiteur est invité à découvrir. Le thème central demeure celui de l'union de l'humain et du divin à laquelle la lumière contribue en lui indiquant un chemin à suivre vers le maître-autel, lieu le plus saint de l'église, centre de cette scène baroque, et lieu de la présence divine la plus importante²⁴⁶.

La Chapelle de la Vierge

La chapelle de la Vierge (fig. 3), l'une des rares parties restées en état après l'incendie de l'église, présente une utilisation exceptionnelle de la lumière naturelle. La réalisation de cette chapelle commença en 1622 avec une collaboration de Rubens avec l'architecte Pierre Huyssens²⁴⁷. Comme nous l'avons dit plus haut, un aménagement caché du côté droit de l'autel permet à la lumière de pénétrer et d'éclairer directement l'autel. Cette niche profonde, bien que cachée, abrite une statue de saint Paul (fig. 41). Cette statue est elle aussi illuminée par la fenêtre se trouvant au fond de la niche. Il s'agit du plus bel exemple présent dans nos régions d'une lumière latérale et directionnelle due à une ouverture cachée. Ce type d'éclairage typiquement baroque trouvera son écho dans la fameuse chapelle italienne du Bernin dédiée à Sainte-Thérèse d'Avila dans l'église Santa Maria della Vittoria à Rome. Notons que la chapelle d'Anvers fut réalisée en 1622 tandis que la chapelle du Bernin n'a été édifiée qu'en 1645-52²⁴⁸.

Le contexte religieux du XVII^e siècle à Anvers était très favorable à la création de chapelles privées au sein des églises. Ces chapelles revêtent une fonction commémorative grâce aux épitaphes et autres textes nommant les familles donatrices qui ornent leurs murs. Dans le cas de chapelles funéraires comme celle de l'église jésuite d'Anvers une fonction salvatrice s'ajoute pour la famille donatrice. En effet, le fidèle qui visite la chapelle est invité à prier pour les membres de la famille qui y sont enterrés. La création de chapelles était aussi une façon de contribuer à son accession au paradis. Dans tous les cas, la création de chapelles

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 151.

²⁴⁷ P. PHILIPPOT (et coll.), *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600-1770*, op. cit., p. 205.

²⁴⁸ *Ibid.*

privées revêt un intérêt économique important pour l'Église. Le visiteur est encouragé à contempler ces monuments commémoratifs afin de méditer sur la vie, la mort et le salut²⁴⁹. L'église constituant un lieu où la hiérarchie sociale est reproduite il est normal que les dignitaires cherchent à y laisser une empreinte. La chapelle de la Vierge de l'église jésuite d'Anvers est le plus bel et important exemple anversoïse de chapelle privée²⁵⁰. C'est un groupe de familles de marchands ayant fondé leur richesse grâce au renouveau économique du début du XVII^e siècle qui suivit l'effondrement économique du dernier quart du XVI^e siècle qui la fit construire²⁵¹. Beaucoup de ces nouvelles fortunes aspirent à se voir accorder un titre aristocratique, qu'un certain nombre acquiert avec l'érection d'une chapelle²⁵².

Un porche couronné de marbre noir marque la séparation entre l'espace de l'église et l'espace privatisé de la chapelle. Une crypte est attachée à la chapelle pour les membres de la famille. Les messes célébrées en l'honneur de l'anniversaire de la chapelle et d'Anna Grevens pouvaient être entendues par les fidèles tous les matins²⁵³. Le visiteur avait aussi la possibilité d'y pratiquer sa dévotion pour la Vierge à qui la chapelle est consacrée. Cette dévotion était centrée autour d'une statue en chêne²⁵⁴ polychromée de la Vierge, cadeau fait par les archiducs aux Jésuites d'Anvers. Les commanditaires devaient obligatoirement ouvrir leur chapelle lors de la fête du saint patron, mais, dans le cas de la chapelle de la Vierge, elle était toujours ouverte aux visiteurs. Les possibilités financières des commanditaires ont permis de faire appel à d'éminents artistes pour la décoration de la chapelle²⁵⁵. Parmi eux, on peut compter notamment Hendrick I van Balen, Gerard Seghers, Daniël Seghers, Sébastien de Neve et peut être même Rubens pour la figure d'un tableau²⁵⁶.

Tout ceci démontre l'attention apportée à la réalisation de cette chapelle, attention rendue possible par les moyens financiers des commanditaires. Ce n'est pas un cas unique de chapelle ayant bénéficié de moyens importants, mais l'utilisation de la lumière qui y est faite est exceptionnelle pour les anciens Pays-Bas méridionaux. Celle-ci provient d'une ouverture

²⁴⁹ B. TIMMERMANS, «The chapel of the Houtappel family and the privatisation of the church in seventeenth-century Antwerp», dans P. LOMBAERDE, *Innovation and experience in the early Baroque in the Southern Netherlands the case of the Jesuit Church in Antwerp*, Turnhout, Brepols, 2008 (Architectura moderna ; 6), p. 176.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 177.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 178-179.

²⁵² *Ibid.*, p. 179.

²⁵³ *Ibid.*, p. 181.

²⁵⁴ Elle était faite à partir du chêne de Montaigu.

²⁵⁵ B. TIMMERMANS, *op. cit.*, p. 182.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 185.

cachée à la droite de l'autel (fig. 41). Cette ouverture, preuve de la richesse de cette chapelle, ne s'ouvre pas seulement sur une baie, mais bien sur un balcon abritant une statue dans une niche. Ce balcon est séparé du reste de la chapelle par une balustrade bichromée en marbre et par une surélévation par rapport à son sol. Une seconde ouverture permet à la lumière de pénétrer au-dessus de ce balcon (fig. 41). Ces ouvertures, à l'instar de celles du chœur, sont cachées au visiteur faisant face à l'autel depuis le fond de la chapelle. Mais, à la différence de la nef centrale, le visiteur n'accède pas à la chapelle depuis le fond de celle-ci, mais bien depuis la gauche juste devant l'autel. En pénétrant, il voit donc la fenêtre avec la statue nichée avant de voir l'autel. La source lumineuse étant visible dès l'entrée dans la chapelle, l'effet que l'on retrouve avec le maître-autel de l'église est atténué. Toutefois, l'ensemble du dispositif n'est pas visible. En effet, seule la lucarne supérieure est visible, tandis au niveau du balcon, seule la niche abritant la statue est le spectateur ne verra pas clairement la fenêtre.

L'autel est le point focal de toute la chapelle, il lui est indispensable et est en même temps entièrement dépendant de son contexte architectural. C'est l'usage d'une lumière orientée et oblique à la droite de l'autel qui donne toute l'originalité de cette chapelle qui, pour sa structure générale, demeure simple et assez classique. La décoration de marbre, consoles et autres, et même l'intersection entre les fenêtres et la voûte en berceau, dénote une organicité impressionnante. La nef de la chapelle est séparée de l'autel par une grande arcade de marbre blanc reposant sur des piédroits surmontés d'une imposte de marbre noir. Les piédroits accueillent chacun une niche au fond de marbre noir abritant respectivement une statue de marbre blanc de la Vierge à l'enfant et de saint Joseph (fig. 3). Au-delà de cet arc triomphal, l'autel apparaît au visiteur dans la splendeur de son éclairage. Le contraste est d'autant plus impressionnant que les piédroits de l'arc restent dans la pénombre tandis que l'autel éclairé ressort (fig. 3). Cette lumière oblique descend sur l'autel par deux ouvertures, dérobées à la vue du spectateur se tenant face à l'autel, à droite. L'éclairage naturel est alors transfiguré en lumière divine aux yeux du spectateur qui y voit une apparition spirituelle. Rappelons que cette chapelle est antérieure aux travaux du Bernin de l'autel Sainte-Bibiane (1624-1626) et de la chapelle Cornaro (1645-1652).

Tout ce dispositif arrache l'autel et la peinture représentant l'*Assomption de la Vierge* au monde réel²⁵⁷. Au sommet de l'autel, Dieu le Père émerge de la nuée et tend une main

²⁵⁷ P. PHILIPPOT (et coll.), *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600-1770*, op. cit., p. 205.

admonitrice vers la Vierge représentée sur le tableau. Si le corps de Dieu n'est plus visible du fond de la chapelle, son bras, lui, le reste, son marbre blanc contrastant sur le marbre noir de l'archivolte qui le supporte. Le jeu entre la peinture et la sculpture ne s'arrête pas là, l'espace pictural s'étend au-delà du cintre de l'autel, cadre de la peinture, qui représente mieux que jamais la fameuse fenêtre ouverte d'Alberti. Dieu le Père accueille alors la Vierge au ciel en lui tendant le bras par-dessus l'archivolte noire sur laquelle il repose. Il s'agit ici d'un jeu total entre peinture, sculpture, architecture, et lumière. Comme dit précédemment, ce n'est qu'en se rapprochant du banc de communion que l'ensemble de la scène peut être découverte. Le visiteur aperçoit alors aussi les deux balcons latéraux encadrant la scène de leur balustrade²⁵⁸.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 206.

2. Adaptation de l'autel à une église antérieure

Une étude de la lumière aussi approfondie que celle réalisée pour l'église jésuite d'Anvers n'est malheureusement pas courante. Pour cette raison, cette analyse nous servira de point de départ dans l'étude d'autres cas qui nous semblent primordiaux dans les rapports qu'entretiennent la lumière et les autels. Nous avons, avec l'analyse de l'église jésuite d'Anvers, dépassé le cadre strict des autels en montrant les jeux de lumière créés dans l'ensemble de l'église. Cela permet de mettre en lumière toute la complexité de l'utilisation de la lumière, ainsi que de prouver que les architectes avaient ce problème de la lumière à l'esprit lors de la conception des églises baroques. Par extrapolation, nous pouvons déduire que les artistes en charge de la conception de retables avaient le même souci de l'utilisation de la lumière. La relation de l'autel à l'espace intérieur de l'église et son intégration dans celle-ci seront aussi l'objet d'un intérêt de plus en plus fort, qui aboutira dans l'exemple précurseur de la chapelle de la Vierge de l'église des jésuites d'Anvers (fig. 3) en 1622²⁵⁹.

2.1. Églises romanes et gothiques

L'architecture religieuse est longtemps restée attachée à la tradition gothique. Le renouveau architectural des églises se fera directement avec le gothico-renaissance et le maniérisme. Les églises purement baroques ne verront le jour que très tard. Cela explique que nombre d'autels baroques sont installés dans des églises plus anciennes et souvent gothiques. En plus de cela, le mobilier des églises ayant beaucoup souffert des vagues iconoclastes du siècle passé, il a fallu en fabriquer du nouveau qui s'attache alors aux formes artistiques contemporaines. L'art baroque s'est inséré dans les églises gothiques de façon empirique, par l'ajout d'un autel, puis d'autres, de confessionnaux, de chaires de vérité, puis de lambris sur les murs qui uniront de plus en plus l'ensemble du mobilier²⁶⁰. Il faut donc garder à l'esprit qu'au final c'est une volonté d'unification de la décoration intérieure qui anime les artistes. Les concepteurs de retables vont essayer d'adapter sa structure à l'architecture de l'église, et dans certains cas d'utiliser la lumière et les fenêtres préexistantes afin de créer un jeu avec l'autel.

²⁵⁹ P. PHILIPPOT, « Emergence d'une nouvelle typologie formelle entre tradition maniériste et impulsion rubénienne (1620-1625) », *op. cit.*, p. 80.

²⁶⁰ A. JACOBS, *op. cit.*, p. 85.

La plupart des retables baroques, surtout les retables latéraux et secondaires, présents dans des églises gothiques ne vont s'adapter que de façon très limitée à l'architecture et à la lumière naturelle préexistante. Bon nombre de retables, surtout au XVII^e siècle, sont des retables-portiques placés contre un mur sans autre forme d'intégration. Une large partie de ces retables seront toutefois en lien avec une fenêtre latérale, comme pour l'autel du bras sud du transept de l'église Notre-Dame du Lac de Tirlemont (fig. 42) réalisé vers 1650²⁶¹. Ce genre de cas de figure est très courant étant donné le nombre important d'autels latéraux placés contre le mur d'une chapelle de nef latérale. La position du retable au sein de l'église induit nécessairement des contraintes quant à l'utilisation de la lumière naturelle. Les autels de chapelles absidiales, ou en tout cas de chapelle avec un plan au sol présentant une courbe, peuvent déjà mieux profiter de la lumière. Le retable peut, en effet, se placer dos à une fenêtre et être « encadré » de fenêtres latérales, d'une façon similaire à un maître-autel. L'autel de Marie-Thérèse dans l'église Saint-Jacques de Gand (fig. 43) en est un bel exemple daté de la fin du XVIII^e siècle²⁶². Le retable ne prend, dans ce genre de cas, pas nécessairement place contre la fenêtre axiale de la chapelle. Toujours dans l'église Saint-Jacques de Gand, l'autel Saint-Nicolas de Myre (fig. 44) est placé contre une des fenêtres positionnées en oblique par rapport à l'axe central de l'église. Le maître-autel, par son importance, autant visuelle que symbolique, et sa position dans l'église, est privilégié pour une utilisation plus complexe de la lumière naturelle. C'est pour cette raison que les cas qui seront étudiés ci-après sont tous des maîtres-autels. C'est eux qui sont les premiers l'objet des innovations, des évolutions et d'un jeu complexe entre lumière, sculpture, structure architectonique et adaptation à l'architecture.

C'est le cas du maître-autel de l'église O.L. Vrouw Geboorte de Broechem, réalisé au XVII^e siècle (fig. 6) et que nous avons déjà évoqué dans notre chapitre consacré aux gloires. L'autel étant placé juste devant une baie gothique ornée de vitraux, l'artiste a pu jouer avec celle-ci. Il a profité de la gloire, symbole lumineux, pour se combiner avec la lumière naturelle. Le fronton où se situe la gloire étant ajouré, la lumière de la baie située juste derrière traverse la gloire pour donner une réalité supplémentaire à celle-ci. La gloire représentant l'apparition divine, la lumière naturelle prend aussi une valeur céleste par son interaction avec la gloire. La sculpture permet alors d'insister sur le sens divin de cette lumière naturelle. L'architecture gothique utilisait déjà les nouveautés architecturales pour

²⁶¹ P. PHILIPPOT (et coll.), *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600-1770*, op. cit., p. 214.

²⁶² *Ibid.*, p. 444 et 446.

permettre la création de grandes baies destinées à baigner l'église d'une lumière importante et à caractère divin. Le discours symbolique et théologique de la gloire de ce retable que nous avons évoqué avant se retrouve donc renforcé par la lumière naturelle accentuant l'aspect immatériel de la gloire. En outre, le caractère invisible de Dieu est ici renforcé. La gloire rayonne à partir du triangle trinitaire émergeant d'une nuée. L'opacité de ceux-ci ne permet pas à la lumière de passer, mais dans la zone située entre l'origine du rayonnement et le cercle de nuées suivant, la lumière filtre à travers les rayons. C'est donc cette zone, qui rappelons-le est un rayonnement interne à la divinité, qui est éclairée en contre-jour par la lumière naturelle. La *lux* est alors mise en évidence, ce qui renforce le caractère céleste de la gloire.

L'église paroissiale Saint-Nicolas à Buggenhout du XV^e siècle nous livre un autre exemple de la possibilité qu'avaient les artistes de combiner autel baroque et architecture antérieure. Cette église abrite un maître-autel réalisé par Jean Cortvriendt selon un projet de Melchior Moens réalisé en 1681 (Fig. 10). Nous l'avons déjà évoqué, cet autel, en place de l'habituelle peinture, accueille une baie en son centre. Cette fenêtre, faisant pourtant partie de l'architecture du XV^e siècle de l'église, s'intègre ici parfaitement au maître-autel. Les colonnes torses sont appuyées contre les trumeaux séparant les baies de l'abside. C'est donc la fenêtre axiale qui fait figure de tableau d'autel, cette fenêtre faisant directement face au visiteur qui pénètre dans la nef. L'éclairage rasant donné par les baies est animé grâce aux colonnes torses jumelées. Pour une meilleure intégration de la fenêtre, Cortvriendt a doublé l'arc gothique par des pilastres incurvés en S qui supportent le fronton final de l'autel²⁶³. Il est indéniable ici que Cortvriendt s'est volontairement adapté à l'architecture de l'abside. Les supports latéraux de l'autel ne font plus qu'un avec les trumeaux séparant les fenêtres. Le maître-autel donne l'impression d'être l'encadrement de la fenêtre qui serait extrêmement travaillée. Cette intégration à l'architecture de l'église permet de mieux intégrer la fenêtre comme un élément constitutif de l'autel. Cela est particulièrement visible au niveau de l'arc brisé de la fenêtre. En effet, en plus d'être répondu par les pilastres, la structure de l'autel touche directement le sommet de la fenêtre, la petite console présente au sommet de la fenêtre étant presque intégrée à la nuée sculptée de l'autel (fig. 11). La liaison est alors directe entre la fenêtre, et donc la lumière naturelle, et la statue de Dieu le Père trônant au sommet du retable. Dieu lie la fenêtre, et par là la lumière naturelle rendue divine, et la gloire, lumière divine matérialisée. La nuée sur laquelle trône Dieu le Père semble d'ailleurs émaner de la

²⁶³ *Ibid.*, p. 443.

fenêtre elle-même, comme poussée par un vent divin, ou telle une part de la lumière provenant de cette baie. Cette volonté d'intégration montre qu'il ne s'agit pas ici simplement d'un retable placé contre une fenêtre, mais que la fenêtre, avec son encadrement, forment le retable. Le rapport entre la gloire et la lumière naturelle, qui définit le statut de la lumière naturelle, surtout de celle provenant de la baie axiale, ayant déjà été pleinement étudié dans notre partie consacrée aux gloires, nous n'y reviendrons pas ici.

Le maître-autel de l'église Saint-Martin de Kontich réalisé de 1722 à 1728 par Guillaume-Ignace Kerricx le jeune²⁶⁴ (fig. 31) procède d'un système d'intégration similaire au maître-autel de Buggenhout. Ici aussi, l'artiste a dû trouver une solution pour intégrer un retable dans une abside gothique de la première décennie du XVI^e siècle. Kerricks le jeune a adopté une solution similaire en se servant des trumeaux séparant les différentes baies de l'abside pour y apposer les supports du dais surmontant la gloire de l'autel. Il faut toutefois noter que l'intégration à l'architecture de l'abside est moins aboutie ici, les supports du retable semblent collés aux trumeaux et non être les trumeaux eux-mêmes comme à Buggenhout. C'est peut-être le manque de maîtrise de la perspective italienne mis en avant par Paul Philippot qui donne cette impression d'objet ajouté à l'architecture, l'effet retombant sur l'être-objet du meuble sculpté plutôt que sur l'abside comme un ensemble unique sans séparation entre retable et architecture de l'abside²⁶⁵. Ici la structure du retable ne s'ouvre plus sur une fenêtre unique remplaçant le tableau central, mais sur l'abside elle-même, et donc ses multiples fenêtres. Nous pouvons constater ici une évolution similaire à celle générale des retables des XVII^e et XVIII^e siècles. Comme nous l'avons déjà longuement expliqué, les retables baroques vont acquérir plus de spatialisation au cours de ces deux siècles.

Si l'on compare le maître-autel de Buggenhout (daté, rappelons-le, de 1681) et le maître-autel de Kontich (réalisé de 1722 à 1728) on constate le même type d'évolution. À Buggenhout le retable constitue un cadre, et donc par définition une structure plane apposée contre une surface, peu importe la volumétrie de sa « mouluration » (ici il s'agit des colonnes latérales et du fronton). À Kontich la structure s'étale dans l'espace et entoure l'élément central qu'est la gloire et la table d'autel. Le retable reste un « cadre » dans la mesure où il encadre ces éléments, à la fois pour montrer au visiteur ce qu'il faut voir, pour marquer le statut sacré de ces éléments. Mais il s'agit d'un espace en trois dimensions dans lequel il est

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 417.

²⁶⁵ *Ibid.*

possible de pénétrer. C'est ce que fait la lumière, qui, venant des nombreuses baies entourant le retable, traverse sa structure de toutes parts afin d'illuminer la gloire et la table d'autel où ont lieu la Communion et la transsubstantiation. La nature divine de la lumière ne fait donc pas de doute.

La structure du retable est extrêmement ouverte pour permettre à la lumière de passer totalement à travers. Cependant, la gloire centrale est opaque et ne permet pas à la lumière de la fenêtre située directement derrière de passer à travers (ce qui constitue l'inverse de la structure du maître-autel de Buggenhout). La lumière va plutôt encadrer la gloire comme une sorte de halo céleste, mettant peut-être ainsi cet élément davantage en évidence (fig. 45). La valorisation de la gloire est ici réalisée par l'éclairage de celle-ci plutôt que par un effet de contre-jour lié à une certaine transparence du motif, mais la signification donnée à cette association entre lumière naturelle et matérielle reste la même. Comme nous l'avons expliqué plus haut, la gloire, qui est le *signe* de la lumière, ne remplit entièrement sa fonction que lorsqu'elle se confond avec son *référént* (la lumière naturelle). Ce phénomène se produit lorsque la lumière (naturelle) vient frapper la gloire (lumière matérielle) et en faisant ainsi briller ses ors, ce qui se produit dans le cas présent. Frédéric Cousinié établit le lien entre ce changement de statut entre *signifiant* et *signifié* de la gloire qui devient une sorte de « transformateur symbolique » et l'autel, situé en dessous, où se déroule la transsubstantiation qui montre le même phénomène (le pain et le vin signifiant le sang et la chaire du Christ se transforment en ce qu'ils signifient)²⁶⁶. Tout ce programme lumineux est donc voué à la valorisation de l'Eucharistie.

Il est étonnant qu'au final bien peu de maîtres-autels ne soient combinés avec une fenêtre axiale d'abside alors que cela permet de donner de la lumière directement depuis le fond et ainsi un contre-jour visible dès que l'on rentre dans l'église. La majorité des églises ayant une combinaison de fenêtre et d'autel ont des retables placés dans une église antérieure et donc qui ont dû s'adapter à une architecture préexistante. Cependant, la plupart des autels baroques présents dans des églises antérieures ne sont pas réellement intégrés à l'architecture plus ancienne, ce sont principalement des autels portiques placés contre un mur. Ils sont alors souvent en lien avec une fenêtre latérale.

²⁶⁶ F. COUSINIÉ, *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge Baroque*, op. cit., p. 136.

Le maître-autel de l'église Saint-Jacques à Anvers réalisé par Artus II Quellin le jeune avec Kerrickx le vieux, L. Willemsens, et O. Herry en 1685 (fig. 1) est l'un des premiers à couper avec la tradition tectonique précédente des retables-portiques. Il se situe en effet au centre de l'abside telle une niche monumentale et ajourée composée de nombreuses colonnes torsées se resserrant en fer à cheval. Le visiteur peut tourner autour de ce maître-autel (ce qui lui donne accès à des chapelles latérales dans les absidioles, dont la chapelle funéraire de Rubens). Il s'agit donc d'une recette toute nouvelle de retable contrastant avec le traditionnel retable-portique. La structure de ce retable s'ouvre à la fois vers le chœur et la nef, tout en resserrant la niche centrale où se déroule l'apothéose de saint Jacques. Ce dernier est porté par des anges sur un nuage vers les Cieux et la gloire rayonnante qui passe devant l'entablement. Le couronnement vers lequel est élevé saint Jacques accueille la Trinité dans une conque trilobée. Il s'agit d'une formule nouvelle de structure des retables qui fera de nombreux émules dans les anciens Pays-Bas méridionaux, comme par exemple le maître-autel de l'église Saint-Pierre à Turnhout de 1740 (fig. 46)²⁶⁷.

Cette nouvelle structure ouverte permet de jouer avec la lumière naturelle. Ici aussi, les concepteurs du retable ont dû s'adapter à une architecture gothique. La présence d'une galerie autour du chœur ne favorisait pas une adaptation à l'architecture via un retable-portique, il est donc possible que ce soit l'une des raisons qui ont poussé les artistes à envisager une structure d'un nouveau type. Le retable est alors placé au centre du chœur sans véritablement toucher l'architecture préexistante. Mais cela ne l'empêche pas de s'adapter à celle-ci. C'est ce qui est fait grâce à la structure du retable. Un retable fortement ajouré comme celui-ci permet à la lumière de pénétrer par-derrière et donc de s'adapter aux fenêtres préexistantes. Cette lumière crée un contre-jour. Le visiteur accédant à la nef perçoit alors l'apothéose de saint Jacques baignée dans une lumière divine, de la même façon qu'à Kontich (cet effet est aujourd'hui diminué à cause des nombreux bâtiments entourant l'église et qui empêchent la lumière d'y pénétrer). La lumière est au service de la scène. Il n'est alors pas anodin que l'on se situe dans ce que Paul Philippot a nommé « l'autorité scénographique du maître-autel »²⁶⁸. La lumière venant des fenêtres du deuxième niveau de l'église tombe vers la conque abritant la Trinité. La lumière participe au dynamisme du retable en renforçant l'effet vibratoire des colonnes torsées et en accentuant la volumétrie de l'ensemble. En effet, la lumière pénétrant à contre-

²⁶⁷ P. PHILIPPOT (et coll.), *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600-1770*, op. cit., p. 413.

²⁶⁸ *Ibid.*

jour permet de rendre visible de loin la séparation entre les colonnes et donc le volume du retable, son jeu entre pleins et vides.

Le mobilier baroque et rococo des églises avait aussi comme objectif d'inspirer aux fidèles la présence divine surnaturelle²⁶⁹. Paul Philippot identifie l'année 1684 comme l'année charnière qui montre l'essor de ce que l'on nomme le baroque tardif. C'est sous l'impulsion de quelques grands maîtres anversois que l'on « rompt avec la tectonique classique et de son pendant iconographique, l'objectivité de l'incarnation symbolique »²⁷⁰.

Un autre exemple de cette phase « d'autorité scénographique du maître-autel » est le maître-autel de l'église Saint-Pierre à Turnhout conçu par Walter Pompe et réalisé en 1740²⁷¹ (figs. 46 et 47). Comme nous l'avons déjà signalé, ce maître-autel est une copie assez libre du maître-autel de l'église Saint-Jacques d'Anvers, preuve du succès de sa formule. Cet autel prend aussi place dans le chœur d'une église gothique. Tout comme à Saint-Jacques une galerie donne accès à des chapelles dans les absidioles. Si la forme générale de ce maître-autel rappelle très fort celui de Saint-Jacques, des différences importantes qui ont un effet direct sur l'utilisation de la lumière doivent être notées. Si l'on compare les deux autels, on remarque la même forme générale avec une colonnade centrale composée à l'avant de quatre colonnes circulaires et deux piliers entre elles. Les colonnes se resserrent en fer à cheval autour de la scène centrale dans les deux cas, formant une sorte de niche abritant des statues s'ouvrant vers la nef. La structure est couronnée par une conque trilobée concave abritant elle aussi des statues. Cependant, l'autel de Turnhout n'est pas ajouré, mais placé au fond du chœur, en structure opaque et aveugle, comme l'étaient les retables-portiques, ce qui constitue une différence fondamentale pour l'utilisation de la lumière naturelle.

La lumière ne peut en effet pas venir en contre-jour par derrière la scène sculptée pour l'englober d'un éclat surnaturel. Ce n'est pas pour autant qu'il n'y a aucune interaction avec la lumière naturelle. Au contraire, grâce aux fenêtres du deuxième niveau de l'église, la lumière tombe directement de la droite sur la scène sculptée nichée au centre du retable (fig. 48). L'interaction avec la sculpture est impressionnante : à certaines périodes de l'année et heures du jour, la lumière tombe en oblique sur Jésus remettant les clés à saint Pierre. Le

²⁶⁹ M. LEFFTZ, « L'antichambre des Cieux. Scénographies baroques dans l'ancienne principauté de Liège », *op. cit.*, p. 108.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ *Ibid.*

rayon de lumière suit l'oblique générale de la scène qui part de la main de Jésus qui reste à moitié dans l'ombre et qui tombe sur saint Pierre qui est totalement éclairé (fig. 48). Cet éclairage donne l'impression que saint-Pierre, penché en avant, est éclairé d'une lumière divine grâce à la bénédiction de Jésus, debout et imposant face à lui. L'effet est d'autant plus impressionnant que la source de cette lumière ne peut être identifiée. Celle-ci provient de l'une des fenêtres du deuxième niveau, et, grâce à la colonnade enserrant la scène qui bloque une partie de la lumière, le rayon de lumière n'éclaire totalement la scène qu'en son centre. Au niveau du couronnement, au même moment, la lumière tombe en oblique sur la scène de sainte Barbe en train d'intercéder auprès de Dieu le Père²⁷². Ici aussi la lumière descend, sur sainte Barbe cette fois, agenouillée, l'éclairant de face, tandis que face à elle se penche Dieu le Père, créant ainsi une oblique suivie par la lumière. Le jeu de source lumineuse cachée n'a pas lieu ici, il est beaucoup plus évident que la lumière provient des fenêtres situées à droite du couronnement. La lumière changeant pendant la journée et l'année, l'effet général change (figs. 46, 47 et 48), ce qui peut ajouter une dynamique scénographique à l'ensemble, mais malheureusement aucune étude de la lumière, comme il y en a eu pour l'église jésuite d'Anvers, n'a été faite pour ce retable. Peut-être la lumière tombe-t-elle sur la scène à un moment spécifique, nous ne pouvons le dire, mais cela semble peu probable étant donné que l'église est bien antérieure au retable. Il faut noter que la gloire présente au centre de cet autel n'entretient pas de relation spécifique à la lumière naturelle comme on a pu le voir dans d'autres cas, ici c'est la scène sculptée qui est importante et qui s'accapare les jeux de lumière.

Bon nombre d'autels vont se contenter de s'adapter aux fenêtres préexistantes dans les églises. Le maître-autel de Saint-Jean-Baptiste-et-l'Évangéliste à Malines (fig. 49), construit en 1768 par Pierre Valckx d'après Théodore Verhaegen²⁷³ a lui aussi dû s'adapter à l'architecture du XV^e siècle. Le meuble prend place au fond du chœur contre le mur. Ce mur était ouvert par trois baies gothiques. La baie centrale a été comblée à l'exception d'une ouverture rectangulaire. Les deux fenêtres latérales encadrent aujourd'hui la partie centrale du retable formée d'un dais surplombant la Trinité. Nous sommes en présence d'une association classique du retable à l'architecture, les deux fenêtres latérales permettant un éclairage à contre-jour tout en illuminant les parties du retable qui leur sont opposées. L'originalité ici

²⁷² G. DUCHET-SUCHAUX et M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 53-54.

²⁷³ P. PHILIPPOT (et coll.), *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600-1770*, *op. cit.*, p. 437-438.

tient dans la petite ouverture rectangulaire prenant place dans la paroi du fond où jadis se trouvait une troisième fenêtre. Cette ouverture est intégrée directement au retable. À l'intérieur de l'église, la colombe du saint Esprit, point central d'une gloire rayonnante, se trouve devant et exactement au centre de cette ouverture. Les lumières naturelle et matérielle sont étroitement liées, la gloire est un prolongement de la lumière naturelle à laquelle il donne un caractère divin, de la même manière qu'à Broechem, mais renforcé ici par le verre teinté en jaune de la baie. De son côté, la lumière naturelle donne une présence et une réalité à la gloire, d'une façon similaire à Broechem. L'ouverture faisant directement face au visiteur pénétrant dans l'église, le contre-jour éblouira ce dernier qui verra l'apparition divine du saint Esprit en gloire. Le rayonnement de la gloire ne traverse ici pas de nuées, mais sa division en trois parties peut être établie malgré tout. Le centre éclairé en contre-jour est alors la *lux*, directement associée à la colombe et rendue encore plus surnaturelle par la teinture jaune de la baie. L'ombre créée par le baldaquin sur le rayonnement après son éclairage en contre-jour remplace alors en quelque sorte les nuées. Les rayons n'obtiennent leur caractère matériel qu'en traversant le baldaquin et les ailerons du couronnement.

La typologie de gloire placée au sommet des retables a pour avantage de facilement s'accorder avec la lumière des églises gothiques. Prenons comme exemple le maître-autel de l'église Saint-Paul à Anvers (fig. 7). Cet autel de Pierre Verbruggen le vieux et le jeune réalisé en 1670 prend place dans le chœur d'une église gothique du XVI^e siècle²⁷⁴. La fenêtre du fond du chœur, et donc axiale par rapport à l'église, permet une illumination en contre-jour de la gloire du sommet du retable. Celle-ci n'est pas aussi poussée que dans les cas que nous venons d'étudier, mais elle atteste de cette possibilité d'association entre le retable et les baies d'une église antérieure au retable.

À Notre-Dame par-delà la Dyle à Malines, le maître-autel a aussi dû s'adapter à l'architecture gothique du chœur (fig. 50). Ce maître-autel érigé en 1690 (et restauré en 1827) est l'œuvre de Jean-François Boeckstuyns, François Langhemans et Laurent van der Meulen. Le meuble adopte le plan courbe du chœur contre le mur duquel il prend place. La manière dont le retable s'adapte à l'architecture rappelle un autre exemple malinois déjà exposé, le maître-autel de Saint-Jean-Baptiste-et-l'Évangéliste à Malines, construit en 1768 par Pierre Valckx (fig. 49). Le retable de Notre-Dame par-delà la Dyle voit aussi son couronnement, très

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 291-292.

architecturé, encadré par deux fenêtres latérales qui viennent éclairer l'allégorie que l'Église trônant sur la sphère du monde supportée par deux anges, le tout sous un dais. Afin de mieux s'adapter à l'architecture préexistante, les travées latérales du retable s'ouvrent sur le déambulatoire qui contourne le chœur, permettant ainsi le passage de la lumière. Ces ouvertures sont encadrées par quatre colonnes de marbre rouge.

Les baies latérales éclairent ainsi en contre-jour les statues de la Vierge et de saint Blaise²⁷⁵. Ces sculptures en marbre blanc ressortent d'autant plus de cette partie plus sombre du retable (fig. 51). Il en ressort un effet de lumière surnaturelle. Cet effet est renforcé par le fait que les sources de cette lumière abondante ne sont pas identifiables lorsque, pénétrant dans l'église, on s'avance vers le retable en lui faisant face. Le même principe est utilisé au niveau du couronnement pour faire ressortir l'allégorie de l'Église, et les anges qui la surélèvent, de la niche sombre formée par le dais et son support architectural. Par contraste de la lumière sur l'ombre, ces figures ressortent de façon surnaturelle (fig. 50). Le phénomène de surexposition lumineuse du blanc de la sculpture est encore plus impressionnant avec l'allégorie de l'Église qui semble véritablement voler au-dessus du pélican et en avant du retable. L'effet est grandiose depuis le début de la nef (fig. 52). Encore une fois, il s'agit d'une lumière oblique tombant de la fenêtre de droite sur ce groupe sculpté. Grâce à ce principe de contraste de sculpture blanche éclairée sur un fond plus sombre et dans l'ombre, les statues ressortent et se voient de très loin dans la nef (fig. 52). La gloire présente au niveau du couronnement n'interagit pas avec la lumière naturelle à cause de sa position trop enfoncée dans le dais, la lumière ne parvenant pas à la toucher. Mais à cette gloire répondent deux autres, humble certes, mais bien visibles au-dessus des deux statues dans les travées latérales. Leur caractère de figures intermédiaire entre le monde terrestre (le sol de l'église) et le monde céleste, symbolisé ici par ces deux gloires qui s'ouvrent au-dessus de ces figures à la façon de portails, en est exacerbé. Un contraste frappant est en effet créé entre la structure opaque de la prédelle, la trouée éblouissante d'une lumière blanche et naturelle où se situent les saints (fig. 51), et la lumière dorée et céleste des gloires. Ces gloires sont bien éclairées par le même processus de contre-jour qui éclaire les statues. L'effet produit sur la statue de la Vierge est encore plus impressionnant grâce à la lumière de la fenêtre latérale droite qui tombe directement sur elle (fig. 53). Il n'est sans doute pas anodin que ce soit la statue de la Vierge

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 419.

qui soit le jeu de ce double effet de lumière. Les créateurs de ce retable ont donc profité des sources lumineuses de cette église gothique pour créer des jeux de lumière avec le retable.

Profiter du déambulatoire comme source de lumière en contre-jour grâce à un ajourement du retable est une méthode qui était déjà utilisée pour le maître-autel de Saint-Jacques à Anvers en 1685 (fig. 1) et qui constitue un moyen ingénieux d'utiliser l'architecture de l'église. Cette utilisation de la lumière du déambulatoire entourant le chœur ne peut se faire que dans le cas d'églises gothiques étant donné que les églises baroques, suivant les indications données par le Concile de Trente, vont ouvrir le chœur et en faire une zone unie, ce qui voit la disparition des déambulatoires qui le contournaient. Cette présence d'ouvertures permettant le passage de la lumière dans les retables est propre à la fin du XVII^e et au XVIII^e siècle. Il faut attendre le passage matérialisé par le cas du maître-autel de Saint-Jacques à Anvers d'un retable portique vers une structure autonome pour voir l'apparition de ces ouvertures dans le retable. Il n'est pas non plus anodin que dans bon nombre de cas cette nouvelle utilisation de la lumière aille de pair avec une scénographie plus aboutie et surtout l'utilisation de la sculpture qui tend à prendre le pas sur la peinture. Une fois de plus, le concept « d'autorité scénographique » mis en avant par Philippot pour les retables du baroque tardif prend tout son sens.

Dans la même veine, le maître-autel, à la romaine, de la Cathédrale Saint-Bavon de Gand est aussi intéressant (fig. 34). Le retable, daté de 1702 à 1719, est l'œuvre d'Henri-François Verbrugghen. La cathédrale gothique est pourvue d'un déambulatoire qui est éclairé par ses différentes chapelles²⁷⁶. La relation de cet éclairage au maître-autel est ici différente. Le retable, vu de face, offre une masse au verticalisme prononcé, mais compacte (fig. 54). Pourtant sa structure, inspirée du maître-autel de Saint-Jacques, est ajourée. Mais ici les percées sont effectuées sur les côtés du retable, ce qui ne permet pas un éclairage en contre-jour. Le déambulatoire offre une sorte de couronne profonde et lumineuse de laquelle le retable ressort par contraste. Cette couronne répond, comme en écho, à la couronne de colonnes du retable qui enserme la statue (fig. 54), placée sur le tabernacle, de saint Bavon élevé par un groupe d'anges vers une gloire²⁷⁷. Dès l'entrée dans la nef centrale le maître-autel pouvait être visible grâce à ce fond lumineux en contre-jour duquel il ressortait par son

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 423.

²⁷⁷ *Ibid.*

opacité frontale. Cet effet a aujourd'hui disparu avec la présence du jubé érigé en 1764²⁷⁸ qui ne laisse plus que le maître-autel visible de loin.

La césure avec le déambulatoire est encore plus marquante avec la présence des tombeaux épiscopaux, œuvre de Jean Del Cour et de Géry Picq intégrée dans la clôture latérale, qui forment un écran opaque entre le chœur et le déambulatoire. Le retable va toutefois ressortir de cet écran sombre grâce à sa couleur majoritairement blanche. Ces tombeaux rajoutent toutefois une interaction avec le maître-autel grâce aux statues des défunts tournées vers lui. Cette impression de structure opaque que donne le retable vu de face permet un intéressant jeu de lumière. En effet, la lumière provenant des chapelles du déambulatoire va venir des deux côtés à la rencontre du retable. Or, celui-ci étant ajouré latéralement (fig. 55), la lumière va traverser le retable sans qu'un spectateur de face ne voie grâce à quelle ouverture. L'effet d'une lumière divine capable de traverser la matière est d'autant plus fort. Grâce à cet éclairage latéral, les colonnes de marbre blanc ressortent encore plus. Mais le plus impressionnant est que le passage de la lumière entre les colonnes latérales permet d'éclairer la statue blanche de saint-Bavon d'une lumière surnaturelle ce qui la fait d'autant plus ressortir du fond plus sombre de sa niche en étant éclairé des deux côtés à la fois. La gloire dorée située derrière lui, et qui symbolise son passage du monde terrestre au monde céleste, brille d'un éclat doré grâce à cette lumière (fig. 34). La lumière dorée de la gloire aspirant le saint en apothéose, elle présente ici parfaitement sa capacité à faire passer une figure du monde terrestre au monde céleste. Ce dernier est ici invisible, il se situe au-delà de la trouée d'où émergent la gloire et les nuées qui prouvent bien que cet espace est celui d'une transition. Le caractère invisible de Dieu est alors parfaitement préservé. La lumière naturelle est donc au service de la scénographie qui prend place au sein du retable.

Le maître-autel de l'église des Carmélites déchaussées de Gand (fig. 56), réalisé au début du XVIII^e siècle par Petrus Joannes van Hurck et Jacob de Coster²⁷⁹, rappelle les maîtres-autels de Notre-Dame par-delà la Dyle et de Saint-Jean-Baptiste-et-l'Évangéliste à Malines. On y retrouve la même structure en trois travées dont celle du centre possède un deuxième niveau couronné d'un baldaquin. Les travées latérales sont ici divisées à mi-hauteur par un balcon comprenant une niche. Celle-ci accueille, à gauche, la statue de saint Elie, et à droite celle de Saint Jean de la Croix. Sous le baldaquin, au second niveau d'élévation, c'est un

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 496.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 444.

grand haut-relief représentant saint Joseph et l'Enfant en gloire sur une masse nuageuse, qui débordé du cadre architectural. Une gloire prenant source dans le saint Esprit rayonne sur le groupe sculpté. Les statues de Jean de Matta et Félix le Valois encadrent cette représentation. L'ensemble du retable, en bois marbré, est de couleur sombre.

Les statues, qui sont peintes en blanc, ressortent de la masse sombre du retable. La couleur des sculptures s'accompagne d'un éclairage naturel. La lumière provient des deux nefs latérales et des ouvertures du second niveau de la nef centrale. La lumière tombe des baies en hauteur sur le haut-relief central du retable et le fait ainsi ressortir de la structure architectonique sombre dans laquelle il s'inscrit. Grâce à ce contraste, ce groupe sculpté semble littéralement émerger du retable et s'avancer dans la nef vers les fidèles. La gloire est l'origine de la masse nuageuse qui transporte Joseph et l'Enfant au sein de l'église. Cette gloire ressort légèrement moins du retable par sa couleur dorée plus brillante, mais moins claire que le groupe sculpté, et surtout parce qu'elle est plus enfoncée dans le retable. La lumière parvient donc moins directement sur elle, d'autant plus que le baldaquin qui la surmonte la plonge dans une pénombre dans sa partie haute. L'effet d'émergence de l'ensemble est ainsi renforcé par une gradation de la luminosité qui accompagne le niveau d'enfoncement de la sculpture dans le retable. Les quatre autres figures sculptées ressortent elles aussi très fort.

La lumière, qu'elle provienne des fenêtres des nefs latérales ou de la nef centrale, va être accrochée par la couleur blanche de la sculpture. Les sculptures sont d'autant plus éclairées qu'elles ressortent de la structure du retable, soit vers l'avant (saint Elie et saint Jean de la Croix) soit vers le haut et légèrement vers l'avant (Jean de Matta et Félix le Valois). La lumière naturelle contribue donc à façonner la forme du retable en insistant sur son relief et en faisant ressortir les éléments iconographiques. Ce rôle actif de la lumière est typique des retables baldaquins et pseudobaldaquins dans lesquels l'iconographie sculptée prend une place centrale. L'accaparement du retable par la sculpture va donc de pair avec une animation de celle-ci par la lumière. Nous l'avons vu avec le motif de la gloire, la lumière matérielle sert de moteur à l'éclatement de la structure du retable. Désormais, nous voyons aussi que la lumière naturelle accompagne la lumière matérielle dans cette évolution formelle des retables au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. Son rôle est moins visuellement actif étant donné que la lumière naturelle est beaucoup moins facile à voir, elle évolue tout au long de la journée, se déplace, disparaît la nuit, tandis que la lumière matérielle reste présente. C'est cette présence

physique de quelque chose qui est fondamentalement immatériel qui fait de la gloire le motif privilégié de l'éclatement de la forme du retable. Mais la lumière matérielle sert aussi de guide et de rappel à la lumière naturelle qui va éclairer la gloire et faire briller ses rayons dorés.

À Mons, dans l'église Saint-Nicolas en Havré, le maître-autel (fig. 57) réalisé en 1718²⁸⁰ par Simon Bonniau, Charles-Augustin Fonson, Nicolas Carlier et Jacques Hainaut²⁸¹ montre encore davantage d'ouverture sur le déambulatoire. Le retable prend la forme d'un arc de triomphe épousant la forme curviligne de l'abside. Les travées latérales sont ouvertes en deux niches rectangulaires accueillant les statues de saint Jean de Matha et saint Félix de Valois. Ces deux saints sont révélés par des angelots volants soulevant des draperies. Le caractère d'ouverture de ces deux niches ajourées en est d'autant plus fort. Ces deux statues montrent le miracle de saint Nicolas au centre. Les fenêtres du déambulatoire sont donc directement associées au retable par ses ouvertures latérales. La travée centrale, plus qu'une niche, forme une véritable arcade dans laquelle se déroule l'apothéose de saint Nicolas juste au-dessus du tabernacle. Contrairement aux exemples précédents, ici la travée centrale est totalement ajourée, ce qui permet à la lumière de passer directement à travers le retable et d'éclairer l'apothéose de saint Nicolas en contre-jour. La lumière passe donc à travers le retable, autant latéralement que de face, et vient illuminer les sculptures. Les statues latérales, et surtout celle de gauche, sont aussi éclairées par les fenêtres de la nef centrale. La lumière tombe alors dessus depuis le haut (fig. 58). Au-dessus de l'arcade centrale, une gigantesque gloire rayonne en tous sens autour de la Trinité. La lumière de la nef, en tombant sur le retable, vient frapper la gloire et le groupe sculpté qui s'y trouve. L'ensemble du retable produit un aspect clair et aéré grâce aux nombreuses ouvertures permettant le passage de la lumière.

Avec le maître-autel de Notre-Dame par-delà la Dyle à Malines (fig. 50) ainsi qu'à Saint-Nicolas de Mons (fig. 57) nous avons vu un effort d'intégration des fenêtres latérales (ici celle de la galerie) dans la structure même du retable. Cette intégration sera plus explicite dans certains retables du XVIII^e siècle. Déjà, le maître-autel de l'église Saint-Pierre de Gijverinkhove (fig. 59) daté d'avant 1708²⁸² montre une adaptation aux fenêtres latérales qui essaye de les intégrer d'une certaine manière. Deux paires de colonnes s'ouvrent sur les baies

²⁸⁰ Il fut remanié entre 1755 et 1758 par Charles-Augustin Fonson.

²⁸¹ P. PHILIPPOT (et coll.), *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600-1770*, op. cit., p. 466.

²⁸² *Ibid.*, p. 456.

latérales afin de permettre à la lumière de passer entre les colonnes. La blancheur du marbre des colonnes éclaire la structure du retable au niveau des fenêtres ce qui intègre mieux les baies lumineuses.

Construit en 1730-44²⁸³, le maître-autel de l'église Saint-Bavon de Watou (fig. 60) pousse l'intégration dans retable des fenêtres latérales de l'abside à son paroxysme. Le retable occupe l'entièreté du fond de l'abside, voûte en cul-de-four comprise. Cette formule se situe dans la lignée des retables-lambris du baroque tardif développé au Westhoek et en Flandre française. Cette formule consiste à étendre le retable à l'ensemble de l'abside sous la forme de lambris prolongé jusque dans la voûte, habillant ainsi le chœur. Le retable masque alors soit toutes les fenêtres de l'abside (généralement au nombre de trois), soit uniquement la fenêtre axiale. Dans ce dernier cas, les verrières latérales sont encadrées par le retable, permettant d'éclairer abondamment l'abside. Le plus ancien retable de ce type conservé est le retable de l'autel du Rosaire de l'église de Warhem réalisé dans les dernières années du XVII^e siècle qui obture les trois baies de l'abside²⁸⁴. Pour en revenir à Watou, le maître-autel de Saint-Bavon s'intègre dans une unité architecturale soulignée par les stalles et le banc de communion. Le retable devient indissociable de l'architecture dans une formule différente de ce que nous avons pu voir jusqu'ici. À Kontich par exemple, en 1722-28, le maître-autel de l'église Saint-Martin (fig. 31) s'intégrait à l'église en occupant l'espace intérieur de l'abside. Le baldaquin y prend appui sur les séparations des baies pour s'avancer dans le chœur jusqu'au-dessus de la table d'autel. La distinction avec le retable-portique comme meuble placé contre un mur était déjà évidente. Avec le retable de Watou c'est une autre évolution du retable qui voit le jour et une solution différente à l'adaptation du retable à l'architecture de l'église.

En caricaturant un peu, nous pouvons constater que le retable portique, évoluant vers une meilleure intégration à l'espace, prend ici deux directions : soit il va évoluer dans l'espace vers le fidèle en devenant le retable baldaquin et pseudobaldaquin, soit il va s'étaler davantage contre le mur de l'abside au point de l'englober totalement dans la veine des retables-lambris. Ce type de retable peut aussi être compris comme une autre alternative de retable baldaquin. Le baldaquin ne serait alors plus placé au centre de l'abside (Saint-Bavon de Gand et Saint-Jacques d'Anvers, ou encore Notre-Dame de Courtrai) mais s'étalerait dans toute l'abside qui deviendrait le baldaquin. La voûte devient le dais et les murs le corps du baldaquin. Le

²⁸³ *Ibid.*, p. 461-62.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 458.

retable-lambris émanerait alors à la fois du retable-portique et du retable baldaquin. Chacune de ces solutions permet une utilisation différente de la lumière naturelle. En intégrant les fenêtres au retable, les retables-lambris imposent d'emblée la lumière naturelle comme une lumière divine associée aux représentations présentes sur le retable. Dans le cas de Watou, la baie centrale est obstruée par une niche accueillant la Glorification de saint Bavon. Cette niche prenant la forme exacte des baies latérales avec la même décoration de l'encadrement, une association directe est établie entre la lumière naturelle pénétrant dans l'église et le groupe sculpté. Saint Bavon s'élève dans une gloire qui remplace matériellement la lumière de cette ancienne baie. Cette gloire répond à celle du Triomphe de la Vierge sous une gloire céleste émanant du saint Esprit dans le voûtain central. Les deux fenêtres latérales répondent elles aussi à la gloire centrale par leur position et le fait qu'elles l'éclairent. La lumière, aussi bien naturelle que matérielle, est donc omniprésente dans ce retable.

Le maître-autel de Wulveringem (fig. 61) réalisé au cours du troisième quart du XVIII^e siècle²⁸⁵ présentait le même genre d'intégration à l'abside, bien qu'une mise à nu malheureuse des deux baies gothiques en défigure l'unité de l'ensemble. Ici aussi les lambris du chœur et le banc de communion s'intègrent dans l'ensemble.

Dans certains cas, une source de lumière naturelle peut être masquée à la vue du spectateur et pourtant éclairer la partie centrale du retable. Dans l'église Saint-Anne de Bruges, c'est grâce à une fenêtre masquée qu'un jeu de lumière est créé (fig. 62). Le maître-autel, édifié en 1667²⁸⁶, prend place dans le chœur gothique du début du XVI^e siècle²⁸⁷. Le retable n'est encadré que par deux fenêtres latérales assez éloignées (fig. 62). Depuis l'extérieur de l'église (fig. 63) on remarque qu'une troisième fenêtre, axiale celle-ci, est présente, mais cachée par le maître-autel à l'intérieur de l'église. Cette ouverture masquée permet d'illuminer la statue de sainte Anne nichée au centre du retable. La source lumineuse est invisible de l'intérieure, ce qui donne l'impression qu'une lumière divine tombe du ciel sur la sainte. Dans ce cas aucune gloire n'est liée à la lumière naturelle. Aujourd'hui une peinture prend place au centre de l'autel ce qui anéantit le jeu de lumière.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 462.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 319 ; W. H. J. WAELE, *Bruges et ses environs*, Bruges, Beyaert-Defoort, 1862, p. 122.

²⁸⁷ J. CORNILLY, *Monumentaal West-Vlaanderen. Beschermde monumenten en landschappen in de provincie West-Vlaanderen. Deel 2 De fusiegemeente Brugge*, Bruges, Uitgeverij Van de Wiele, 2003, p. 165-166.

À Soignies, un système semblable illumine le centre du maître-autel de l'église romane Saint-Vincent (fig. 64). Le retable en bois polychromée fut érigé vers 1692-1693²⁸⁸ et partiellement remanié au XVIII^e siècle²⁸⁹. En effet, d'importantes interventions dans la collégiale ont été entamées au XVII^e siècle et prolongées jusqu'au XVIII^e. Celles-ci avaient pour objectif de libérer le chœur afin de pouvoir déployer un riche décor mobilier baroque et de reporter le parcours emprunté par les pèlerins à la périphérie du chœur. Tout le mobilier fut donc renouvelé²⁹⁰. Actuellement, presque tout le mobilier y est encore en place depuis le XVII^e siècle²⁹¹. Ce projet fut initié en 1673, et le maître-autel, faisant partie du projet, est réalisé vers 1692-1693 et remanié à plusieurs reprises jusqu'en 1741. La fenêtre centrale du chevet contre laquelle le retable prend place fut alors condamnée et les deux fenêtres latérales furent écourtées par la retombée de la nouvelle voûte d'arête en briques²⁹².

Le retable s'adapte au mur plat du chevet et occupe toute la largeur du chœur. Le premier niveau est divisé en trois travées, les travées latérales accueillant des peintures tandis que la travée centrale s'ouvre sur une chapelle haute. Dans cette chapelle, une armoire-autel peinte en blanc et rehaussée d'or datée de 1720 abrite la châsse de saint Vincent. Celle-ci est gardée par des anges qui peuvent descendre sur la table d'autel par la baie centrale du retable grâce à un ingénieux mécanisme²⁹³. Ce mécanisme est caché lors de la descente de la châsse par une toile représentant Dieu le Père²⁹⁴. Cette armoire de la châsse de saint-Vincent, datée de 1720, fait donc partie d'une seconde phase d'aménagement du maître-autel, tout comme les retours latéraux et les peintures de Charles II Ykens qui décorent les travées latérales du retable²⁹⁵. Ces peintures représentent la *Rencontre de saint Vincent et de saint Aubert en évêque* et la *Vision de saint Vincent pour la construction de la collégiale*. Le chapitre prévoit la réalisation d'une chapelle axiale en 1714²⁹⁶ (fig. 65). Celle-ci aurait été réalisée entre 1714 et 1720²⁹⁷.

²⁸⁸ J.-C. GHISLAIN, « La *confessio* retrouvée du chœur liturgique de la collégiale Saint-Vincent de Soignies », dans J. DEVESELEER (dir.), *La Collégiale Saint-Vincent de Soignies : un quart de siècle de restauration*, Soignies, Musée du chapitre, 2009, (Les cahiers du chapitre ; 11), p. 122.

²⁸⁹ P. PHILLIPOT, *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600-1770*, op. cit., p. 470.

²⁹⁰ J. DEVESELEER et Ch. SAROT, « Le mobilier, parure baroque de la collégiale romane », op. cit., p. 232.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 231.

²⁹² J.-C. GHISLAIN, « La *confessio* retrouvée du chœur liturgique de la collégiale Saint-Vincent de Soignies », op. cit., p. 122.

²⁹³ P. PHILLIPOT, *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600-1770*, op. cit., p. 470.

²⁹⁴ J.-C. GHISLAIN, *La collégiale romane de Soignies et ses trésors*, Gembloux, Duculot, 1975 (Wallonie, art et histoire ; 27), p. 51.

²⁹⁵ J. DEVESELEER et Ch. SAROT, op. cit., p. 234.

²⁹⁶ J.-C. GHISLAIN, « La *confessio* retrouvée du chœur liturgique de la collégiale Saint-Vincent de Soignies », op. cit., p. 122.

C'est cette chapelle qui, placée directement derrière le maître-autel et ouverte sur celui-ci, accueille l'armoire de la châsse²⁹⁸. Toute cette partie de l'église fut conçue et réalisée pour la conservation et la présentation des reliques de saint-Vincent²⁹⁹. Le lanternon octogonal de la chapelle ainsi que deux petites baies latérales, cachés au fidèle faisant face au retable, fournissent un éclairage théâtral (fig. 65).

La lumière vient du haut et tombe sur l'armoire-autel, créant ainsi un effet lumineux au centre du retable sans qu'aucune source de lumière ne soit visible. Cette chapelle dans le centre du retable, lieu le plus sacré de l'église par essence, donne un supplément de sacralité, d'autant plus qu'elle abrite la châsse du saint patron de l'église. La lumière naturelle éclaire et ainsi indique de façon théâtrale le cœur même du retable. Les travées latérales avec leurs tableaux inscrits dans des arcs en plein cintre répondent par leur forme aux baies situées directement au-dessus d'elles. Ces baies sont bien intégrées au retable grâce aux balustrades donnant l'impression qu'un balcon surmonte l'entablement, les baies faisant alors partie du second niveau du retable. Celles-ci encadrent le second niveau de la travée centrale où s'ouvre une large niche où Dieu le Père trônant sur une masse nuageuse est dévoilé par des anges volants. Les draperies et les anges qui les soulèvent passent devant la structure en pilastres de la niche. Au-dessus du groupe sculpté, une gloire émane du saint Esprit. Les baies latérales permettent d'éclairer les anges porteurs de draperies, mais surtout, combinées avec l'éclairage caché du lanternon, elles font de ce retable un mur de gloire.

Au niveau du couronnement deux possibilités existent, entre autres, pour jouer avec la lumière naturelle. Il peut être soit plein, soit ajouré. Prenons comme exemple de couronnement « plein » le maître-autel de l'église Saint-Sauveur de Meerle (fig. 66) réalisé en 1783³⁰⁰. Le deuxième niveau est constitué d'une sorte de dais légèrement trilobé couvrant la statue de Dieu le Père. Avec la lumière provenant de deux fenêtres latérales, le fond du couronnement reste dans une légère pénombre tandis que la sculpture de Dieu le père, blanche, ressort par l'éclairage un peu plus important dont elle est l'objet. Au premier niveau du même retable, les statues de Jésus Christ et des deux soldats sont éclairées selon le même

²⁹⁷ L. DELFERIÈRE et G. BELGEONNE, *La collégiale Saint-Vincent à Soignies*, Mons, Fédération du tourisme de la province de Hainaut, 1974, p. 10 ; J.-C. GHISLAIN, *La collégiale romane de Soignies et ses trésors*, op. cit., p. 17.

²⁹⁸ J.-C. GHISLAIN, « La *confessio* retrouvée du chœur liturgique de la collégiale Saint-Vincent de Soignies », op. cit., p. 122.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 123.

³⁰⁰ P. PHILLIPOT, *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600-1770*, op. cit., p. 440.

principe, mais elle ressort bien mieux grâce à l'espace entre les colonnes et les pilastres qui composent ce registre. Le Christ ressort d'autant plus qu'il est placé dos à un fond très sombre. Il s'agit du même principe d'éclairage par le côté que celui de Saint-Bavon à Gand. Le couronnement du maître-autel de l'église Sainte-Waudru à Herentals (fig. 67) érigé en 1778-1784/6³⁰¹ au contraire est extrêmement ajouré. Le centre du retable est éclairé de la même façon qu'à Meerle, mais la lumière, qui provient de vitraux placés latéralement et un peu plus haut que le couronnement en traverse toute la structure. Il en ressort une très grande clarté de l'ensemble, mise davantage en avant grâce à l'imposante gloire qui repousse la structure du dais de ses rayons. Dans l'exemple de Meerle la gloire n'est que très timide et cachée dans l'ombre qui règne derrière la figure du Christ. Bien qu'elle complète la Trinité, la colombe centrale ne ressortant pas comme le font les statues de Dieu le Père et de son fils, l'effet général est un peu atténué. Au contraire à Herentals la Trinité est bien visible de tous. Il ne nous semble pas anodin que les dimensions de la gloire soient bien plus importantes dans l'exemple lumineux d'Herentals.

2.2. Églises baroques

L'église Saint-Jean-Baptiste à Averbode fut édifée de 1664 à 1672, elle adopte donc les formes du courant baroque. Mais l'enjeu pour les concepteurs de retables reste le même étant donné qu'il s'agit presque toujours de produire un retable pour une église préexistante. Le maître-autel de l'église Saint-Jean-Baptiste d'Averbode, réalisé par Denis Georges Bayard et François Houssart en 1757³⁰², est de ceux-là (fig. 68). Il constitue une sorte de synthèse de deux façons de s'adapter à l'architecture en alliant ce que l'on pourrait envisager comme deux tendances de maîtres-autels. Nous l'avons déjà dit, le XVII^e siècle est d'abord marqué par l'utilisation de retables-portiques, tandis qu'au XVIII^e siècle s'est généralisée une formule plus spatiale du retable, appelée aussi parfois retable baldaquin, ou pseudobaldaquin quand il s'agit d'une forme intermédiaire³⁰³. Les retables-portiques prennent place contre le mur au fond du chœur et s'adaptent aux fenêtres (comme à Broechem, ou encore à Notre-Dame au-delà de la Dyle et l'église Saint-Jean-Baptiste-et-l'Évangéliste à Malines). Les retables baldaquins et pseudobaldaquins vont dépasser le simple portique contre un mur pour

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² *Ibid.*, p. 435-437.

³⁰³ M. LEFFTZ, « L'antichambre des Cieux. Scénographies baroques dans l'ancienne principauté de Liège », *op. cit.*, p. 109.

s'avancer dans le chœur au point de parfois être indépendante de toute paroi (comme à Saint-Jacques d'Anvers, Saint-Bavon de Gand, ou encore à Notre-Dame de Courtrai).

À Averbode on se situe dans un mélange des deux. Le retable, édifié en 1757, prend place dans le chœur contre la paroi du fond, ce qui est accentué par les deux ailerons latéraux du retable, mais la partie centrale emprunte la structure en colonnade et l'avancée dans le chœur des retables baldaquins. Cet emprunt aux deux typologies de retable permet un effet d'ombre et de lumière particulier. Le retable est constitué d'une colonnade centrale légèrement concave qui entoure la scène de l'*Assomption de la Vierge* surmontée d'un couronnement en baldaquin accueillant la Trinité. Deux ailerons latéraux encadrent la colonnade. Cette dernière est profonde, les deux colonnes du fond n'étant pas engagées mais permettant de voir entre elles le mur de l'abside. Cette profondeur, couplée aux ailerons latéraux permet de garder de la pénombre derrière la scène de l'*Assomption de la Vierge*. Sans les ailerons, qui donnent au retable un caractère de retable-portique à sa structure en pseudobaldaquin, la lumière des fenêtres latérales traverserait la colonnade centrale des deux côtés et dissiperait l'obscurité qui se maintient derrière le groupe sculpté (comme à la cathédrale Saint-Bavon de Gand (fig. 34) où nous sommes en présence d'un retable baldaquin). Grâce à l'obscurité qui règne en arrière de la scène, les personnages sculptés de marbre blanc ressortent avec plus de vigueur. Au service du message iconographique et moral présenté aux fidèles, l'obscurité contribue à immerger le spectateur dans la scène.

Toutefois, cette immersion reste limitée, les fidèles étant tenus à l'écart de la scène qui se présente devant eux, mais qui n'est pas directement accessible. C'est l'effet que permettent les colonnes jumelées de part et d'autre qui se trouve en avant de la scène et sont placées légèrement devant les statues des apôtres se trouvant aux extrémités du tombeau. Tout en maintenant le fidèle comme spectateur, les colonnes jumelées vont ainsi insister sur la profondeur du retable et donc sur la matérialité de l'*Assomption* qui se déroule comme sur une scène de théâtre. Les drapés des figures sculptées sont animés de plis nombreux et profonds, ce qui, grâce au jeu d'ombre et de lumière que cela produit, permet d'insister sur la volumétrie des personnages et leur présence physique. Enfin, les deux colonnes derrière le tombeau sont légèrement moins éclairées que les colonnes jumelées, ce qui permet un contraste plus subtil et une gradation de la profondeur du retable. Le même principe se retrouve, mais atténué, dans le baldaquin du couronnement. Le fond du baldaquin est plongé dans l'obscurité, mais le contraste est moins impressionnant qu'au premier niveau, notamment

en raison de l'importante gloire dorée qui disperse ses rayons à travers tout l'espace du baldaquin. C'est donc sur le fond à la fois doré de la gloire et sombre du mur dans l'obscurité que prend place la Trinité. La distinction entre l'obscurité régnant en arrière-plan au premier niveau et la lumière dorée de la gloire émanant de l'obscurité dans le couronnement rappelle que ces deux niveaux sont différents en termes de sacralité. La structure du retable s'ouvre alors verticalement en son centre afin de laisser passer la Vierge qui monte vers les Cieux et la Trinité. Il n'est donc pas anodin que le niveau terrestre soit à moitié plongé dans l'obscurité tandis que le niveau céleste brille dans les rayons dorés de la gloire. Les ailerons latéraux eux-mêmes sont légèrement espacés du mur de l'abside ce qui permet d'y projeter leur ombre et d'ainsi faire ressortir le retable en entier.

Le maître-autel de l'église Saint-André à Anvers (fig. 35) réalisé en 1729 présente un message similaire. Ici aussi trois apôtres découvrent le tombeau vide de la Vierge et la voient avec stupeur monter en gloire vers les Cieux. Il est plus que probable que les créateurs du maître-autel d'Averbode se soient inspirés de celui de Saint-André (qui était alors encore dans l'abbaye d'Hemiksem). Contrairement à Averbode, ici la colonnade centrale, qui pourtant est de forme et de composition similaire, n'est pas plongée dans l'obscurité, mais elle est brillamment éclairée par une ouverture sur la droite. De là tombe un rayon de lumière directement sur le tombeau entouré des trois apôtres. Cette lumière va faire briller les statues d'un éclat surnaturel qui les fera ressortir du fond du retable. À ce rayon lumineux répondait originellement un second rayon tombant verticalement sur le groupe des apôtres par une ouverture de l'abside de l'abbaye d'Hemiksem. Les apôtres et le tombeau étaient donc doublement mis en évidence : d'abord par la lumière tombant dessus de droite, faisant resplendir le groupe, attirant ainsi directement le regard du spectateur, et ensuite par un rayon de lumière vertical happant son regard et le faisant monter vers la gloire. Ce faisant, le spectateur, remontant la composition par le biais de la lumière, découvrait la Vierge en apothéose entre ciel et terre. La gloire répondait à la lumière naturelle grâce à ses rayons descendant très bas dans le retable. Ses ors devaient alors briller de façon surnaturelle, cette lumière divine dorée contrastant avec la lumière naturelle blanche. Mais c'est aussi la lumière naturelle qui permet à la gloire dorée de prendre tout son sens en confondant *signifiant* et *signifié* comme nous l'avons déjà expliqué. De la même façon que les statues blanches des apôtres resplendissent grâce à la lumière naturelle, la statue de la Vierge et des anges qui la porte devait briller d'un éclat blanc. Le double jeu de lumière (et triple jeu si nous rajoutons la gloire) était bien au service de l'iconographie, et donc du message véhiculé par le retable. La

lumière tombant verticalement sur le groupe sculpté tombait par la même occasion sur le tabernacle et la table d'autel, mettant ainsi en évidence l'Eucharistie. La même lumière divine qui entraîne la Vierge aux Cieux tombait donc sur le saint Sacrement. La gloire était ainsi liée à la table d'autel. Par la correspondance entre *signifiant* et *signifié* de la lumière divine de la gloire, c'est bel et bien la correspondance du sang du Christ avec le vin et du corps du Christ avec le pain qui est mise en évidence par ce rayon de lumière vertical traversant tout le retable.

Le couvent des Sœurs franciscaines de Soignies fut érigé en 1763. Son maître-autel, réalisé vers 1750-75³⁰⁴ (fig. 30), montre la nouvelle tendance formelle des retables de la fin du XVIII^e siècle. Il s'agit d'une autre formule d'intégration du retable à l'architecture. Au lieu d'étendre la structure du retable à l'ensemble des murs et la voûte de l'abside, ici la structure a presque disparu au profit du seul élément sculpté central. Cette solution permet de supprimer la « masse » que représente un retable. Dans le cas de retables-portiques, baldaquin ou pseudobaldaquin, le retable reste un objet plus ou moins massif qui vient interrompre, ne fut-ce qu'en partie, la visibilité à travers le chœur. Le cas de Kontich est peut-être jusqu'ici la meilleure solution que nous ayons vue pour intégrer un retable tout en laissant l'espace entier de l'abside visible. Garder l'abside ouverte et son architecture visible permet aussi de faire pénétrer plus de lumière dans l'église étant donné que la lumière n'est pas bloquée par le retable. Le retable-lambris, en se plaquant contre l'architecture de l'abside, permettait un bon passage de la lumière dans le cas où il laisse les ouvertures latérales ajourées. Mais, en couvrant les murs de l'abside, c'est un effet de masse qui est créé. De plus, la fenêtre axiale est toujours obstruée par le retable. La solution du couvent des Sœurs franciscaines de Soignies permet à la fois de libérer l'architecture laissée visible, tout en laissant toutes les baies libres d'éclairer l'abside. C'est une formule aérée et qui s'intègre bien à l'architecture qui, rappelons-le, est ici contemporaine. Le retable a perdu son caractère architectonique. Les parties architecturées sont ici reléguées au niveau de la prédelle qui prend l'aspect d'une sorte de parapet reliant les deux portes latérales d'accès au Saint des Saints, et qui se dressent verticalement à chaque extrémité.

Ces seules parties architecturées sont véritablement envahies par la sculpture qui est ici plus que jamais descendue des cieux sur terre. Deux anges adorateurs se sont posés de part et

³⁰⁴ P. PHILLIPOT, *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600-1770*, op. cit., p. 471.

d'autre de la table d'autel et s'inclinent respectueusement devant elle. Les deux portes latérales sont surmontées de médaillons tenus par des angelots volants. Derrière la table d'autel se dresse, légèrement en retrait, le tabernacle cylindrique qui, par sa verticalité, répond aux portes latérales et rompt l'horizontalité dominante du retable qui s'en trouve d'autant plus aéré. Sur le tabernacle, quatre fins ailerons rocaille supportent avec grâce le saint Sacrement. Encadrant le tabernacle, deux anges monumentaux figurant la Foi et l'Espérance sont agenouillés sur des ailes de frontons, ici reléguées sur la prédelle faute de véritable fronton, tiennent le Livre aux sept sceaux de l'Apocalypse au-dessus du tabernacle tel une sorte de dais. L'agneau divin est couché sur le livre devant une gloire monumentale qui rayonne en tous sens au milieu de l'abside. Cette gloire semble voler littéralement car aucune attache au retable n'est clairement visible, ce qui montre une étape ultime dans l'autonomisation de ce motif.

Ce retable, totalement ouvert et ajouré, permet le passage de la lumière provenant de toutes les ouvertures de la chapelle du couvent. En reléguant l'architecture au niveau du sol, toutes les parties hautes du retable sont éclairées. La mise en avant de la sculpture par la lumière, et notamment de l'énorme gloire, atteint ici son paroxysme. L'effet d'apparition divine de la gloire accompagnée par les nombreux anges est supporté par une lumière forte, en contre-jour, qui baigne toute la chapelle. L'association entre lumière matérielle et lumière naturelle est forte car, les rayons de la gloire étant ininterrompus par de l'architecture, mais bien arrêtés dans l'espace de la chapelle, c'est la lumière naturelle qui va prolonger ses rayons en englobant l'abside de sa lumière. Malgré la disparition du cadre architectonique du retable, la hiérarchie sacrée des niveaux d'élévation du retable est respectée. Certes, dans cette étape ultime de l'accaparement du retable par la sculpture, des anges sont descendus jusqu'à être à côté de la table d'autel, mais ils ne font que marquer plus encore le statut sacré de ce lieu. Ces deux anges sont d'ailleurs légèrement surélevés du sol par un socle. De plus, leur attitude penchée vers la table montre son importance tout en allégeant la charge sacrée de ce niveau d'élévation. Au second niveau, les deux anges sont relevés. L'un regarde vers le tabernacle, saint des saints placés au centre de la composition, tandis que l'autre regarde le Livre de l'Apocalypse indiquant ainsi le niveau de sacralité plus élevé. Les anges jouent ici parfaitement leur rôle de figures médiatrices entre monde terrestre et monde céleste. Enfin, au-dessus de l'agneau divin, la gloire émanant de la Trinité rayonne au niveau le plus élevé du retable, celui de la présence divine par excellence.

La dynamique de cette structure sculpturale est ascendante, c'est la lumière qui descend vers le tabernacle renfermant le pain et le vin, et vers la table d'autel. Cette dynamique descendante est très structurée, tout un jeu d'étagement est offert au fidèle. Le point de départ de sa vision est le triangle trinitaire au centre de la gloire, ce qui est le contraire des exemples déjà vus où la gloire est plutôt l'aboutissement du trajet du regard. La gloire étant ici devenue l'élément central du retable et de toute l'abside (et même de la chapelle entière), c'est naturellement que le regard du fidèle se porte dessus, et ceci dès son entrée dans la nef. Suivant les rayons, son regard tombe sur l'agneau divin, lui-même couché sur le Livre aux sept sceaux. Ce livre est tenu par deux anges : celui de droite regarde le livre, tandis que celui de gauche, qui a sa tête à la même hauteur que le premier, regarde le saint Sacrement. Le jeu de regard de ces deux anges donne au fidèle la direction à suivre pour son propre regard. Sur le saint Sacrement un autre petit ange répond aux deux autres. Suivant les fins ailerons soutenant le saint Sacrement, le regard tombe sur le tabernacle. Les anges continuant leur rôle médiateur, ce sont les deux figures angéliques encadrant la table d'autel que le fidèle regarde ensuite. Le regard de ces anges, baissés, indique au spectateur la table d'autel, le point final de la composition, celui où se déroule la transsubstantiation.

Le discours de ce retable est donc une allégorie de cette transsubstantiation car toute la dynamique montre la présence divine descendant vers la table d'autel en passant par le pain et le vin, qu'il rend sacré, avant d'atteindre la table d'autel. Une fois encore la confusion entre lumière matérielle et lumière naturelle répondait à la confusion entre le vin et le sang du Christ et le pain avec son corps. Ce discours prenait donc tout son sens lors de la célébration de la messe, et plus précisément lors de l'élévation. Ce message pouvait être soutenu par la chasuble du prêtre qui, à cette époque, présentait souvent une iconographie en lien avec l'Eucharistie. En effet, lors de l'élévation des offrandes, le prêtre tourne le dos aux fidèles, et ce même dos sera décoré à l'intention du fidèle en tant que partie la plus visible de l'ornement. La croix dorsale des chasubles du XVIII^e siècle accueille une iconographie figurative centrale visible de loin. Le thème iconographique est souvent en lien avec l'Eucharistie, notamment avec des colombes du saint Esprit piquant vers le bas (fig. 69). L'ensemble de l'iconographie venait alors attester et soutenir la présence divine descendue sur Terre lors de l'Eucharistie. La lumière naturelle contribue à appuyer ce message. En englobant la scène de sa clarté, en traversant la gloire dorée qu'elle fait briller, et éventuellement en faisant briller les ors de la chasuble du prêtre, la lumière naturelle donne un aspect surnaturel à cet ensemble.

Nous ne pouvons pas parler d'intégration des retables dans les églises baroques sans mentionner celui de la chapelle de la Vierge de l'église jésuite d'Anvers (fig. 3). Nous l'avons déjà amplement étudiée plus haut, mais revenons-y brièvement afin de parler d'intégration. L'intégration du retable dans les murs et les plafonds fait se fondre la peinture, la sculpture et l'architecture, notamment grâce aux différents effets d'éclairage, en un tout englobant le fidèle. Le retable semble faire directement partie de l'architecture de la chapelle. La forte présence de surfaces planes au sein de cette chapelle contraste avec les exemples ultérieurs, tout en rappelant que son concepteur était un peintre : Rubens³⁰⁵. Cet aspect plane rappelle l'architecture et permet une intégration du retable-portique encore plus forte. Les couleurs utilisées, à savoir une prédominance de noir et de blanc, concourent aussi à confondre le retable et l'architecture. Il est évident que ce cas est exceptionnel en termes d'intégration du retable aussi car celui-ci a été prévu en même temps que l'ensemble de la chapelle, par les mêmes artistes, et construit en même temps. Le retable n'a donc pas dû s'adapter à une architecture antérieure.

³⁰⁵ L. LOCK, *op. cit.*, p. 123.

3. Conclusion

La contrainte de l'adaptation à l'architecture, qu'elle soit gothique, romane, ou baroque, entraîne selon nous plus d'innovation de la part des artistes. Ceux-ci sont obligés de s'adapter à cette architecture préexistante et à la lumière naturelle qui y est utilisée. Chaque fenêtre devient une possibilité de jeu de lumière avec le retable et la scène sculptée qui s'y déroule. Les artistes peuvent ainsi créer des jeux d'ombre et de lumière, de contre-jour, de rayons tombants sur un groupe sculpté, etc. Pour ce faire, différents types d'adaptations du retable à l'architecture ont vu le jour, en lien avec l'évolution formelle du meuble au cours des XVII^e et XVIII^e siècles.

Les retables portiques vont souvent être simplement placés à côté d'une fenêtre et profiter son l'éclairage, surtout dans les chapelles latérales (fig. 42). Mais parfois, la disposition du lieu lui permet de se placer contre la fenêtre et ainsi de profiter d'un éclairage en contre-jour (figs. 43, 44 et 59). Dans certains cas, ce contre-jour est intégré au retable et joue avec l'iconographie et la sculpture et la gloire (figs. 6, 7 et 49). Ce sont surtout les maîtres-autels qui permettent ce genre de combinaison grâce à leur position axiale. Avec l'ouverture des formes du retable portique vers le retable-lambris, pseudobaldaquin ou baldaquin, les baies et la lumière qu'elles fournissent seront davantage intégrées au retable et entreront en relation avec la scène sculptée. Les fenêtres seront dans bien des cas totalement intégrées au retable (figs. 10, 45, 60 et 61). L'accaparement du centre du retable par une scène sculptée permettra de nouvelles combinaisons entre lumière naturelle, architecture et sculpture. De nombreux retables verront ainsi leur scène centrale soutenue par des jeux de lumière directionnelle (figs. 3, 35, 46, 56 et 58). L'ouverture du retable combiné à la lumière en contre-jour permet d'autres jeux de lumière au service du message iconographique (figs. 1, 30, 31, 50, 54 et 66). La source de cette lumière en contre-jour peut, au contraire de ces exemples où elle traverse toute la structure du meuble, être cachée afin de créer un effet de surprise d'une lumière directionnelle tombant au centre du retable (figs. 62 et 64). Nous le voyons, l'obligation de devoir s'adapter à l'architecture et à ses ouvertures lumineuses entraîne un très grand nombre de possibilités de combinaison, les artistes apportant des spécificités à chaque retable auquel ils participent.

Les jeux entre lumière naturelle et lumière matérielle, qui sont dans certains cas extrêmement forts (figs. 6 et 49, mais surtout 30, 31 et 35), sont au service de l'exaltation de

l'Eucharistie et de la transsubstantiation, en relation, bien que désormais assez lointaine dans le temps, avec la réaffirmation du culte catholique suite au Concile de Trente. La gloire rayonnante est illuminée par la lumière qui en fait briller les ors, le *signifiant* de la lumière se mélangeant avec ce qu'il signifie. Comme nous l'avons dit, la gloire associe des formes terrestres, et qui offrent donc la possibilité d'une retranscription artistique, sous lesquelles le divin s'est manifesté, c'est-à-dire la lumière, les corps angéliques, la colombe du saint Esprit, ou encore le corps du Christ. Ces référents sont associés à des signes abstraits qui ne prétendent pas représenter la divinité mais renvoient à ses propriétés ou à ses dénominations³⁰⁶. Au niveau de la lumière, les rayons de la gloire sont le signe de la lumière. Cette même lumière est le signe de la divinité à laquelle elle fait référence. Lorsque la lumière naturelle vient éclairer la gloire, un jeu ininterrompu entre *signes* et *référent* se fait. La gloire, qui est le signe de la lumière, ne remplit entièrement sa fonction que lorsqu'elle se confond avec son référent, la lumière naturelle. Ce phénomène se produit lorsque la lumière vient frapper la gloire en faisant ainsi briller ses ors. Frédéric Cousinié a établi le lien entre ce changement de statut entre *signifiant* et *signifié* de la gloire (qui devient une sorte de « transformateur symbolique ») et l'autel, situé en dessous, où se déroule la transsubstantiation qui montre le même phénomène : le pain et le vin signifiant le sang et la chaire du Christ se transforment en ce qu'ils signifient³⁰⁷. Cette relation est attestée par les nombreux exemples que nous avons fournis.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 136.

³⁰⁷ *Ibid.*

III. Lumière artificielle

1. Introduction

Le type d'éclairage des églises des XVII^e et XVIII^e siècles le plus difficile à étudier aujourd'hui est la lumière artificielle. Celle-ci correspond à la lumière produite par l'homme via différents luminaires dans l'église : cierges, chandeliers, lustres, etc. Ce mobilier consacré à l'éclairage des églises a, en majeure partie, disparu aujourd'hui. Ceci s'explique, entre autres, par le fait que bon nombre de luminaires ont été refondus pour leur métal. Il faut alors se référer aux sources iconographiques et textuelles afin d'avoir une idée de ce que pouvait être l'éclairage artificiel d'une église aux XVII^e et XVIII^e siècles. Le premier type de sources que nous utiliserons pour nous en faire une idée sera la peinture. Les vues peintes d'intérieurs d'églises, genre très en vogue dans les anciens Pays-Bas méridionaux au XVII^e siècle, nous apportent quelques éléments de réponse quant à savoir quels luminaires étaient utilisés dans le cadre de l'éclairage des retables.

Les sources textuelles donnant des informations sur la disposition des luminaires en rapport avec les autels restent peu nombreuses. Rappelons que la réédition du Missel romain par Clément VIII en 1604 donne comme indication, pour l'ornementation de l'autel, le nombre de chandeliers nécessaire, le nombre minimum de cierges allumés, où les placer, etc.³⁰⁸ Le Cérémonial devait être respecté, mais les anciens Cérémoniaux pouvaient être maintenus dans la mesure où ils étaient conformes au livre réformé. Toutefois dans les Pays-Bas, on opta pour suivre l'usage romain. Pour ce qui est du décor entourant l'autel les jours de fêtes et de solennité, le chapitre XII du premier livre du Cérémonial des évêques donne un complément d'information³⁰⁹. Le missel romain précise que la table d'autel doit être accompagnée d'au moins deux chandeliers avec cierges allumés pour la célébration, mais ces derniers peuvent être quatre, six, et même sept si l'évêque du diocèse effectue la célébration, ceux-ci devant être placés soit directement sur la table d'autel, soit aux alentours. Une croix devra aussi être placée sur l'autel ou à proximité. Les chandeliers et la croix peuvent être apportés à l'autel lors de la procession d'entrée, ils sont alors portés par les ministres et les chandeliers doivent être placés près de l'autel ou sur la crédence. Les chandeliers sont requis pour chaque action liturgique afin d'exprimer la vénération et le caractère sacré de la célébration. Ils doivent être

³⁰⁸ R. DEKONINCK et A. DELFOSSE, *op. cit.*, 2016, p. 24.

³⁰⁹ A.-Ph. MUTEL, *Le cérémonial des évêques : du Concile de Trente à Vatican II*, trad. du latin par A.-Ph. Mutel, Paris, Hora decima, 2006.

disposés de façon à réaliser un ensemble harmonieux tout en permettant aux fidèles de bien voir ce qui se déroule sur la table d'autel et les objets qui y sont placés³¹⁰. Lors des cérémonies, l'éclairage, autant naturel qu'artificiel, est conçu pour se combiner symboliquement aux paroles prononcées par le prêtre officiant³¹¹.

³¹⁰ *Préliminaire du Missel romain*, Paris, Desclée De Brouwer, 1969.

³¹¹ F. COUSINIÉ, *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge Baroque*, op. cit., p. 140.

2. Les peintures d'intérieurs d'église

La peinture d'intérieurs d'églises est un genre qui fut particulièrement en vogue de la fin du XVI^e siècle au XVII^e siècle dans les anciens Pays-Bas méridionaux. Ces œuvres font souvent preuve d'une minutie très impressionnante dans leur réalisation ainsi que d'une grande sensibilité à la lumière. Généralement, une atmosphère de paix et de recueillement se dégage de ces œuvres fréquemment agrémentées de personnages en prière ou déambulant³¹². Mais dans quelle mesure ces représentations offrent-elles une vision fidèle à ce qu'était la réalité des intérieurs d'églises au XVI^e, et surtout au XVII^e siècle ? Il n'est pas aisé de savoir jusqu'à quel point nous pouvons avoir confiance en ces œuvres dont beaucoup ne représentent pas d'églises existantes, mais sont le fruit de l'imagination des peintres qui y mélangent parfois des éléments provenant de nombreuses églises différentes. Nous allons nous efforcer de déceler ce qui est vraisemblable en termes de lumière artificielle dans ces représentations peintes qui offrent une des rares sources nous permettant d'avoir une idée de ce que pouvait être l'éclairage dans les églises du XVII^e siècle. Le médium est donc problématique en lui-même puisqu'il est sujet à de nombreuses interprétations. Il est cependant indéniable qu'elles invitent à une observation attentive adressée aux spectateurs comme en attestent leur minutie et la prolifération de scènes de la vie, de petits épisodes, de rencontres et de conversations témoignant de l'ambiance sociale qui était celle des églises d'autrefois. L'église était à la fois lieu de prière et espace public témoin parfois d'une animation singulière³¹³. Il est probable que la volonté de donner un rendu réaliste, même dans le cas de compositions imaginaires, ait animé au moins certains artistes. Dans certains cas, il est même possible de reconnaître l'édifice religieux représenté et même son mobilier, dans quels cas ils fournissent de précieuses informations pour l'histoire du patrimoine religieux³¹⁴.

2.1. Apparition et évolution du genre

Afin d'évaluer le degré de confiance que l'on peut accorder à l'interprétation de ces œuvres, il nous semble important de retracer brièvement l'histoire de ce genre pictural afin d'en comprendre l'origine, les buts et les enjeux. Les peintures d'intérieurs d'églises sont d'abord le résultat d'une spécialité artistique qui s'est souvent transmise de père en fils. Cette

³¹² B. MAILLET, P. LOZE et D. VAUTIER, *Intérieurs d'églises : la peinture architecturale dans les écoles du nord : 1530-1720*, Anvers, Pandora Publishers, 2012, p. 13.

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ *Ibid.*

tendance se poursuivra, malgré une perte d'intérêt pour ce genre au XVIII^e siècle où elle s'affaiblira, mais subsistera malgré tout jusqu'au milieu du XIX^e siècle³¹⁵. Afin d'analyser judicieusement ces œuvres, il est important de comprendre ce qu'elles signifient et la raison de leur existence. Ce mode d'expression, dont l'origine remonte vraisemblablement aux peintures de primitifs flamands dont les scènes sacrées se déroulent parfois dans des églises à l'intérieur minutieusement peint, devient le mode d'expression religieuse de la haute bourgeoisie puis d'une noblesse flamande dont elle alimente la dévotion³¹⁶. Des artistes comme le Maître de la vue de Sainte-Gudule vont introduire dans leurs œuvres des représentations réalistes, parfois à l'extrême, d'églises, qui côtoieront des éléments fantaisistes et emprunts de symbolisme. Cette dualité se retrouvera dans certaines peintures d'intérieurs d'églises du XVII^e siècle. Parmi les artistes de ce genre nouveau, Van Steenwijck et Neeffs feront de nombreux tableaux alliant des vues en partie réelles et des éléments observés ailleurs, ou même issus de leur propre imagination. Une conception de la représentation exacte s'efforçant d'être fidèle à la réalité optique apparaît pour la première fois aux Pays-Bas dans l'entourage immédiat de Philippe le Bon et de Charles-Quint durant le premier quart du XVI^e siècle³¹⁷. À la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle, les vues d'intérieurs d'églises se substituent aux images de dévotion qui ne satisferont plus³¹⁸.

Le peintre, ornemaniste, architecte et théoricien de l'architecture Hans Vredeman de Vries est généralement considéré comme l'introducteur du genre des vues intérieures d'églises³¹⁹. À cause de troubles, il quittera Anvers en 1570 pour se réfugier à Aix-la-Chapelle avec son fils Paul et la famille du peintre Van Valckenborch et son jeune élève Hendrick van Steenwijck I³²⁰. Ce dernier, marqué par les querelles iconoclastes de ses jeunes années, se spécialisera dans les vues intérieures d'églises. Ils regagneront Anvers en 1575, mais Hans Vredeman de Vries quittera la ville avec son apprenti quelques années plus tard en juin 1586. Avant de partir, ils auront pu voir les débuts de la campagne de réameublement des églises lancée par Farnèse, ce qui se ressent dans plusieurs œuvres de van Steenwijck. Il abandonne alors le caractère spéculatif des compositions imaginaires de son maître pour évoquer plutôt l'aspect que les églises sont en voie de retrouver. Mais il semblerait alors que l'artiste ait opté pour une vision idéalisée dans cette optique plutôt que de rendre compte

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ *Ibid.*, p. 17.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 18-19.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 23-24.

³²⁰ *Ibid.*, p. 29.

d'une situation réelle³²¹. Il faut donc rester prudent lors de l'étude des vues d'intérieurs d'églises afin de déterminer dans quelle mesure l'artiste a représenté une situation réelle ou non. Toutefois, l'intérêt historique de ses représentations n'est pas à négliger. Le contexte est ici celui court, mais important, d'un retour à une certaine sobriété dans les églises que préconisait alors la Contre-Réforme, ce dont témoignent ces œuvres³²². Cependant, la sensibilité et les particularités de chaque artiste influencent grandement l'œuvre et doivent donc impérativement être prises en compte lorsque l'on étudie un sujet aussi subjectif que la lumière au sein d'un édifice religieux au travers de ces peintures. Les convictions religieuses des différents artistes doivent parfois être laissées de côté, comme avec Hans Vredeman de Vries ou Van Steenwijck I qui semblent avoir simplement répercuté les événements et les préoccupations du temps et avoir adopté le goût de leurs commanditaires dans leurs œuvres.

Les vues d'intérieurs d'églises se développent avec une grande vitalité, libérées qu'elles sont des contraintes liées aux commandes religieuses et princières. Mais les peintres, étant forcés de chercher des débouchés pour ce genre de peinture, devront séduire, enchanter ou divertir les clients potentiels. Du fils de Vredeman de Vries, Paul, on connaît une série de vues intérieures d'églises basées sur un mode constructif et ornemental, ce sont les préoccupations architecturales et historiques qui l'emportent sur le message religieux dans ses œuvres³²³. Ces représentations, bien qu'imaginaires, attestent alors d'un style, d'une époque³²⁴.

Hendrick Aerts, élève de Vredeman de Vries père et fils, franchit un pas que ses maîtres n'avaient jamais consenti à faire : introduire un caractère contestataire. C'est ce qu'il fit dans une gravure qu'il fit réaliser vers 1599. Celle-ci représente un intérieur d'église dans lequel le pape est représenté au premier plan. C'est le texte en latin sous la gravure qui lui donne tout son caractère de contestation : « En l'église Saint-Jean de Latran, l'évêque de Rome prie la Trinité, pendant qu'un prêtre célèbre l'office. Il lève l'hostie qui représente le corps de Jésus, les fidèles se prosternent. Le pape ne croit-il pas être Dieu lui-même ? »³²⁵. L'aspect antipapiste de cette œuvre, qui connut vraisemblablement un certain succès en Hollande, ne fait aucun doute. Des artistes postérieurs tels que Hendrick van Steenwijck II, Peeter Neeffs I,

³²¹ *Ibid.*, p. 32.

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*, p. 36.

³²⁴ *Ibid.*, p. 37.

³²⁵ *Ibid.*, p. 38.

Dirck van Delen et Daniel de Blieck, autant d'artistes dont nous reparlerons, eurent cette gravure en main. Ils en reprirent les grandes lignes architecturales dans leurs tableaux, mais sans conserver l'aspect politique, ces œuvres redevenant de simples caprices d'architecture³²⁶.

À la fin de son règne, Philippe II confie la régence des Pays-Bas aux archiducs Albert et Isabelle. Ceux-ci lanceront un vaste programme de redécoration des églises et palais qui ont largement souffert des crises iconoclastes. Les représentations d'intérieurs d'églises en témoigneront. Elles auront comme première mission de faire connaître la restauration des églises et le nouvel aspect qu'elles acquièrent alors³²⁷. La Contre-Réforme n'était pas favorable à la multiplication des chapelles latérales, préférant que le culte occupe la nef centrale. Comme nous l'avons déjà dit à plusieurs reprises, les églises ont d'abord revêtu une allure sobre et ascétique dans les dernières années du XVI^e siècle sous le pape Paul IV dont c'était la volonté. Cette apparence des églises ne durera que jusque dans les premières années du XVII^e siècle, ensuite bien peu de celles-ci resteront dans cet état. Les anciennes églises gothiques dans les anciens Pays-Bas méridionaux seront réaménagées à défaut de pouvoir reconstruire systématiquement de nouveaux édifices. La nef centrale est mise en avant par un mobilier adossé aux colonnes afin d'assurer sa mise en évidence en tant que nef principale. C'est dans cette nef que se réunissent les fidèles pour écouter le prêtre prêcher depuis la chaire de vérité. Les nefs latérales sont donc volontairement et explicitement laissées vides. Ces aménagements ont vite disparu par la suite, remplacés par une surcharge de décoration et de meubles dans une nouvelle conception de la scénographie baroque. Ces nouvelles scénographies seront représentées par une série de peintres anversois dont les initiateurs furent Hans Vredeman de Vries et Hendrick van Steenwijck I³²⁸. Le succès des peintures de ce nouveau genre démarra pleinement durant les premières décennies du XVII^e siècle. C'est particulièrement dans les Pays-Bas du Sud qu'il eut du succès auprès d'un public appréciant ces œuvres témoignant des campagnes de restauration et de réameublement de l'Église catholique³²⁹.

³²⁶ *Ibid.*, p. 39.

³²⁷ *Ibid.*, p. 41-42.

³²⁸ *Ibid.*, p. 42.

³²⁹ *Ibid.*, p. 43.

La famille van Steenwijck

La famille van Steenwijck étant d'une importance capitale dans l'apparition, le développement et l'évolution du thème des vues intérieures d'églises, et cela pour les trois catégories d'intérieurs que nous étudierons, nous retracerons brièvement leur parcours afin de comprendre les enjeux des représentations dont ils sont à l'origine.

Hendrick van Steenwijck père (Kampen, vers 1550 - Francfort-sur-Main, 1603) fit de nombreuses représentations qui s'inspiraient librement de la cathédrale d'Anvers qu'il avait bien connue et qu'il envoya dans cette ville³³⁰. Le succès de son *Intérieur d'église* de 1586 l'incita à poursuivre dans cette direction afin de séduire un public intéressé par l'effet spatial et illusionniste de cette peinture d'un type relativement nouveau. L'objet principal de ses œuvres repose dans les grandes lignes de compositions architecturales³³¹. Hendrick van Steenwijck père a donc lancé un genre de peinture mêlant le goût pour les effets illusionnistes à un contexte de préoccupations religieuses³³². Son fils, Hendrick II (Anvers, vers 1580 - Leyden, 1649), le seconda dès son plus jeune âge, ne signant ses tableaux qu'à la mort de son père en 1603. Au contact d'Adam Elsheimer, à Francfort, il aurait appris à perfectionner sa technique pour rendre les effets de nuit pour lesquels il excellera³³³. Il laissa une œuvre bien plus considérable que son père, complexifiant très fort ses églises imaginaires. Il a souvent peint des nefs latérales et des chapelles mystérieuses ainsi qu'il a réalisé de nombreuses vues d'intérieurs d'églises de nuit où la présence de l'ombre ajoute un côté mystérieux à l'architecture³³⁴. Père et fils séjournèrent fréquemment à Anvers à la fin du XVI^e siècle et durant les premières années du XVII^e siècle. Hendrick II s'y installe d'ailleurs, mais sans jamais faire partie de la guilde de Saint Luc³³⁵. Le souci du détail est caractéristique de la manière de peindre des van Steenwijck, la précision de leur touche étant au service de la précision des intérieurs d'églises peints. Toutefois, le rendu des ombres n'est souvent pas donné ou secondaire, voir peu cohérent dans les représentations de jour. La lumière est au

³³⁰ *Ibid.*, p. 42.

³³¹ *Ibid.*, p. 99.

³³² *Ibid.*, p. 102.

³³³ *Ibid.*, p. 102.

³³⁴ *Ibid.*, p. 104.

³³⁵ *Ibid.*, p. 43.

service des détails qu'elle fait scintiller, leur conférant ainsi une forte présence³³⁶. Peeter Neeffs fut peut-être l'élève de van Steenwijck, père ou fils, au cours de leur séjour à Anvers. La relation entre ses premières œuvres et celles de Hendrick van Steenwijck fils semble indiquer que ce dernier l'a influencé à tout le moins³³⁷.

2.2. Analyses des peintures

Vues imaginaires

À côté des vues exactes d'intérieurs d'églises, les vues imaginaires sont des compositions formées à partir de parties observées dans différentes églises, dont très souvent la cathédrale d'Anvers, mais aussi de dispositions architecturales observées ailleurs, ou encore issues de l'imagination des artistes. C'est le plaisir d'assembler ces différents éléments qui prend le pas sur la volonté de rendre plus ou moins fidèlement un intérieur réel. Il faut donc être d'autant plus prudent lorsque l'on analyse ce type de représentations. Dans les nombreuses œuvres de van Steenwijck et de Neeffs de ce type, il est fréquent qu'une sorte de perron de palais donne sur la nef au fond de laquelle brille, sur l'autel, la lueur de l'Eucharistie, tandis que s'ouvre d'un autre côté un dédale architectural pittoresque qui se perd dans l'ombre. Ces intérieurs sont allégoriques et représentent l'Église s'affirmant, avec le saint Sacrement étincelant sur l'autel dans son ostensor. Un symbolisme découlant des réalisations du XV^e siècle prend alors le pas³³⁸.

Les vues imaginaires nous intéresseront moins pour notre étude car la volonté de rendre une vision exacte de l'intérieur des églises n'est pas très présente, l'analyse de celles-ci étant donc trop hypothétique que pour en dégager des informations sûres. Toutefois, ces représentations peuvent attester de la récurrence de certains types de luminaires en certains emplacements des églises. Nous nous pencherons davantage sur les représentations de vues d'intérieurs de nuit qui peuvent témoigner de l'atmosphère des églises éclairées uniquement aux chandelles.

³³⁶ *Ibid.*, p. 42-43.

³³⁷ *Ibid.*, p. 43.

³³⁸ *Ibid.*, p. 46.

Intérieurs « réalistes »

Parmi toutes les peintures d'intérieurs d'église, au côté des nombreuses vues imaginaires, les représentations d'églises réelles nous offrent aujourd'hui une image de ce qu'elles pouvaient être à l'époque. La cathédrale d'Anvers fut, à ce titre, peinte à de nombreuses reprises par Hendrick van Steenwijck fils et Peeter Neeffs père (figs. 70 à 74). Ces vues reflètent l'allure qu'avait l'édifice après la mise en place de son nouveau mobilier. Le but de leurs œuvres était d'affirmer le changement que vivaient les églises, et de montrer aux hérétiques, dans un contexte de guerre religieuse, le nouveau visage qu'avait finalement pris l'Église de la Contre-Réforme. Un but de propagande relative était donc bien présent. Grâce à l'intérêt des amateurs pour le genre, celui-ci put s'étendre, sa diffusion dépassant les institutions religieuses et trouvant une place dans les collections privées bourgeoises et princières (où elles étaient désignées sous le nom de *perspective*)³³⁹. La comparaison de plusieurs représentations de l'intérieur de la cathédrale d'Anvers permet de se rendre compte de l'évolution et des changements apportés par le nouveau mobilier. On y voit alors la présence des autels à retables à volets en bois peint en noir et parfois rehaussé de faux marbre ou d'un liseré d'or, qui s'alignent adossés aux colonnes de la nef centrale, dont la plupart ne sont aujourd'hui plus dans les églises, ou alors relégués dans les bas-côtés. Certaines de ces peintures de la cathédrale, par le choix et l'allure des personnages représentés, évoquent les aspects de bonne civilité et de bonne tenue de ce lieu de culte et des fidèles. Ce sont donc des hommes et des femmes de bonne société qui peuplent ces intérieurs³⁴⁰.

Peeter Neeffs, après avoir imité les représentations de la cathédrale de Hendrick van Steenwijck, adopta un angle de vue personnel mis au point en 1620 pour peindre cet édifice, autant de jour que de nuit. On en compte d'ailleurs au moins une soixantaine d'exemples rien que pour des vues de jour³⁴¹. Certaines des vues de l'intérieur de cette cathédrale, réalisées autant par Neeffs père que fils, accentuent la monumentalité de l'édifice, notamment en incluant des personnages plus petits que nature. Ils donnent ainsi une monumentalité vertigineuse, évoquant celle de la basilique Saint-Pierre de Rome, dont la réalisation depuis le début du XVI^e siècle notamment grâce aux indulgences est sujet de contestation. Les deux

³³⁹ *Ibid.*, p. 43.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 45.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 45.

peintres (et leurs assistants) réaliseront énormément de vues de la cathédrale d'Anvers, sans pour autant se soucier de retourner au modèle original, donnant lieu à des réalisations nombreuses plus ou moins exactes. Le rôle joué auprès des fidèles par ses œuvres est important dans le contexte d'une Église cherchant à asseoir son prestige et sa respectabilité³⁴². L'analyse de représentations d'églises réelles doit donc être sujette à la prudence, la réalité de terrain important moins que l'apparence de cette réalité et la monumentalité qui en découle et qui permet une certaine propagande de la nouvelle Église. Toutefois, pour ce qui est des détails qui nous intéressent, à savoir les luminaires, nous pouvons nous fier à ces œuvres quant à l'emplacement et le type de dispositif d'éclairage, d'autant plus que les informations recueillies à ce sujet se recoupent dans le nombre très important des réalisations de ce thème. C'est au niveau de l'atmosphère générale dégagée par ces intérieurs d'églises, et la lumière qui y est présente, qu'il faut être prudent en regard de ce qui a été dit. Cet aspect se révélera plus important dans l'étude des intérieurs d'églises représentés de nuit.

Le peintre Abel Grimmer (Anvers, vers 1570/1577 - 1619) peint principalement des sujets campagnards et allégoriques des saisons, mais commémorera aussi parfois l'intérieur des églises catholiques nouvellement réaménagées³⁴³. Son inspiration est clairement issue d'Hendrick van Steenwijck père. Ses réalisations d'intérieurs d'églises datent d'entre 1590 et 1606. Elles ont un caractère sec et épuré rappelant le début de l'époque où les églises furent reprises par les autorités catholiques et remises en ordre. Il réalise toutefois un intérieur de la cathédrale d'Anvers en 1595 qui est richement remeublée d'autels contemporains, en partie imaginaires. Ce tableau est en fait une reprise des compositions de van Steenwijck père et fils³⁴⁴. Abel Grimmer est l'auteur d'une vue intérieure datée de 1608 représentant l'église Sainte-Walburge, malheureusement disparue à la Révolution française. Anton Günther Gheringh commémora par une peinture (fig. 75) l'aspect du nouveau maître-autel de cette église réalisé par Rubens, quelques années après la réalisation du tableau de Grimmer. La peinture de Gheringh témoigne aussi des nouveaux aménagements de la nef. Gheringh, duquel on ne sait que peu de choses, semble avoir voulu attester des nouvelles réalisations de Rubens dans les églises anversoises, comme en témoignent ses vues intérieures de Saint-Charles Borromée datée des années 1660 (fig. 76). Ses peintures constituent aujourd'hui une documentation de premier plan pour l'histoire de l'art religieux et pour la part que prit Rubens

³⁴² *Ibid.*, p. 46.

³⁴³ *Ibid.*, p. 47.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 48.

dans l'invention du baroque. Ses vues sont, en effet, aussi exactes qu'il lui était possible de le faire. C'est donc la réalité des lieux qu'il veut refléter et non des vues librement imaginées, raison pour laquelle nous nous intéresserons particulièrement à cet artiste³⁴⁵.

Pour l'église Saint-Charles Borromée, outre la peinture de Gheringh, des réalisations de Peeter Neeffs le Vieux attestent de l'aspect de l'église vers 1630. Hendrick van Steenwijck et Wilhelm Schubert von Ehrenberg (Allemagne, Ehrenberg (?) vers 1637 - Anvers 1676) ont aussi réalisé des vues de l'intérieur de cette église (figs. 77 et 78). Enfin, Bonaventure Peeters, en 1637, a aussi peint l'intérieur de l'édifice³⁴⁶. Avec la comparaison entre les peintures de Bonaventure Peeters et celle de Neeffs ou encore de van Steenwijck, on constate que les travaux d'embellissement de l'église ont été poursuivis encore au-delà de 1622, et probablement jusqu'en 1640, date du décès de Rubens³⁴⁷. Les dispositions des meubles créés à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, et dont Neeffs et van Steenwijck ont rendu compte, vont être démodées en quelques années dès le milieu du XVII^e siècle qui voit un renouvellement du mobilier³⁴⁸.

Durant la seconde moitié du XVII^e et tout au long du XVIII^e siècle, des artistes flamands représenteront occasionnellement des intérieurs d'églises réalistes et exactes attestant des nouvelles architectures et de leur réameublement intérieur. Ces tableaux deviennent des sortes de comptes rendus de situations existantes, ce qui est d'autant plus intéressant pour l'objet qui nous occupe. Les églises se dotent de nouveaux autels baroques qui font leur fierté tout en participant à la construction l'identité religieuse et à l'affirmation catholique dans les Pays-Bas méridionaux. Certains tableaux représenteront alors ces autels. Toutefois, ces peintures sont bien moins nombreuses que les productions du début du XVII^e siècle. Deux artistes font exception dans ce contexte de perte d'intérêt pour les vues intérieures d'églises : Anton Günter Gheringh et Wilhelm Schubert von Ehrenberg. Nous ne savons que peu de choses sur l'origine et l'apprentissage de ces artistes, mais nous savons qu'ils se sont tous deux installés à Anvers où ils vécurent plusieurs années et où ils s'inscrivirent à la guilde de Saint-Luc. Leur intérêt pour les églises remeublées est incontestable. L'intérieur de l'église jésuite d'Anvers fut un incontestable choc pour les deux peintres qui en firent plusieurs tableaux. À Gheringh, trois vues intérieures de cette église sont clairement attribuables et datées, et sont d'ailleurs

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 59.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 62.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 63.

³⁴⁸ *Ibid.*

d'une grande qualité (fig. 76)³⁴⁹. À von Ehrenberg on doit cinq vues intérieures de cette même église (figs. 77 et 78) dont la qualité est égale aux peintures de Gheringh. Ces deux artistes montrent une remarquable précision des détails, qui sont toutefois parfois dus à une certaine liberté prise par l'artiste³⁵⁰.

En comparant leurs représentations de l'église Saint-Charles Borromée, on constate, au niveau des luminaires, la récurrence de certains dispositifs de lumière artificielle en lien avec le maître-autel. La table d'autel est presque toujours garnie de quatre, et parfois six, hauts cierges encadrant la plupart du temps le Christ crucifié sur la croix (figs. 76, 77 et 78), prouvant ainsi le respect des consignes du missel romain. Deux peintures de Gheringh, une de 1665 (fig. 76) et au moins une autre, datée de vers 1660, attestent aussi de la présence de quatre cierges placés sur la prédelle du retable, devant le tableau de Rubens (fig. 79). Certaines de ces peintures montrent aussi la présence de deux chandeliers accrochés aux parois latérales de l'abside devant l'autel par un support de métal (fig. 79). Enfin, au moins une peinture montre deux hauts cierges placés de chaque côté de la table d'autel et un peu en avant de celle-ci (fig. 79). Certains de ces luminaires, bien que n'étant plus ceux d'origine, se retrouvent encore dans l'église actuelle (fig. 36). Il s'agit des deux chandeliers latéraux ainsi que des cierges placés sur la table d'autel. Bon nombre d'autres sources de lumière artificielle sont aujourd'hui présentes et ne doivent pas être prises en compte pour l'étude de cette lumière aux XVII^e et XVIII^e siècles. Il est intéressant de noter que dans les vues intérieures de l'église, il semblerait que seule la peinture de Gheringh datée de 1665 présente les chandeliers et cierges allumés (figs. 76 et 79). Il s'agit aussi de la peinture qui en représente le plus grand nombre puisque toutes les possibilités de présence de luminaires exposées plus haut s'y retrouvent en même temps. Cela doit être mis en lien avec l'action se déroulant devant l'autel. En effet, un prêtre portant une chasuble rouge et or, dont le pan arrière est tenu par un de ses acolytes en dalmatiques assorties, est en train de célébrer un rite devant le maître-autel. Dans une vue intérieure de la cathédrale d'Anvers avec une messe réalisée par Paul Vredeman de Vries vers 1615³⁵¹ (fig. 80) la messe est célébrée devant deux autels latéraux qui sont les seuls de l'église dont les cierges soient allumés. Les luminaires en lien direct avec les autels sont donc allumés lors des messes et uniquement à l'autel où elle se déroule, comme prescrit dans le missel. La présence de messe célébrée dans les vues intérieures d'églises est un sujet

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 64.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 65.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 457.

fréquent que l'on retrouve aussi dans des peintures de Bartholomeus van Bassen, Anton Günther Gheringh (fig. 76), Peeter Neeffs (figs. 71 et 72), etc. Dans tous ces cas, les cierges de l'autel où est célébrée la messe sont allumés. Certaines peintures présentent toutefois des cierges allumés sans qu'aucune célébration n'ait lieu, et parfois en l'absence complète de personnages dans la scène. Pour rendre au mieux l'atmosphère créée par les cierges et chandelles allumés, les peintres ont préféré représenter des messes de nuit.

L'intérieur de l'église Saint-Rombaut de Malines a été peint par von Ehrenberg en 1673³⁵² (fig. 81). On y retrouve les six cierges sur la table d'autel, que l'on retrouve toujours aujourd'hui dans l'église. Les mêmes six, ou parfois quatre, chandelles placées sur la table de l'autel majeur sont attestées dans de très nombreuses peintures tant d'églises réelles qu'imaginaires. Le jubé situé devant le maître-autel sert de support à quatre autres cierges (fig. 81).

Les autels secondaires possèdent eux aussi des cierges sur leur table d'autel, mais en moindre nombre, deux généralement, mais parfois plus, tout comme ils en sont parfois dépourvus. Parmi les représentations d'églises réelles, la cathédrale d'Anvers est l'exemple le plus fréquemment repris par les peintres. Parmi eux, les van Steenwijck et les Neeffs l'ont souvent représentée. Un tableau, anciennement attribué à van Steenwijck, mais considéré aujourd'hui comme étant de la main de Peeter Neeffs I et représentant probablement la cathédrale d'Anvers (fig. 73) montre les cierges des autels latéraux allumés sans qu'une messe n'y soit célébrée. Seuls un, peut être deux autels latéraux de droite sont concernés. Faut-il attribuer cela à une liberté prise par l'artiste ? C'est possible, d'autant plus que Neeffs, et van Steenwijck également, ne partageaient pas le même souci du réalisme que Gheringh ou von Erhenberg. D'autres peintures du même peintre présentent aussi des autels dont les cierges sont allumés sans qu'aucun culte n'y soit rendu (fig. 70). Toutefois, un groupe de personnages comprenant le prêtre déambulent parfois dans l'église, et se dirige donc sans doute vers l'autel dont les cierges ont déjà été allumés en prévision de la messe qui s'y déroulera (fig. 74). Mais une autre représentation de l'intérieur de la cathédrale d'Anvers par Peeter Neeffs I (fig. 71) montre un clerc vêtu de la chasuble en célébration devant un autel secondaire sans qu'aucun luminaire n'y soit allumé. Cela peut être dû encore à une certaine latitude prise par l'artiste par rapport à la réalité, tout comme cela pourrait témoigner que ces

³⁵² *Ibid.*, p. 242.

luminaires n'étaient pas nécessairement allumés lors des célébrations de jour, contrairement à ce qui est prescrit dans le missel romain. La présence de fidèles en prière autour de l'autel exclut la possibilité d'une représentation du prêtre avant qu'il n'allume les cierges, ceux-ci ne sont d'ailleurs pas présents sur la table d'autel ou aux alentours, ni sur aucun autre autel de l'église. Un autre tableau de la cathédrale par le même peintre (fig. 72) montre pourtant une messe célébrée à un autel latéral qui est le seul à avoir ses cierges allumés.

On doit à Peeter Neeffs père un intérieur de l'église des dominicains Saint-Paul à Anvers où se déroule une procession (fig. 82) daté de 1636. Deux autels encadrent l'arche du jubé (fig. 83). Sur la table de ces deux autels, deux cierges sont allumés, mais un seul des deux est en train de servir à l'office. Par l'arche nous pouvons constater que les cierges placés sur la table de l'autel majeur sont aussi allumés. Au centre de la nef, un imposant chandelier pend du plafond. Toutes ses chandelles sont aussi allumées. La procession à l'avant-plan est en partie composée de personnages portant eux aussi des cierges allumés (fig. 82).

Gerrit Houckgeest (La Haye, avant 1600 - Bergen-op-Zoom, 1661) a peint plusieurs tableaux présentant des lampes perpétuelles (lampes brûlant continuellement dans les lieux de cultes juifs et chrétiens) (fig. 84). Ce peintre acquiert la technique picturale analytique et détailliste de son maître, Van Bassen, et typique de la tradition flamande³⁵³. Dans les années 1650 il abandonne les églises imaginaires pour privilégier des représentations réelles³⁵⁴. Un tableau d'une collection privée intitulé *Intérieur d'église avec office*³⁵⁵ et daté de 1645 montre une lampe perpétuelle en argent liée à l'autel où se déroule l'office. Celle-ci pend du plafond au centre de la chapelle. La lampe perpétuelle n'est toutefois pas nécessairement directement liée à un autel et peut aussi se situer dans la nef. Il s'agit donc d'un autre type de luminaire qui peut être en relation avec un autel. Le tableau *Intérieur d'église avec office* de 1644 montre aussi, en plus de la lampe perpétuelle en argent, à nouveau deux cierges allumés sur la table d'autel pendant la célébration de la messe (fig. 84).

Il est donc difficile par les seules représentations iconographiques de savoir quand exactement les cierges étaient allumés sur l'autel et le retable. Mais ces représentations nous

³⁵³ *Ibid.*, p. 134.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 135.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 257.

renseignent bel et bien sur le type et la présence de ces luminaires et leur usage lors des célébrations. Ces peintures complètent ainsi les informations délivrées dans le missel romain.

Intérieurs d'églises de nuit

Le « type » de vues intérieures d'églises qui montre le plus explicitement l'éclairage artificiel en action est bien entendu celui des représentations nocturnes. Certains artistes semblent avoir particulièrement exploité le thème, autant pour des vues d'églises réelles que pour des vues imaginaires.

Le thème particulier de l'intérieur de l'église représentée de nuit a connu un succès important. Il est possible que l'invention de ce thème soit le résultat de la rencontre entre Hendrick van Steenwijck fils et Adam Elsheimer à Francfort dans les années 1590. Parmi leurs tableaux, certains évoquent un service religieux du soir dans une église gothique meublée d'autels possédant des retables triptyques dans le goût du début du XVII^e siècle. Dans d'autres cas, on peut remarquer la présence d'un escalier imaginaire monumental face à la chapelle éclairée qui vient donner plus d'ampleur, de majesté et de mystère à l'architecture. Ces œuvres, animées d'une ferveur particulière³⁵⁶, ne sont donc pas des reproductions fidèles d'une réalité purement matérielle, mais des témoins d'une atmosphère pieuse et mystérieuse, et probablement monumentalisée. Peeter Neeffs réalisera beaucoup de tableaux de ce thème découlant directement de ceux de van Steenwijck. Parmi ceux-ci, certains, inspirés des reproductions de la cathédrale d'Anvers de van Steenwijck, représentent cet édifice de nuit.

Hendrick van Steenwijck père nous a livré une série de vues de nuit d'églises gothiques imaginaires. Un exemple conservé à Vienne daté de vers 1600 (fig. 85) montre une célébration nocturne dans une chapelle latérale avec ce qui pourrait être une chorale. La chapelle est éclairée par deux cierges placés sur la table d'autel, et par deux autres tenus par des acolytes devant le retable. À l'entrée de la chapelle, une poutre supporte une douzaine de chandelles allumées qui procurent un éclairage supplémentaire tout en marquant l'entrée de la chapelle où se déroule l'office. À l'extérieur de la chapelle, seule une petite chandelle est allumée dans son support métallique qui la maintient accrochée à une colonne de la nef. L'éclairage global est assez fort et fournit de la lumière jusque dans la nef qui n'est plongée que dans une obscurité relative. Il nous semble peu probable qu'un tel éclairage puisse fournir

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 45.

autant de lumière, il s'agirait ici, plutôt que de rendre compte d'une situation réelle, de témoigner de l'atmosphère émanant des cérémonies nocturnes éclairées aux chandelles. De nombreuses variantes de ce tableau ont été produites par le peintre, montrant différents degrés d'intensité d'éclairage, ce qui tend à prouver que c'est l'effet général voulu par le peintre qui la détermine.

Comme nous l'avons vu, nous devons les vues d'intérieurs d'églises de nuit à van Steenwijck. Celles-ci mettent en évidence des personnages au premier plan ainsi que des chapelles latérales éclairées. Le charme qui est produit par ce genre de représentation est particulier et évoque l'ambiance du dernier office fait à la tombée du jour. À côté des vues de chapelles de nuit, comme celle de van Steenwijck (fig. 85), son suiveur, Neeffs, peint aussi des vues nocturnes de la nef principale. Celle-ci est alors plongée dans l'obscurité et la lumière provient de groupes de personnes ou encore des bas-côtés³⁵⁷.

Peeter Neeffs père a ainsi peint en 1637 un remarquable *Intérieur de la cathédrale d'Anvers la nuit* (fig. 86) dans lequel on reconnaît, malgré la pénombre, sur le troisième pilier de la nef le tableau de *Saint Sébastien* peint par Wenceslas Cobergher en 1600, preuve de la volonté de réalisme de la représentation. Une torche portée par un enfant à l'entrée de la cathédrale guide quatre femmes vers l'office. Cette torche apporte une lueur vive dans cette partie de l'édifice plongé autrement dans l'obscurité³⁵⁸. Quelques lumignons éclairent les bas-côtés et le jubé³⁵⁹. La cathédrale est rendue plus majestueuse encore par la pénombre dans laquelle elle est plongée. Ce tableau possède une vingtaine de versions ou de variantes³⁶⁰. Dans l'une de ces versions (fig. 74), un des autels latéraux de droite est illuminé par deux cierges bien qu'aucun culte n'y soit rendu. D'autres lumières sont perceptibles que celles directement liées aux autels. Du côté gauche, à l'une des colonnes, une chandelle est allumée, retenue par un support en métal, le même dispositif se retrouvant aussi à droite. La source lumineuse principale est le haut cierge tenu par l'une des premières personnes du cortège pénétrant dans la nef. Un autre groupe situé légèrement devant et plus engagé dans la nef principale est faiblement éclairé par une simple bougie. D'autres sources lumineuses ne sont pas visibles. L'obscurité règne en majeure partie dans l'église, mais aucun endroit ne semble plongé dans le noir total malgré le peu d'éclairage présent. L'accent semble encore une fois

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 113.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 45.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 45-46.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 46.

mis sur l'atmosphère se dégageant de l'église dans ce genre de représentations. Comment, à la vue de ces intérieurs plongés dans la pénombre, mais néanmoins éclairés de la lumière de cierges, de façon à ce que rien ne soit totalement invisible dans l'obscurité, pourrions-nous ne pas ressentir une atmosphère de mystère mêlée d'une lumière qui paraît surnaturelle ? Il est indéniable que, des églises plongées dans l'obscurité avec pour seules sources de lumière des cierges, devait émaner une ambiance particulière ne laissant pas les fidèles indifférents.

Une autre série de peintures représentent des chapelles gothiques de nuit avec une messe. Prenons comme exemple un tableau conservé à la National Gallery de Londres, *Chapelle dans une église gothique de nuit avec une messe* (fig. 87). On y voit un prêtre portant une chasuble face à l'autel et encadré par deux acolytes de part et d'autre portant chacun une haute chandelle. Sur la table d'autel, deux cierges allumés complètent l'éclairage de la chapelle. Nous constatons qu'en plus des luminaires directement présents sur la table d'autel, d'autres chandelles peuvent être apportées lors de célébrations nocturnes pour éclairer le lieu de la messe. C'est alors le rôle des acolytes de les tenir. Nous pouvons émettre quelques doutes quant à la capacité de ces quatre chandelles à éclairer aussi brillamment la chapelle. Il semblerait que l'effet général ne soit pas réaliste mais plutôt produit par le peintre pour créer une certaine ambiance. Peut-on alors encore faire confiance à ce genre de représentations pour avoir un aperçu de ce qu'était l'éclairage lié à un autel à l'époque ? Tout en restant prudent, il faut comprendre cette exagération lumineuse comme une volonté de marquer, sans doute dans un but de propagande relative, l'ambiance qui était celle des églises lors de célébrations nocturnes. Il s'agirait alors plutôt d'exagération ou d'amplification que d'invention.

Anthonie de Lorme (Tournai, vers 1610 - Rotterdam, 1673) a peint de nombreuses églises imaginaires de nuit, son premier tableau, daté de 1639, en est d'ailleurs un exemple³⁶¹. Il semble vouloir s'efforcer de remettre au goût du jour des vues imaginaires de nuit comme en faisaient van Steenwijck et Neeffs, mais en introduisant un type d'architecture d'allure classique et monumentale, jouant subtilement de la pénombre pour unifier l'espace³⁶². Il introduit le thème des intérieurs d'églises éclairés par un unique lustre qui sera repris par Daniel de Blieck.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 144.

³⁶² *Ibid.*, p. 145.

Daniel de Blieck (Middelbourg, vers 1630 - 1673) a réalisé de nombreux tableaux représentant des églises plongées dans l'obscurité, mais éclairées uniquement par de grands chandeliers pendus au plafond et descendant bas dans les nefs, un type d'éclairage qui est attesté dans énormément de peintures d'églises, autant réelles qu'imaginaires et de jour comme de nuit. Ce type de luminaire n'est pas directement en lien avec les retables, il est généralement placé dans la nef, mais dans bon nombre de cas on le retrouve au fond de la nef juste avant le chœur. On le retrouve par exemple devant le jubé de l'église Saint-Paul d'Anvers dans une peinture de Peeter Neeffs père (figs. 82 et 83). Chez Daniel de Blieck, il devient une sorte de thème à part entière, certaines peintures représentant des intérieurs d'églises uniquement éclairés par ce lustre et sans aucun personnage. Ses premières œuvres, réalisées dans les années 1651 et 1652 montrent des vues imaginaires de nuit s'inspirant des inventions d'éclairage d'Anthonie de Lorme, au style duquel il reviendra plusieurs fois au cours de sa carrière³⁶³. Le lustre de la nef semble, dans certaines églises, être le système d'éclairage principal. L'intérieur de l'église Saint-Laurent de Rotterdam de nuit réalisé vers 1652 (fig. 88) exprime bien la façon dont le lustre de la nef fournissait de la lumière durant la nuit.

2.3. Conclusion

Les représentations peintes d'intérieurs d'églises doivent être analysées avec beaucoup de prudence car, même lorsque l'artiste montre une vraie volonté de reproduire la réalité fidèlement, des modifications sont faites. Quoi qu'il en soit, ces représentations permettent à tout le moins d'identifier les types de luminaires présents dans les églises et ceux en lien avec les retables, et dans une certaine mesure de comprendre en quelles occasions ils étaient utilisés. Nous pouvons ainsi identifier, premièrement, les cierges de la table d'autel. Ceux-ci semblent être généralement plus nombreux sur la table de l'autel majeur, allant de quatre à six en général, et moins nombreux pour les autels secondaires où ils sont généralement deux, mais parfois plus. Il arrive que, en tout cas pour les autels majeurs, deux autres hauts cierges soient placés de part et d'autre de la table. La prédelle est aussi parfois surmontée de chandelles, mais ce n'est pas commun dans les représentations peintes, cela pouvant correspondre à un temps religieux particulier, à une liberté du peintre, ou même à une spécificité de l'église représentée. De part et d'autre de l'abside, à sa rencontre avec la nef centrale et la croisée de transept, il est fréquent que des chandelles soient accrochées aux

³⁶³ *Ibid.*, p. 153-155.

murs. Dans le cas de chapelles, il arrive que la barrière la séparant de la nef soit garnie de chandelles (fig. 17). Enfin, les lustres pendant du plafond des nefs constituent parfois l'éclairage nocturne principal des églises (fig. 20). Comme nous le constatons dans nombre de ces représentations, les cierges ne sont pas allumés uniquement la nuit pour fournir de la lumière, mais aussi lors des célébrations, comme il est prescrit de le faire dans le missel romain. Cette lumière artificielle revêt donc un sens symbolique en plus de son aspect utilitaire. Ce que l'on voit sur les représentations peintes suit ce qui est dit dans le missel romain, spécialement pour le nombre de chandeliers présents sur ou à proximité de l'autel qui doit aller de minimum deux, ce que l'on voit généralement pour les autels secondaires, à six voir sept.

En plus de dénombrer les types de luminaires et leur emplacement, les représentations peintes nous permettent d'avoir une idée de l'ambiance créée, principalement de nuit, par leur utilisation. Encore une fois, il faut être prudent car les peintres ont souvent largement exagéré ou amplifié cet aspect pour plusieurs raisons. Toutefois, comme il est dit dans le missel romain, ces luminaires doivent exprimer la vénération et le caractère sacré de la célébration, et réaliser un ensemble harmonieux ; leur utilisation a donc pour objectif de créer une certaine ambiance en plus de marquer l'événement. Les vues d'intérieurs d'églises témoignent de cette ambiance à la fois mystérieuse et chaleureuse qui devait marquer à coup sûr les spectateurs.

Il faut noter qu'aucune de ces représentations nocturnes d'intérieurs d'églises ne montre des autels majeurs ou des autels avec une gloire. La mode pour ce genre pictural s'est en effet essoufflée au cours du XVII^e siècle, alors que les gloires étaient justement en plein essor, ce qui explique peut-être cette lacune. Nous ne pouvons alors qu'imaginer l'effet que devait donner un éclairage de cierges dont la lumière devait faire briller les ors des rayons de gloires, amplifiant par la même occasion le message symbolique de ce genre de représentations. Les sources traitant des luminaires dans les églises des anciens Pays-Bas méridionaux aux XVII^e et XVIII^e siècles restent assez peu nombreuses. Les luminaires participaient pourtant à l'élaboration du discours offert par la gloire en donnant « vie » à ses rayons. En effet, la lumière artificielle se reflétant sur les rayons dorés de la gloire, elle « active » son rayonnement, confondant ainsi le signifié et le signifiant comme nous l'avons exposé plus haut³⁶⁴. Nous devons toutefois signaler qu'une thèse réalisée par Anne-Clothilde Dumargne

³⁶⁴ F. COUSINIÉ, *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge Baroque*, op. cit., p. 140-141.

questionnant les contextes de production, d'usages et de diffusion des pièces mobiles de luminaire ancien (chandeliers et pique-cierges) du XIII^e au XVII^e siècle, dans un souci de recontextualisation et de mise en perspective afin de mettre en évidence les prescriptions, les besoins, les modèles et les transformations qui ont présidé à l'évolution d'un objet utilitaire incontournable des époques médiévale et moderne, est en cours de finalisation à l'université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, en partenariat avec la Fondation des Sciences du Patrimoine (labEx PatriMa)³⁶⁵. Une autre thèse, réalisée par Catherine Gauthier à l'ULB³⁶⁶, traite des luminaires dans le rituel liturgique pour le haut Moyen Âge. Celle-ci met en avant l'importance de l'encens et des luminaires lors de la procession d'entrée de la messe, et, par mimétisme, la procession de sortie. Ils sont aussi utilisés lors de la lecture de l'Évangile, ainsi que lors de l'offertoire.

³⁶⁵ DYNAMIQUES PATRIMOINES ET CULTURELLES, *Anne-Clothilde Dumargne*, [<http://www.dypac.uvsq.fr/mme-dumargne-anne-clothilde-334292.kjsp>], (05/04/2019).

³⁶⁶ C. GAUTHIER, *L'encens et le luminaire dans le haut Moyen Âge occidental. Liturgie et pratiques dévotionnelles*, thèse de doctorat présentée à l'ULB, Faculté de Philosophie et Lettres (J.-M. Sansterre, promoteur), 2008.

3. Les décors éphémères des retables

Le Cérémonial des Evêques, dans son chapitre XII, impose d'orner les églises avec plus de *splendeur* lors des jours de fêtes et de solennités. Les portes, portiques, murs, le trône épiscopal, les stalles et les autels doivent être pourvus d'ornementations. Le degré de splendeur doit être proportionnel au degré de solennité de la fête³⁶⁷. Le Cérémonial indique essentiellement quels tissus et de quelles couleurs utiliser en quelles occasions. Toutefois, il recommande de ne pas placer le saint Sacrement à l'autel majeur, mais de le mettre plutôt dans une chapelle ou un autre lieu orné. Cependant, il arrive qu'en certaines occasions celui-ci reste sur l'autel, notamment lors de la prière des Quarante-Heures dont nous reparlerons³⁶⁸. Sur la table de l'autel majeur doivent être placés six chandeliers, en argent si possible et sinon au moins en orichalque (laiton) ou de cuivre doré noblement. Leur hauteur doit être plus grande et leur aspect plus remarquable que ceux servant les jours ordinaires. Au centre de ces chandeliers doit se trouver la croix faite du même métal, mais plus élevée de sorte que le pied de la croix ait la hauteur des chandeliers, et que sa hauteur totale, avec le Christ en croix, dépasse celle des chandeliers. Ceux-ci ne sont d'ailleurs pas être tous de hauteur égale, mais ils doivent s'élever graduellement par paire de chaque côté de l'autel, les deux plus hauts devant se trouver de part et d'autre de la croix. Si c'est l'évêque du lieu qui célèbre, il faudra sept chandeliers disposés sur la table d'autel, la croix n'étant plus alors au milieu d'eux, mais devant le plus haut des chandeliers qui est placé au milieu des autres³⁶⁹.

Pour les autels secondaires, il est recommandé de placer au moins deux chandeliers de part et d'autre de la croix portant l'image du Crucifié. L'autel, ou tout autre lieu où serait conservé le saint Sacrement doit être décoré avec plus de somptuosité et de splendeur que les autres. Il est intéressant de constater que le Cérémonial demande qu'un nombre impair de lampes brûlent dans l'église. Mgr Gromier³⁷⁰ précise que cela ne se rapporte pas au nombre précis de lampes, mais au nombre de lampes groupées. Il met aussi en garde contre l'usage de récipient en verre pour les luminaires, toute lampe devant être composée d'un « vase en métal, plein d'huile, où trempe une mèche qui produit la flamme à sa sortie ». Les lampes participent aux descriptions du monde d'en haut³⁷¹.

³⁶⁷ A.-Ph. MUTEL, *op. cit.*, p. 66.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 68.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 69.

³⁷⁰ Prélat catholique français né en 1879 et mort en 1965.

³⁷¹ A.-Ph. MUTEL, *op. cit.*, p. 71.

Le Cérémonial demande que les lampes soient surtout utilisées devant l'autel où le lieu réservé au saint Sacrement et devant le maître-autel où doivent être suspendus des lampadaires portant plusieurs lampes, au moins trois devant l'autel majeur, et cinq au moins devant le saint Sacrement. Une lampe peut être suspendue devant chaque autel. Celle-ci doit brûler au moins pendant le chant des Vêpres et de la Messe solennelle aux principales fêtes. Trois lampes au moins doivent être allumées toute la journée devant le saint Sacrement. En présence d'un ciborium à l'un des autels, on peut suspendre des lampes autour³⁷². Sur la crédence doivent être posés deux chandeliers de cire blanche et de taille et forme semblables à celle des deux plus petits chandeliers de l'autel³⁷³. Six torches, ou sept au plus, peuvent être posées dans un lieu élevé devant le sanctuaire, comme le tref, et cela surtout si le célébrant est cardinal et que les lieux s'y prêtent. Toutes ces instructions sont à suivre aux fêtes les plus solennelles lorsque l'évêque célèbre. La dignité et la qualité du célébrant impliquent l'ornementation. La même ornementation convient toutefois aussi dans les églises collégiales où l'évêque ne célèbre pas, hormis pour ce qui est propre à l'évêque. Le dimanche et les fêtes chômées la décoration des autels doit être un peu moindre³⁷⁴.

Les occasions de l'émergence des ornementations éphémères des retables sont diversifiées : canonisation d'un saint, événements nécessitant une communion générale, jours de fêtes de saints, centenaire de la mort d'un saint, élévation de reliques, consécration publiques, etc. Rares sont les sources visuelles de ces décorations à avoir survécu, mais la variété des occasions de son utilisation montre que la pratique était répandue dans les Pays-Bas du sud³⁷⁵. Deux types de représentations picturales de ces *apparati* sont à différencier : les dessins de projets de décorations, qui sont donc réalisés avant la décoration, et les représentations commémoratives réalisées après et montrant le retable décoré comme élément central de la festivité sacrée. Dans le premier cas l'accent est mis sur les grandes lignes artistiques du projet tandis que dans le deuxième ce sont des plutôt des motifs idéologiques qui déterminent la représentation. Le dessin de projet tend à omettre certains détails importants pour nous tels que le public, les inscriptions et certains éléments pratiques, alors

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ *Ibid.*, p. 72.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 73.

³⁷⁵ 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.), *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.

que les représentations commémoratives affichent des éléments non documentaires et iconographiquement intéressants. Dans les deux cas, la représentation est limitée par sa nature bidimensionnelle qui ne permet pas de rendre totalement l'espace occupé par la décoration. La nature même de ce qui est représenté n'est pas toujours clairement identifiable : les personnages, les éléments de décorations et autres que l'on voit sont-ils peints ou sculptés ? Il n'est pas toujours possible de distinguer la sculpture de la peinture et de l'architecture³⁷⁶. Il faut ajouter à cela la présence d'odeurs fournies par les innombrables fleurs souvent présentes et par l'encens, ainsi que la musique omniprésente lors de ces cérémonies occasionnelles et dont nous n'avons la trace que dans les descriptions d'époque³⁷⁷.

Dans tous les cas, l'objectif de ces décors est de créer une expérience adressée aux sens, à l'âme et à l'esprit du fidèle. L'omniprésence de Dieu lui-même est souvent montrée dans ces décorations éphémères (fig. 89). Un autre aspect important des décorations éphémères est la présence de très nombreuses chandelles allumées dans l'intérieur assombri de l'église. Le retable avec toute sa décoration était fréquemment caché par un rideau pour être dévoilé soudainement. La présence d'innombrables lumières brillant dans l'obscurité de l'église engendrait une expérience palpitante adressée aux sens du spectateur. Afin d'améliorer le nombre de chandelles, les structures coniques ou pyramidales étaient préférées (fig. 90). La lumière était réfléchiée par tous les objets et décorations en métal présents sur le retable, dont les chandeliers ou les reliquaires. Dans certains cas, le retable était intégré à la décoration éphémère tandis que pour d'autres une nouvelle image était créée et adaptée aux circonstances particulières de la festivité³⁷⁸. C'est ce que l'on retrouvait lors de la communion générale à l'église jésuite d'Anvers (fig. 91) où l'on peut voir une peinture n'appartenant pas à la série de quatre peintures réalisée pour ce retable³⁷⁹. Parfois, c'est une gloire qui était dévoilée par un rideau au centre de la décoration éphémère³⁸⁰. L'apothéose, thème que l'on retrouve couramment lié à la gloire, est aussi fréquemment liée aux décorations éphémères (figs. 89, 92)³⁸¹.

Il n'est pas aisé de comprendre la relation entre la décoration éphémère et la structure du retable dans les représentations. Grâce à des exemples de retables connus via d'autres sources

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 104.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 105.

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 105-106.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 107-108.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 108.

iconographiques ou parce que le retable existe toujours aujourd'hui, il est possible de distinguer trois types de dépendance de la décoration au retable. Premièrement, le retable peut être utilisé comme structure de base de la décoration et demeure parfois clairement reconnaissable (figs. 90, 91, 93). Dans un exemple d'une occasion inconnue, mais liée au saint Sacrement, le maître-autel de la cathédrale d'Anvers était décoré avec des chandelles dont certaines sont supportées par des reliquaires coniques ou pyramidaux (fig. 90). Deuxièmement, le retable peut être totalement caché derrière un rideau ou derrière la construction éphémère³⁸². Enfin, troisièmement, dans certains cas l'ornementation éphémère et la structure du retable peuvent dialoguer de façon à créer une vision d'un événement immatériel, telle l'apothéose d'un saint. C'est ce que l'on voit pour la décoration du maître-autel de l'église des augustins d'Anvers pour célébrer l'élévation du sang de saint Nicolas de Tolentino où le portique devient un passage vers le monde immatériel (fig. 94). C'est aussi ce que l'on retrouve au maître-autel de l'église des carmélites d'Anvers avec la décoration occasionnelle pour le centenaire de la mort de saint Charles Borromée (fig. 92)³⁸³.

Les décorations éphémères semblent avoir en partie influencé durablement l'apparence des retables au cours du temps. Certains éléments essentiels de ces décorations se retrouvent progressivement dans l'apparence des retables des XVII^e et XVIII^e siècles. Il est certain que la création de décorations éphémères a constitué un terrain d'expérimentations et la base de l'introduction de certaines nouveautés, tel que l'utilisation de rideaux de théâtre ou encore la généralisation du thème de l'apothéose dans les retables du XVIII^e siècle³⁸⁴.

Les décorations éphémères des retables réalisées à lors de certaines fêtes étaient aussi l'occasion d'utiliser des luminaires, et de façon souvent spectaculaire. La fête des *Quarante-Heures*, qui célèbre l'eucharistie, est la plus importante des fêtes en lien avec les retables d'autels. Louis Richeome³⁸⁵ dit « ne vous souvenez vous pas quand, lors des jours passés en dévotion durant les quarante Heures qui ont lieu tous les ans [...] vous voyiez sur le maître-autel de votre église deux larges monogrammes aux noms de JESUS et de sa glorieuse mère, composés et radiants avec des centaines de lampes brillantes et deux ou trois mille lumières, arrangées sur le retable : ne brillent-elles pas à leur propre place dans la pupille de votre œil ?

³⁸² *Ibid.*, p. 109.

³⁸³ *Ibid.*, p. 110.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 110-111.

³⁸⁵ Louis Richeome est un prêtre jésuite français né en 1544 et mort en 1625 auteur de *La peinture spirituelle ou l'art d'admirer aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres*.

[...]»³⁸⁶. Le *Quarantore* (dévotion des Quarante-Heures) est un temps religieux où l'on implore Dieu en se relayant dans l'adoration du saint Sacrement qui est exposé pendant quarante heures. Cette supplication a traditionnellement lieu pendant les heures précédant l'ouverture du Carême. L'exaltation eucharistique des Quarante-Heures est liée aux vives controverses eucharistiques qui divisent les catholiques des protestants³⁸⁷. Le *Quarantore* est l'objet de célébrations ininterrompues dans les églises.

Ces célébrations entraînent des programmes de décorations éphémères appelés *teatri*, *macchine*, ou *apparati*³⁸⁸. Cet exercice spirituel, en tant que supplication exceptionnelle, semble avoir commencé à Milan en 1527. Durant les pontificats de Clément VII (1523-1534) et Paul III (1534-1549) le *Quarantore* fut institutionnalisé et promu à un niveau sans précédent, non seulement à Rome et dans la péninsule italienne, mais aussi au nord des Alpes. Dans les Pays-Bas du sud le décor ornemental de cette fête était accompagné d'une iconographie eucharistique³⁸⁹. Durant cette cérémonie, la procession eucharistique déambulait autour de l'église puis retournait vers le maître-autel qu'un prêtre agenouillé encensait tandis que des litanies étaient chantées et que les quarante heures de prière débutaient. Les décors du *Quarantore* furent souvent reproduits en gravure montrant l'hostie encadrée par une myriade de rayons (figs. 95 et 96) qui étaient sans doute reproduits dans le décor ornemental, à moins qu'ils ne représentent les nombreuses lumières incorporées dans la décoration éphémère dont la source était cachée du spectateur (une technique connue sous le nom de *lumi ciechi*, soit *lumières aveugles*)³⁹⁰. La décoration pour cette fête réalisée au Gesù de Rome (fig. 96) comprenait d'innombrables éléments dont un nombre impressionnant de lumières. Devant le maître-autel se tenait une scène architecturale en deux parties, séparées de la nef par une balustrade. Sur cette structure, des chandelles et des lampes d'argent et de verre étaient intercalées avec des figures d'anges tenant des torches allumées sculptées en haut-relief. L'ensemble culminait dans l'exaltation de l'Eucharistie placée en son centre. L'effet

³⁸⁶ L. Richeome, *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, p. 138-147.; R. NOYES, « "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), p. 235.

³⁸⁷ F. COUSINIÉ, *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge Baroque*, op. cit., p. 114.

³⁸⁸ L. Richeome, op. cit. p. 138-147. ; R. NOYES, op. cit., p. 236.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 238.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 239.

d'ensemble était celui de la ressemblance au paradis céleste. Le tout était conçu pour capturer les yeux et l'âme du visiteur à cette vision dès son entrée dans l'église du Gesù³⁹¹.

Cet événement religieux est donc en relation directe avec le saint Sacrement, et donc l'autel. La décoration dont il est l'objet nécessite une grande quantité d'éclairage artificiel. Aujourd'hui encore cette tradition perdure et nous offre des exemples de décoration éphémère sur le maître-autel (figs. 97 à 101). On y voit l'incorporation de nombreuses bougies et chandelles comme dans les descriptions du XVII^e siècle. La gravure nous donne des exemples pour les XVII^e et XVIII^e siècles (figs. 102 à 104) mais qu'il faut analyser avec prudence. Les églises italiennes, où la tradition de décorer le maître-autel à l'occasion de cette fête a largement perduré, nous livrent aujourd'hui des témoignages remarquables de la décoration lumineuse qui est présente. Richeome témoignait déjà de la présence de centaines de lampes, ce que l'on retrouve toujours dans les décorations éphémères actuelles. Une ancienne photographie en noir et blanc (dont nous ignorons malheureusement la date) montre les Quarante-Heures à Arrone en Italie (fig. 97). Le maître-autel est décoré d'une centaine de chandelles placées sur le sommet, sur l'entablement, sur la prédelle, mais aussi sur la table d'autel ainsi que devant elle, formant une sorte de chemin pour le prêtre, ce que l'on retrouve dans un décor pour les Quarante-Heure dans la Chapelle Pauline au Vatican (fig. 103). Au centre du retable, c'est le saint Sacrement qui est mis en évidence au centre d'une gloire. À l'Oratoire de Londres (fig. 98) le système est différent, les chandelles sont placées dans de riches chandeliers devant l'autel, tel un écran encadrant le saint Sacrement présenté dans un ostensor soleil sous un baldaquin au centre d'une gloire. D'autres exemples (figs. 99 à 101) montrent encore différentes dispositions, témoignant de la variété de décoration actuelle du retable lors des Quarante-Heures.

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, le décor baroque des Quarante-Heures formait de grandes constructions temporaires destinées à recevoir un trône élevé pour l'ostensor contenant le corps du Christ, le tout décoré d'innombrables chandelles. Ce décor éphémère ornait le maître-autel pendant les trois jours de l'exposition. Une gravure aquarellée et gouachée de 1783-1785 réalisée par Louis-Jean Desprez et Francesco Piranesi (fig. 103) représente le pape Pie VI en adoration devant le saint Sacrement exposé au Vatican dans un décor pour les Quarante-Heures (« Pie VI en adoration dans la Chapelle Pauline pendant la cérémonie des

³⁹¹ *Ibid.*, p. 240.

Quarante-Heures »)³⁹². Un nombre remarquable de cierges sont allumés l'un à côté de l'autre dans une composition architecturale de lumière dont la lueur éclaire l'ensemble de l'abside d'une intense lueur rouge. Deux « murs » composés de plusieurs rangées successives de chandelles forment une voie vers la table d'autel. Derrière elle, une structure montante de hautes chandelles forme comme une sorte de retable encadrant le saint Sacrement rayonnant au centre de la structure. Au-dessus, une composition de chandelles monte haut dans l'abside de la chapelle. Outre ces innombrables chandelles, deux lignes de cinq chandelles sont placées devant les murs à l'entrée de la chapelle. Au-dessus d'elles, une paire d'anges vole de chaque côté. Chacun des anges tient une lampe allumée. L'effet général est impressionnant et n'a pas dû manquer de marquer profondément les spectateurs qui, comme le disait Richeome, s'en souviendront par la suite.

D'autres gravures de ces décorations nous sont parvenues. L'une d'entre elles (fig. 104), qui semble être du XVIII^e siècle, porte une indication précisant qu'elle comportait 140 lumières. Elles sont réparties sur plusieurs étages surmontant la table d'autel. Au centre deux angelots soulèvent un cadre ovale contenant le saint Sacrement. Ce genre de dispositif est encore utilisé de nos jours, comme dans la paroisse de Colere en Italie (fig. 99) ou à l'église de Bienno (fig. 100). Un dessin d'une machine des Quarante-Heures réalisé par Beneduci di Orzinuovi (fig. 102) présente une structure différente où l'architecture et la sculpture prennent plus d'importance. Des cierges sont intégrés à tous les étages du dispositif, et au centre on retrouve le saint Sacrement en gloire. Ce dessin se rapproche de la composition d'Arrone en Italie (fig. 97) vue plus haut, ou encore de l'exemple de Bottanuco (fig. 101).

Les règles concernant le décor des retables lors des Quarante-Heures sont promulguées par le pape Clément XII en 1731 dans l'Instruction clémentine³⁹³. Parmi ces règles, certaines montrent une volonté de cacher le retable et ses décorations pérennes. Il faut, par exemple, qu'aucune relique de saints ou symbole funèbre ne soit exposée. La table de l'autel majeur est d'ailleurs recommandée pour la célébration des Quarante-Heures, même si elle n'est pas obligatoire. Les peintures qui pourraient y figurer doivent être recouvertes d'un tissu blanc ou rouge, et il en va de même pour les statues de saints (exception faite des anges tenant des candélabres). Un trône élevé destiné à accueillir l'ostensoir renfermant le saint Sacrement doit

³⁹² LITURGIA, « Les Quarante-Heures – Histoire & liturgie », dans *Etudes liturgiques*, [<https://schola-sainte-cecile.com/2016/02/05/les-quarante-heures-histoire-liturgie/>], (24/04/2019).

³⁹³ *Ibid.*

être placé sur l'autel. Un dais ou un baldaquin de draperies blanches peuvent être ajoutés, en particulier si le trône n'est pas couvert. La décoration, ainsi que les parements de l'autel doivent être de couleur blanche et ne pas cacher l'ostensoir. Il est interdit de placer des fleurs devant le tabernacle, bien qu'elles soient acceptées du moment qu'elles restent discrètes. Au minimum vingt cierges doivent y brûler, de jour comme de nuit, mais il est prohibé de placer un luminaire derrière l'hostie dans le but de le faire briller. Toujours en termes de lumière, les fenêtres proches de l'autel peuvent être occultées, il est d'ailleurs précisé que l'idéal est de faire briller les cierges dans les ténèbres dans le but de favoriser la concentration et la prière. La communion ne pouvant être reçue à l'autel d'exposition, la réserve eucharistique qui peut éventuellement s'y trouver doit être déplacée vers un autre autel. L'autel d'exposition, ou en tout cas le saint Sacrement, ne doivent pas être visibles depuis la rue³⁹⁴.

La décoration occulte donc le retable qu'elle remplace d'une structure nouvelle et temporaire souvent essentiellement composée de cierges. Dans ces compositions éphémères, la lumière joue un rôle central et structure parfois l'espace, comme dans la réalisation pour le Vatican (fig. 103). La lumière artificielle se voit donc attribuée un rôle extrêmement important lors des Quarante-Heures, rôle d'autant plus central qu'il est encouragé d'occulter les sources de lumière naturelle afin de concentrer l'attention du spectateur sur l'autel et sa décoration dans le but de l'aider à s'y concentrer et à prier. La lumière, et donc l'obscurité grâce à laquelle elle resplendit, joue un rôle actif en aidant le fidèle à prier. L'effet de ces innombrables chandelles allumées dans l'obscurité de l'église (figs. 98, 99, 100, 101 et 103) montre des similitudes avec les messes nocturnes représentées par les peintres de vues intérieures d'églises (figs. 74, 85, 86, 87 et 88). Le même caractère à la fois mystérieux, mais éblouissant se fait sentir.

³⁹⁴ *Ibid.*

4. Conclusion

La lumière artificielle, en plus de son rôle prosaïque d'éclairage de l'église la nuit, revêt une certaine signification symbolique, qui est exacerbée lors des Quarante-Heures. Ces lumières vont venir « s'imprimer » dans l'œil des spectateurs qui ne les oublieront plus : « ne brillent-elles pas à leur propre place dans la pupille de votre œil ? [...] »³⁹⁵. La vision qu'offrent les décorations temporaires des Quarante-Heures resteront en quelque sorte pérenne dans l'esprit des fidèles grâce aux lumières, et grâce à leur contraste avec l'obscurité créée autour, elles vont s'imprimer dans la rétine du spectateur. Ce décor de chandelles destiné à mettre en valeur le saint Sacrement lui donne une certaine tangibilité. Richeome continue en écrivant « Et si nous croyons ces choses parce qu'on les touche, nous sera-t-il difficile de croire que le corps du Sauveur avec tout son volume, sa taille et ses membres distincts, peut se trouver dans la petite hostie ? ... S'il est tellement tout-puissant lorsqu'il vient dans la nature des choses communes et vulgaires, ne le sera-t-il pas autant lorsqu'il vient dans le grand Sacrement et digne Mystère de son corps ? »³⁹⁶. Selon lui le décor idéal pour les Quarante-Heures démontre scientifiquement et philosophiquement le fonctionnement de la perception visuelle de la transsubstantiation qui est rendue visible et exposée³⁹⁷. Le lien entre la lumière artificielle et la gloire dans cette optique de montrer le principe de la transsubstantiation nous semble alors indubitable. La lumière artificielle devait en effet venir éclairer les ors de la gloire autant de jour que de nuit et donc ainsi faire se confondre *signifiant* et *signifié* de la façon exposée plus haut, montrant donc le même processus que celui de la transsubstantiation.

³⁹⁵ L. Richeome, *op. cit.*, p. 138-147. ; R. NOYES, *op. cit.*, p. 235.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ R. NOYES, *op. cit.*, p. 237.

Conclusion

La lumière prend de nombreuses formes et usages en relation avec les retables des anciens Pays-Bas méridionaux aux XVII^e et XVIII^e siècles. Cette lumière, que nous avons divisée en trois types distincts, mais entrants en relation mutuelle, prend une importance croissante au sein des retables à l'époque. Nous avons dégagé différents types de relations et d'adaptation de ces lumières au retable qu'il convient désormais de rappeler et d'en synthétiser les interactions.

La lumière matérielle, que constituent les gloires, prend une place croissante dans la structure du retable au cours des deux siècles que nous avons étudiés. Cette prise d'importance de la gloire au sein des retables va de pair avec une ouverture de la structure du meuble. Ce mouvement est lui-même lié à la l'importance croissante accordée à la sculpture. Le retable portique fait en effet place aux retables baldaquins et pseudobaldaquins (et dans une moindre mesure aux retables-lambris) dont la structure va s'étendre dans le chœur et donc va englober davantage le spectateur. Grâce à cette dynamique d'ouverture, la sculpture, descendant de sa place originale dans le haut du retable, va venir peupler le centre du retable à la façon d'une scène de théâtre. La gloire sera fondamentalement liée à ces scènes sculptées. La gloire a d'ailleurs suivi le même parcours que la sculpture au cours des XVII^e et XVIII^e siècles.

Lors de son apparition dans les premières décennies du XVII^e siècle elle occupera principalement le sommet et le fronton des retables. D'abord discrète, elle va progressivement occuper l'entièreté de l'espace disponible dans ces parties hautes du meuble au point d'en dépasser des limites architecturales. Ce dépassement des limites marque le début de l'expansion de la gloire. Elle va en effet, en passant outre les frontières des registres du retable, intégrer les parties basses du meuble par son rayonnement, et cela au moment même où le retable voit sa structure s'ouvrir dans l'abside. Si nous retournons la situation, nous pouvons dire que c'est la gloire qui, par son rayonnement, repousse la structure du retable. Le rayonnement gardera généralement son origine dans les parties hautes du retable. En effet, les registres les plus élevés dans sa structure sont les plus élevés dans la hiérarchie céleste. Le lien entre la gloire et la scène sculptée est très étroit étant donné que dans bon nombre de cas, de plus en plus fréquents au fil du temps, la gloire participe activement à la scène. L'apothéose, et de façon plus générale la glorification, sont des thèmes extrêmement

fréquents dans ce lien entre sculpture et gloire. C'est dans cette ascension d'un saint ou de la Vierge que l'aspect symbolique de la gloire est le plus explicite. En plus d'être le signe de la présence divine au sein de l'église, la gloire est aussi un accès vers le monde céleste. Son rayonnement est souvent divisé en trois sections qui s'agencent de façon fluide, mais qui représentent des états différents de cette lumière divine. Le centre de la gloire et le rayonnement qui en émerge directement représentent la lumière interne à Dieu le père, elle montre parfois un aspect invisible, inimaginable propre à la divinité. Cette zone est alors interrompue par les nuées qui marquent un changement de statut de la lumière. En traversant ces nuages peuplés de figures angéliques, les êtres intermédiaires entre Dieu et les hommes, le rayonnement devient externe à Dieu et perceptible dans le monde terrestre. C'est cette partie du rayonnement qui tombe sur les saints ou la Vierge en glorification et qui va les tirer vers l'origine du rayonnement. Ils sont donc généralement représentés entre deux mondes lors de leur ascension.

La gloire ne prend tout son sens, et son essence, que lorsqu'elle est éclairée par la lumière naturelle qui fait scintiller ses ors. Nous avons montré comment dans ces cas-là le *signifié* et le *signifiant* de la gloire se confondent dans une dynamique semblable à celle de la transsubstantiation qui se déroule sur la table d'autel, et donc juste sous les gloires monumentales.

La lumière naturelle entre alors en relation avec l'iconographie présente dans les retables de cette époque. Dans la majorité des cas les artistes ont dû adapter le retable à une architecture déjà existante, et donc à sa lumière. Cette nécessité d'adaptation fut le moteur de nombreuses innovations en termes d'intégration de la lumière naturelle. Au début du XVII^e siècle, les retables portiques dominant. Ils sont alors la plupart du temps placés à côté d'une fenêtre dans les chapelles latérales afin de profiter de son éclairage. Dans le cas de maîtres-autels majoritairement, la position axiale du meuble permet de placer le retable dos à une fenêtre et donc de profiter d'un éclairage en contre-jour. Cette disposition donne alors lieu à l'intégration de la fenêtre axiale à la structure du retable. Cette intégration peut prendre plusieurs formes et dans certains cas elle entre directement en relation avec la gloire qu'elle fait resplendir d'un éclat surnaturel, mêlant la lumière naturelle blanche et la lumière céleste dorée.

L'ouverture de la structure du retable, liée à une prise d'importance visuelle de la gloire et de la scène sculptée, s'accompagne aussi d'une utilisation spécifique de la lumière naturelle. Les retables baldaquins et pseudobaldaquins permettent à la lumière d'en traverser la structure et d'ainsi montrer sa capacité à passer à travers la matière. Cette capacité se voit simultanément avec la gloire qui traverse alors les différents registres du retable. L'interaction entre la sculpture et la lumière naturelle est aussi bien plus importante. À l'instar de la Chapelle de la Vierge de l'église jésuite d'Anvers, des rayons de lumière directionnelle vont tomber sur certains personnages des scènes sculptées ou en différents points stratégiques du meuble. Certains retables vont même cacher la source lumineuse pour créer un effet de surprise et insister sur le caractère divin de la lumière.

La lumière artificielle devait venir en renfort de la lumière naturelle qui disparaît la nuit. Elle prenait alors le relais et faisait briller les ors de la gloire d'un éclat mystérieux. Les textes anciens et les vues d'intérieurs d'églises nous renseignent sur le type de luminaires et leur nombre en relation avec les retables. Les chandeliers sont allumés lors de la célébration de la messe afin de montrer l'aspect solennel du rituel. La nuit, les chandeliers et les bougies étaient les seules sources de lumière. Les vues d'intérieurs d'églises de nuit nous donnent alors une idée de l'atmosphère mystérieuse et chaleureuse dans laquelle l'église baignait. Malheureusement, aucune de ces peintures ne montre de gloire monumentale, mais il ne faut pas douter que les luminaires devaient en faire briller les ors de façon surnaturelle. C'est lors des Quarante-Heures que la lumière artificielle était la plus impressionnante dans sa relation avec les retables. Il disparaissait parfois sous la décoration éphémère et ses innombrables lumières. La lumière artificielle jouait alors un rôle central, d'autant plus qu'il était recommandé d'occulter les fenêtres afin de concentrer l'attention du spectateur sur le retable et sa décoration, et cela dans le but de l'aider à prier, jouant ainsi un rôle actif dans le culte catholique au même titre que la lumière matérielle et la lumière artificielle.

La lumière, qu'elle soit matérielle, naturelle ou artificielle, occupe une place incontestable au sein des retables dans les anciens Pays-Bas méridionaux aux XVII^e et XVIII^e siècles. Sa présence ne joue pas seulement un rôle esthétique, mais elle véhicule un véritable message empreint d'un grand symbolisme à l'attention du fidèle. La gloire constitue un point de rencontre entre les trois catégories de lumière, et c'est lors de leur rencontre qu'elle prend tout son sens. Le message qu'elle délivre alors peut être mis en relation directe avec la transsubstantiation. Les trois types de lumières sont donc intimement liés au retable et à la

table d'autel. La lumière est l'expression de la présence divine dans l'église qui s'exprime en son emplacement le plus sacré, le chœur, et au-dessus de la table d'autel, point focal de l'église. Le retable des XVII^e et XVIII^e siècles devient ainsi le point de rencontre entre lumière, sculpture, architecture, rituel liturgique et pensée spirituelle de l'époque.

Bibliographie

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

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

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.

BAUDOUIN F., « Vier afbeeldingen van het interieur der verdwenen Sint-Walburgiskerk te Antwerpen », *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 34-37, 1-3, 1985-88, p. 181-194.

BAUDOUIN F., « Het interieur van de Sint-Carolus-Borromeuskerk te Antwerpen. Een schilderij op marmer van Willem van Ehrenberg. Een schenking van Apra aan het Rubenshuis », *Antwerpen*, 27, 1, 1981, p. 7-14.

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. DEKONINCK, *Machinae spirituales : les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe : contribution à une histoire formelle du sentiment religieux au XVIIIe siècle*, Turnhout, Brepols, 2014.

BERTHELOT G. (et coll.), *Le gothique*, Paris, Hachette (L'architecture en Europe), 1965.

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

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

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

BUYLE M. (et coll.), *L'architecture gothique en Belgique*, Bruxelles, Racine (Architecture en Belgique), 1997.

CARERI G., *Envols d'amour. Le Bernin : montage des arts et dévotion baroque*, trad. de l'italien par M. Coquet, s.l., Usher, 1990 (Histoire et théorie de l'art).

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

COEKELBERGHS D., LOZE P. et BAUGNÉE M., *L'Église Saint-Jean-Baptiste au Béguinage à Bruxelles et son mobilier*, Bruxelles, Ministère de la Communauté française, 1981 (Monographies du patrimoine artistique de la Belgique, 1).

CORNILLY J., *Monumentaal West-Vlaanderen. Beschermde monumenten en landschappen in de provincie West-Vlaanderen. Deel 2 De fusiegemeente Brugge*, Bruges, Uitgeverij Van de Wiele, 2003, p. 165-166.

COUSINIÉ F., «“Gloire” et déconstruction du retable baroque, entre Rome et Paris», dans B. D'HAINAUT-ZVENY et R. DEKONINCK, *Machinae spirituales : les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe : contribution à une histoire formelle du sentiment religieux au XVII^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2014.

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).

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.

DE FINANCE L. et LIÉVAUX P., *Ornement : vocabulaire typologique et technique*, Paris, Edition du patrimoine, 2014 (Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France ; Principes d'analyse scientifique).

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.

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.

DELFERIERE L. et BELGEONNE G., *La collégiale Saint-Vincent à Soignies*, Mons, Fédération du tourisme de la province de Hainaut, 1974.

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.

DEVESELEER J. (dir.), *La Collégiale Saint-Vincent de Soignies : un quart de siècle de restauration*, Soignies, Musée du chapitre, 2009, (Les cahiers du chapitre ; 11).

DEVESELEER J. et SAROT Ch., « Le mobilier, parure baroque de la collégiale romane », dans J. DEVESELEER (dir.), *La Collégiale Saint-Vincent de Soignies : un quart de siècle de restauration*, Soignies, Musée du chapitre, 2009, (Les cahiers du chapitre ; 11).

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

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.

DUCHET-SUCHAUX G. et PASTOUREAU M., *La Bible et les saints. Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1993.

DUPRÉ S., «Aguilón, Vitruvianism and his *Opticorum Libri Sex*», dans P. LOMBAERDE, *Innovation and experience in the early Baroque in the Southern Netherlands the case of the Jesuit Church in Antwerp*, Turnhout, Brepols, 2008 (Architectura moderna ; 6),

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).

FABRI R. et LOMBAERDE P., *The jesuit church of Antwerp*, Londres, Harvey Miller, 2018 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard ; 22/3).

FABRI R., «Light and measurement. A theoretical and symbolical approach of the St. Ignatius church in Antwerp», dans P. LOMBAERDE, *Innovation and experience in the early Baroque in the Southern Netherlands the case of the Jesuit Church in Antwerp*, Turnhout, Brepols, 2008 (Architectura moderna ; 6).

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

GAUTHIER C., *L'encens et le luminaire dans le haut Moyen Âge occidental. Liturgie et pratiques dévotionnelles*, thèse de doctorat présentée à l'ULB, Faculté de Philosophie et Lettres (J.-M. Sansterre, promoteur), 2008.

GHISLAIN J.-C., « La *confessio* retrouvée du chœur liturgique de la collégiale Saint-Vincent de Soignies », dans J. DEVESELEER (dir.), *La Collégiale Saint-Vincent de Soignies : un quart de siècle de restauration*, Soignies, Musée du chapitre, 2009, (Les cahiers du chapitre ; 11).

GHISLAIN J.-C., *La collégiale romane de Soignies et ses trésors*, Gembloux, Duculot, 1975 (Wallonie, art et histoire ; 27).

HERREMANS V., « 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.), *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).

HERREMANS V., *“eenen loffelycken ende hoffelycken 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.

HOWARTH J., *The Steenwyck family as masters of perspective: Hendrick van Steenwyck the Elder (c. 1500-1603), Hendrick van Steenwyck the Younger (1580/82-1649) Susanna van Steenwyck (dates unknown – active 1639 – c. 1660)*, Turnhout, Brepols, 2009 (Pictura nova ; 12).

JACOBS A., « La scénographie baroque des églises des Pays-Bas méridionaux : le mobilier liturgique. Entre influence et tradition », 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.

JACOBS A., « Séjour des sculpteurs flamands à Rome au XVII^e et au XVIII^e 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.

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.

LEFFTZ M., « Des Cieux descendus sur la Terre. Formes et significations des retables baroques et rococo dans les anciens Pays-Bas », 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.

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

LESUISSE R., *Le sculpteur Jean Del Cour. Sa vie, ses œuvres, son évolution, son style, son influence, Etude historique, esthétique et critiques*, Couillet, Maison d'édition Couillet, 1953.

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).

LOMBAERDE P., *Innovation and experience in the early Baroque in the Southern Netherlands the case of the Jesuit Church in Antwerp*, Turnhout, Brepols, 2008 (Architectura moderna ; 6).

LOURS M., ERLANDE-BRANDENBURG A. et LEMAÎTRE N., *L'autre temps des cathédrales du concile de Trente à la Révolution française*, Paris, Picard, 2010.

MAILLET B., LOZE P. et VAUTIER D., *Intérieurs d'églises : la peinture architecturale dans les écoles du nord : 1530-1720*, Anvers, Pandora Publishers, 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.

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.

NISSEN H., *Orientation. Studieën zur Geschichte der Religion*, Berlin, 1905-10, 3 vols.

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).

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., « 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.

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.

POLLMER-SCHMIDT A. (et coll.), *Emanuel de Witte : 1616/17-1691/92 : meester van het licht*, catalogue d'exposition, Stedelijk Museum Alkmaar, Alkmaar, 22 septembre 2017 – 21 janvier 2018, Alkmaar Zwolle Stedelijk Museum Waanders, 2017.

POLLMER-SCHMIDT A., *Kirchenbilder : der Kirchenraum in der holländischen Malerei um 1650*, Weimar, Kromsdorf VDG, 2017.

POPPE N., « The phenomenon of day-light in the interior of the Antwerp Jesuit church : towards a new interpretation », dans P. LOMBAERDE, *Innovation and experience in the early Baroque in the Southern Netherlands the case of the Jesuit Church in Antwerp*, Turnhout, Brepols, 2008 (Architectura moderna ; 6).

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

Préliminaire du Missel romain, Paris, Desclée De Brouwer, 1969.

RECHT R., *Le croire et le voir : l'art des cathédrales XIIIe-XVe siècle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires), 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.

SCARMURE P., *Soignies : son église collégiale*, Mons, Fédération du tourisme de la province de Hainaut, 1962.

TIMMERMANS B., «The chapel of the Houtappel family and the privatisation of the church in seventeenth-century Antwerp», dans P. LOMBAERDE, *Innovation and experience in the early Baroque in the Southern Netherlands the case of the Jesuit Church in Antwerp*, Turnhout, Brepols, 2008 (Architectura moderna ; 6).

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

VAN ELVERDINGHE L., « *Saint Dominique et saint François d'Assise préservant le monde de la colère du Christ* » dans *Saisies révolutionnaires françaises d'œuvres d'art en Belgique, 1794-1795*, IRPA, 2018. [http://balat.kikirpa.be/doc/pdf/Saisies_113.pdf].

VAN OS H., « Some Thoughts on Writing a History of Sienese Altarpieces », dans P. HUMFREY et M. KEMP (éd.), *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge, 1990.

WAELE W. H. J., *Bruges et ses environs*, Bruges, Beyaert-Defoort, 1862.

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

Références électroniques

BALAT BELGIAN ART LINKS AND TOOLS, [<http://balat.kikirpa.be/intro.php>], (07/05/2019).

DYNAMIQUES PATRIMOINES ET CULTURELLES, *Anne-Clothilde Dumargne*,
[<http://www.dypac.uvsq.fr/mme-dumargne-anne-clothilde-334292.kjsp>], (05/04/2019).

LITURGIA, « Les Quarante-Heures – Histoire & liturgie », dans *Etudes liturgiques*,
[<https://schola-sainte-cecile.com/2016/02/05/les-quarante-heures-histoire-liturgie/>],
(24/04/2019).

Illustrations



Fig. 1. Artus II Quellin le jeune avec Kerrickx le vieux, Willemsens, Herry et van Bourscheit, *Maître-autel*, 1685. Anvers, église Saint-Jacques.



Fig. 2. Pierre I Verbruggen, Jean Pierre le Vieux Van Bourscheit, Sébastien de Neve, Andreas Beranardus De Quertenmont, *autel de Notre-Dame du Rosaire : schéma de subdivision des registres*, 1650 (partie supérieure de 1728). Anvers, église Saint-Paul.



Fig. 3. Jan et Robrecht de Nole, d'après le dessin de Pierre-Paul Rubens, *autel de la chapelle de la Vierge*, 1622. Anvers, église Saint-Charles-Borromée (église des Jésuites).



Fig. 4. Anonyme, *Autel Notre-Dame*, 1601-1700. Diest, église Saint-Supplice-et-Denis.



Fig. 5. Anonyme, *Autel latéral*, 1600-1610. Herne, église Saint-Pierre.



Fig. 6. Anonyme, *Maître-autel*, 1601-1700. Broechem, église O.L. Vrouw Geboorte.



Fig. 7. Pierre Verbruggen le vieux et Pierre le jeune, Corneille Cels (peinture), maître-autel, 1670. Anvers, église Saint-Paul.



Fig. 8. Pierre II Verbruggen, *autel du Saint-Sacrement*. Anvers, église Saint-Jacques.



Fig. 9. Pierre I Verbruggen, Jean Pierre le Vieux Van Bourscheit, Sébastien de Neve, Andreas Beranardus De Quertenmont, *autel de Notre-Dame du Rosaire*, 1650 (partie supérieure de 1728). Anvers, église Saint-Paul.



Fig. 10. Jean Cortvriendt et Melchior Moens, *maître-autel*, 1681. Buggenhout, église Saint-Nicolas.

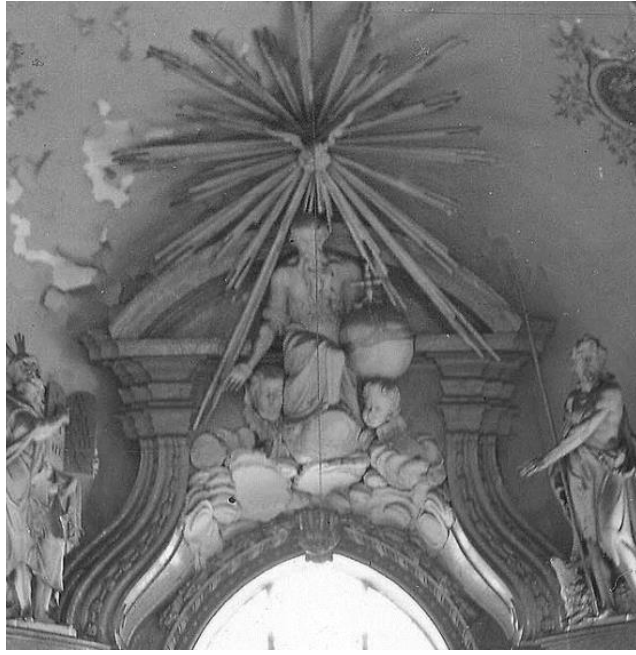


Fig. 11. Jean Cortvriendt et Melchior Moens, *maître-autel : détail de Dieu le Père*, 1681. Buggenhout, église Saint-Nicolas.



Fig. 12. Le Bernin, *Baldaquin*, 1627-1633. Bronze, et *Chaire et Gloire de saint Pierre*, 1657-1666. Bronze doré, Rome, Basilique Saint-Pierre.



Fig. 13. Sébastien de Nève, *maître-autel*, 1640-44. Mortsel, église Saint-Benoît.



Fig. 14. Jacob Cocx et Pierre Huyssens, *maître-autel*, 1637-42. Bruges, cathédrale Saint-Sauveur.



Fig. 15. Etienne Dailly, *maître-autel* (avant restauration entre 1948 et 1971), 1634 et 1660. Tournai, église Saint-Piat.



Fig. 16. Anonyme, *Autel latéral*, tout début du XVIII^e siècle. Bruges, abbaye Sainte-Godelieve.



Fig. 17. Lucas Faydherbe et Jean-François Boeckstuyns, *maître-autel*, 1676 (achevé en 1712). Malines, église Notre-Dame-d'Hanswijk.



Fig. 18. Lucas Faydherbe et Jean-François Boeckstuyns, *maître-autel*, 1676 (achevé en 1712). Malines, église Notre-Dame-d'Hanswijk.



Fig. 19. Hendrick Frans Verbrugghen, *Projet d'autel*, s.d. Crayon, plume d'encre brune, lavis d'encre grise et aquarelle jaune sur papier, 340 x 185 mm. Bruxelles, KBR, Cabinet des Estampes, inv. SIII 5338.



Fig. 20. Anonyme, *Autel Saint-Michel*, 1740-60. Louvain, église Saint-Michel.



Fig. 21. Anonyme, *Autel Notre-Dame*, vers 1750. Louvain, église Saint-Michel.

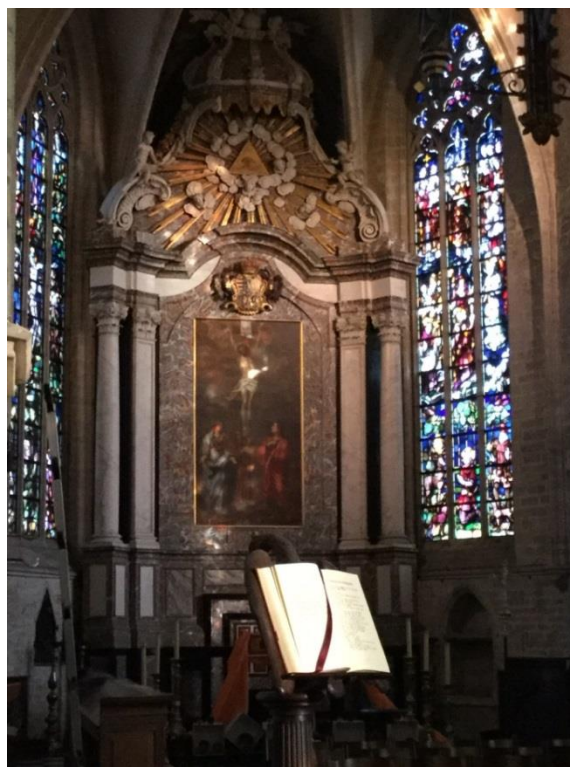


Fig. 22. François Van Voshem et Nicolas Van Mons, *maître-autel*, 1761. Tervuren, église Saint-Jean l'Evangeliste.



Fig. 23. Anonyme, *Maître-autel*, XVIII^e siècle. Alost, Collège Saint-Joseph.



Fig. 24. Hendrik Frans Verbruggen, *autel de Saint-Servais*, 1720. Grimbergen, abbaye Saint-Servais.



Fig. 25. Anonyme, *Maître-autel*, troisième quart du XVIII^e siècle. Hemiksem, église Saint-Nicolas.



Fig. 26. Michel le Vieux Van der Voort, *maître-autel*, 1722-1724. Meldert, église Sainte-Ermeline.



Fig. 27. Jan Pieter de Oude Van Bourscheit, Gilles Lambert Godecharle, *Maître-autel*, 1705. Bruxelles, Notre-Dame-du-Bon-Secours.



Fig. 28. Jan Pieter de Oude Van Bourscheit, Gilles Lambert Godecharle, *Maître-autel : détail de la gloire*, 1705. Bruxelles, Notre-Dame-du-Bon-Secours.



Fig. 29. Huber Joseph Boreux, Antoine Gilis, Marc Lefebvre et Jacques François Lefebvre-Caters, *maître-autel*, 1727. Courtrai, église Notre-Dame.



Fig. 30. Anonyme, *Maître-autel*, vers 1750. Soignies, Couvent des Sœurs franciscaines.



Fig. 31. Guillaume-Ignace Kerricx le jeune, *maître-autel*, 1722-1728. Kontich, église Saint-Martin.



Fig. 32. Anonyme, *Gloire avec la Vierge*, charnière des XVII^e et XVIII^e siècles. Stuc. Bruxelles, église Saint-Jean-Baptiste au Béguinage.



Fig. 33. Jean Del Cour, *Maître-autel de l'ancienne abbaye d'Herkenrode*, 1675-1681 (transféré en 1801). Hasselt, église Notre-Dame.



Fig. 34. Henri-François Verbrugghen, *maître-autel*, 1702-1719. Gand, cathédrale Saint-Bavon.



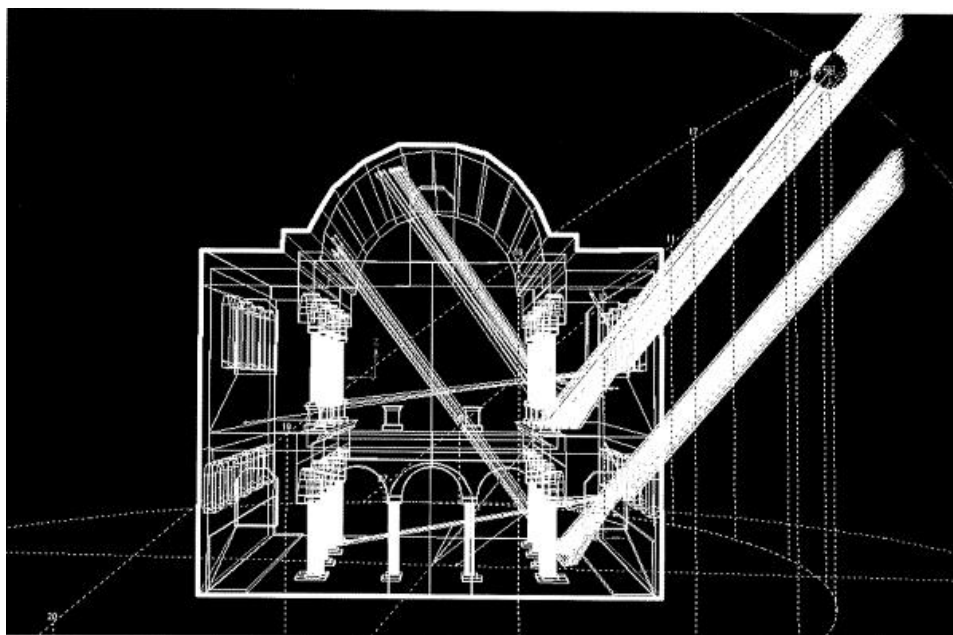
Fig. 35. Pieter Verbruggen l'Ancien et Guillaume-Ignace Kerricx (1682-1745), *Maître-autel et retable de l'abbaye Saint-Bernard à Hemiksem, 1729, transféré à Saint-André en 1807-1809. Anvers, Saint-André.*



Fig. 36. Hans van Mildert, d'après Rubens, *maître-autel*, 1621. Anvers, église Saint-Charles-Borromée (église des Jésuites).

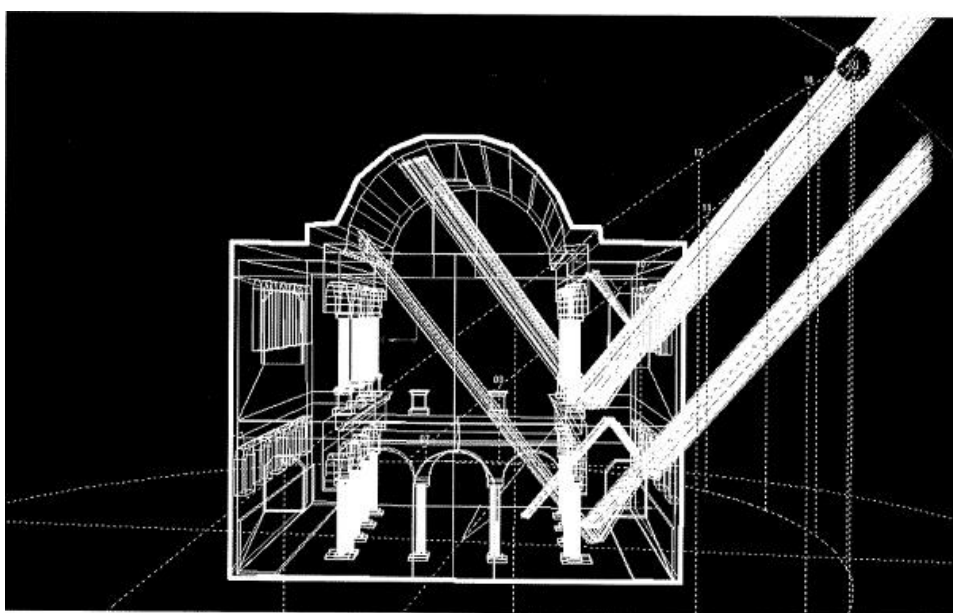


Fig. 37. Hans van Mildert, d'après Rubens, *maître-autel*, 1621. Anvers, église Saint-Charles-Borromée (église des Jésuites).



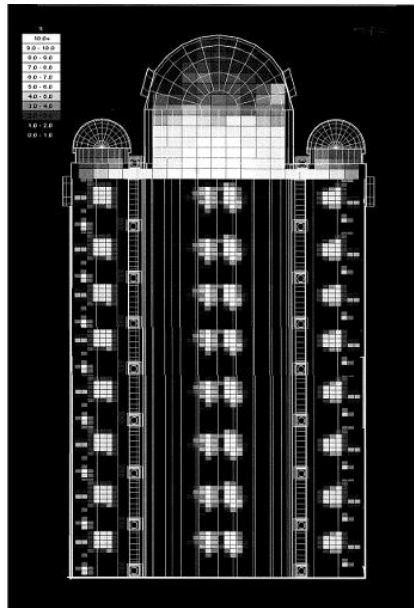
7. Study of directional light on the model of the St Carolus Borromeus church with bevelled window sills on 21 April at 3pm; model.

Fig. 38. *Étude de la lumière directionnelle sur le modèle de l'église Saint-Charles Borromée avec les appuis de fenêtre biseautés le 21 avril à 15h. Modèle réalisé avec Ecotect.*



8. Study of directional light on the model of the St Carolus Borromeus church without bevelled window sills on 21 April 3pm; model made in Ecotect.

Fig. 39. *Étude de la lumière directionnelle sur le modèle de l'église Saint-Charles Borromée sans les appuis de fenêtre biseautés le 21 avril à 15h. Modèle réalisé avec Ecotect.*



16. Hidden path of light in the St Charles Borromeus church.

Fig. 40. *Chemin de lumière caché dans de l'église Saint-Charles Borromée. Modèle réalisé avec Ecotect.*



Fig. 41. Jan et Robrecht de Nole, d'après les dessins de Rubens, *décoration de la chapelle de la Vierge : détail de la niche*, 1622. Anvers, Saint-Charles-Borromée (église des Jésuite).



Fig. 42. Anonyme, *Autel du bras sud du transept*, vers 1650. Tirlemont, église Notre-Dame du Lac.



Fig. 43. Anonyme, *Autel de Marie-Thérèse*, fin du XVIII^e siècle. Gand, église Saint-Jacques.



Fig. 44. Géry Picq, *autel Saint-Nicolas de Myre*, fin du XVII^e siècle. Gand, église Saint-Jacques.



Fig. 45. Guillaume-Ignace Kericx le jeune, *maître-autel*, 1722-1728. Kontich, église Saint-Martin.



Fig. 46. Walter Pompe, *maître-autel*, 1740. Turnhout, église Saint-Pierre.



Fig. 47. Walter Pompe, *maître-autel*, 1740. Turnhout, église Saint-Pierre.



Fig. 48. Walter Pompe, *maître-autel* : détail de la scène centrale, 1740. Turnhout, église Saint-Pierre.



Fig. 49. Pierre Valckx, d'après Théodore Verhaegen, *maître-autel*, 1768. Malines, église Saint-Jean-Baptiste-et-l'Évangéliste.



Fig. 50. Jean-François Boeckstuyns, François Langhemans et Laurent van der Meulen, *maître-autel*, 1690, restauré en 1827. Malines, église Notre-Dame au-delà de la Dyle.

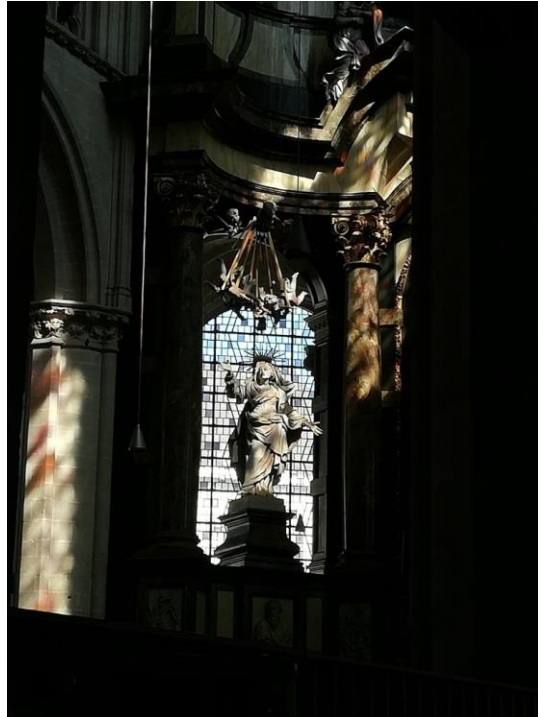


Fig. 51. Jean-François Boeckstuyns, François Langhemans et Laurent van der Meulen, *maître-autel : détail de la Vierge*, 1690, restauré en 1827. Malines, église Notre-Dame au-delà de la Dyle.



Fig. 52. Jean-François Boeckstuyns, François Langhemans et Laurent van der Meulen, *maître-autel*, 1690, restauré en 1827. Malines, église Notre-Dame au-delà de la Dyle.



Fig. 53. Jean-François Boeckstuyns, François Langhemans et Laurent van der Meulen, *maître-autel*, 1690, restauré en 1827. Malines, église Notre-Dame au-delà de la Dyle.



Fig. 54. Henri-François Verbrugghen, *maître-autel*, 1702-1719. Gand, cathédrale Saint-Bavon.



Fig. 55. Henri-François Verbruggen, *maître-autel*, 1702-1719. Gand, cathédrale Saint-Bavon.



Fig. 56. Petrus Joannes van Hurck et Jacob de Coster, *maître-autel*, début du XVIII^e siècle. Gand, église des Carmélites déchaussées.



Fig. 57. Simon Bonniau, Charles-Augustin Fonson, Nicolas Cartier et Jacques Hainaut, *maître-autel*, 1718. Mons, église Saint-Nicolas en Havré.



Fig. 58. Simon Bonniau, Charles-Augustin Fonson, Nicolas Cartier et Jacques Hainaut, *maître-autel*, 1718. Mons, église Saint-Nicolas en Havré.



Fig. 59. Anonyme, *maître-autel*, avant 1708. Gijverinkhove, église Saint-Pierre.



Fig. 60. Anonyme, *maître-autel*, 1730-1744. Watou, église Saint-Bavon.



Fig. 61. Anonyme, *maître-autel*, troisième quart du XVIII^e siècle. Wulveringen, église Notre-Dame.



Fig. 62. Anonyme, *maître-autel*, vers 1660. Bruges, église Sainte-Anne.



Fig. 63. Bruges, église Sainte-Anne, vue extérieure de l'abside, XV-XVI^e siècle. État en 1953.



Fig. 64. Anonyme, *maître-autel*, 1692-1693 (partiellement remanié au XVIII^e siècle). Soignies, collégiale Saint-Vincent.



Fig. 65. Soignies, collégiale Saint-Vincent, vue extérieure de l'abside, X-XVIII^e siècle. État en 2016.



Fig. 66. Anonyme, *maître-autel*, 1783. Meerle, église Saint-Sauveur.



Fig. 67. C. Kenis, N. Vasseur et J. B. Lenoir, *maître-autel*, 1778-1784/6. Herentals, église Sainte-Waudru.



Fig. 68. Denis Georges Bayard et F. Houssart, *maître-autel*, 1757. Averbode, église Saint-Jean-Baptiste.



Fig. 69. Anonyme, *Chasuble de l'ornement du Grand Rouge de Saint-Martin*, pan arrière, 1691-1700. Soie, velours, fils d'or et fils d'argent, 120 x 63 x 40 cm. Tournai, cathédrale Notre-Dame.



Fig. 70. Peeter Neeffs I, *Intérieur animé de la cathédrale à Anvers*, 1620 (?). Huile sur toile, 40 x 50,2 cm. Cassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Museum Schloss Wilhelmshöle, inv. GK 72.



Fig. 71. Peeter Neeffs I, *Eglise inspirée par la cathédrale à Anvers avec messe*, vers 1637. Huile sur bois, 29,6 x 41,7 cm. Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. P 110.



Fig. 72. Peeter Neeffs I, *Eglise inspirée par la cathédrale à Anvers avec messe*, s.d. Huile sur bois, 61 x 93,8 cm. Francfort-sur-Main, Städel Museum, inv. 631.



Fig. 73. Peeter Neeffs I, *Intérieur animé de la cathédrale à Anvers*, 1647. Huile sur bois, 96,9 x 193,4 cm. Londres, coll. Henry H. Howorth.



Fig. 74. Peeter Neeffs I, *Intérieur d'église gothique de nuit avec personnages*, s.d. Huile sur bois, 25,7 x 38,7. Cassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Museum Schloss Wilhelmshöle, inv. GK 69.



Fig 75. Anton Günther Gheringh, *Intérieur de l'ancienne église Sainte-Walburge à Anvers*, vers 1664. Huile sur toile, 115 x 141 cm. Anvers, église Saint-Paul, inv. 70879.

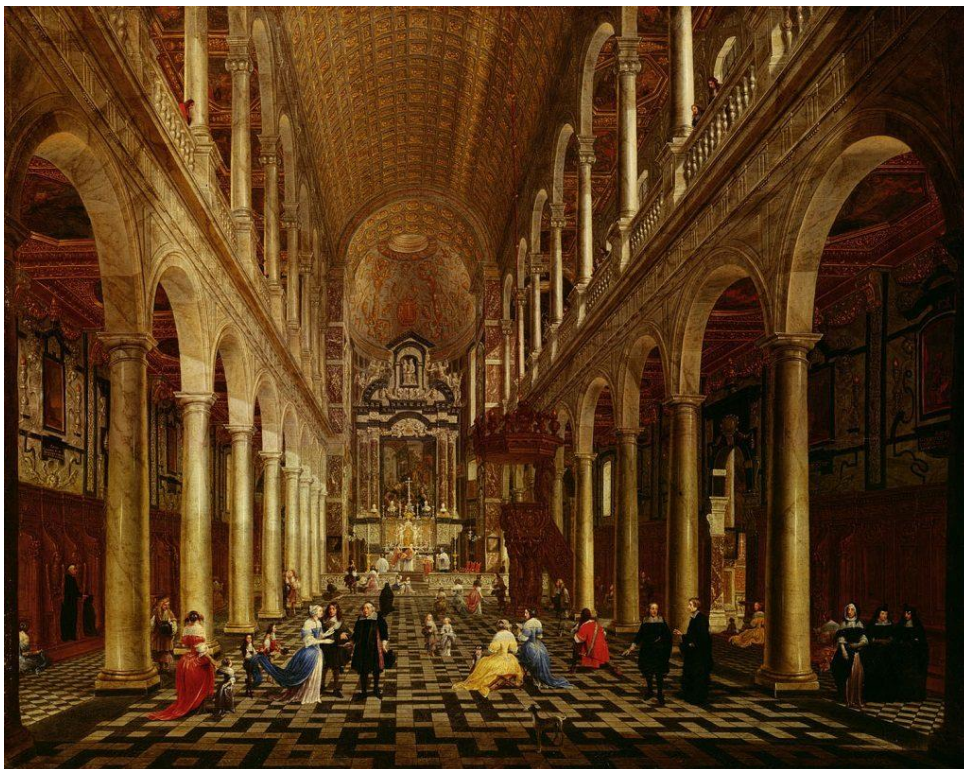


Fig 76. Anton Günther Gheringh, *Intérieur animé de l'église Saint-Charles Borromée à Anvers*, 1665. Huile sur toile, 113 x 141 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. 602.



Fig. 77. Wilhelm Schubert von Ehrenberg, *Intérieur animé de l'église Saint-Charles Borromée à Anvers*, 1667. Huile sur toile, 118,5 x 145 cm. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 3603.

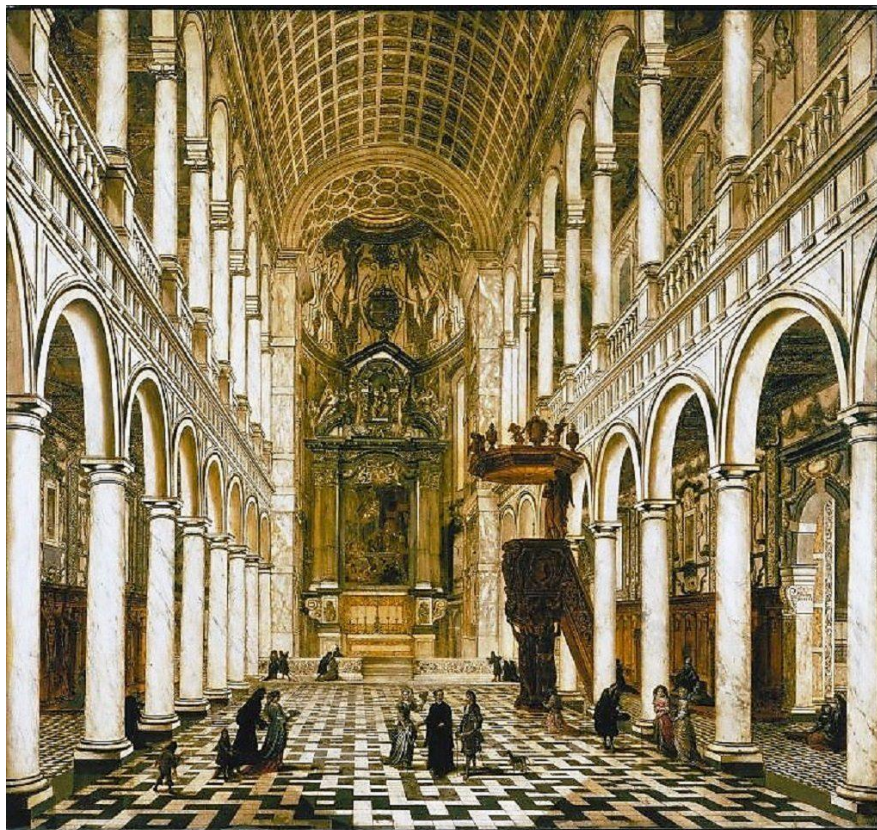


Fig. 78. Wilhelm Schubert von Ehrenberg, *Intérieur animé de l'église Saint-Charles Borromée à Anvers*, 1660. Huile sur marbre, 97,5 x 103 cm. Anvers, Rubenshuis, inv. S. 189.



Fig 79. Anton Günther Gheringh, *Intérieur animé de l'église Saint-Charles Borromée à Anvers : détail du retable*, 1665. Huile sur toile, 113 x 141 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. 602.



Fig. 80. Paul Vredeman de Vries, *Cathédrale à Anvers avec une messe*, vers 1615. Huile sur bois, 61,6 x 79,4. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, inv. 49.17.5.

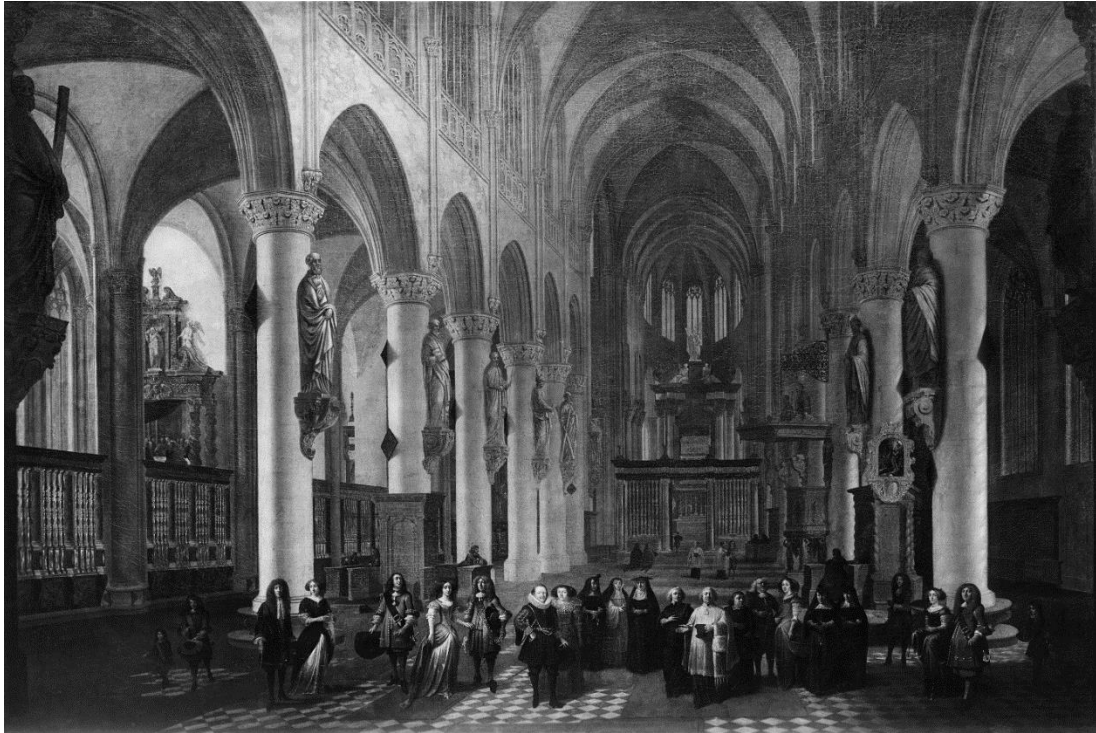


Fig. 81. Wilhelm Schubert von Ehrenberg, *Groupe de personnages dans la cathédrale de Saint-Rombaut à Malines*, 1673. Huile sur toile, 117 x 174 cm. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 4162.



Fig. 82. Peeter Neeffs I, *Intérieur de l'église des dominicains Saint-Paul à Anvers avec procession : détail de la procession*, 1636. Huile sur bois, 68 x 105,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum Amsterdam, inv. SK-A-288.



Fig. 83. Peeter Neeffs I, *Intérieur de l'église des dominicains Saint-Paul à Anvers avec procession : détail du jubé*, 1636. Huile sur bois, 68 x 105,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum Amsterdam, inv. SK-A-288.



Fig. 84. Gerrit Houckgeest, *Intérieur d'église avec office : détail de l'office*, 1644 (?). Huile sur bois, 75 x 90 cm. Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1531.



Fig. 85. Hendrick van Steenwijck I, *Eglise gothique imaginaire de nuit*, vers 1600. Huile sur cuivre, 20,8 x 26,3 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. GG-638.



Fig. 86. Peeter Neeffs I, *Eglise de nuit inspirée de la cathédrale à Anvers avec personnages*, 1637. Huile sur bois, 68,3 x 104 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 576.



Fig. 87. Peeter Neeffs I, *Chapelle dans une église gothique de nuit avec une messe*, 1649. Huile sur bois, 26,8 x 38,2 cm. Londres, National Gallery, inv. NG 2206.



Fig. 88. Daniel de Blicq, *Eglise Saint-Laurent à Rotterdam de nuit avec personnages*, vers 1652. Huile sur bois, 87 x 122,5 cm. Varsovie, Muzeum Narodowe, inv. M.Ob.1661 MNW.



Fig. 89. Willem Ignatius Kerrickx, *Décoration occasionnelle du maître-autel de l'église des franciscains d'Anvers pour un évènement inconnu*, s.d. Encre sur papier, 545 x 428 mm. Anvers, Musée Plantin Moretus, inv. CVH177.



Fig. 90. Anonyme, *Miniature du livre d'or de la Fratrie du châtiment du Quatorzième jour illustrant une décoration du maître-autel de la cathédrale d'Anvers*, 1724. Encre sur papier. Anvers, cathédrale Notre-Dame.



Fig. 91. Anonyme, *Communion générale*, s.d. Estampe. Louvain, KADOC.



Fig. 92. Gaspar Bouttats, *Décoration occasionnelle du maître-autel de l'église des Carmélites d'Anvers pour le centenaire de la mort de saint Charles Borromée*, 1684. Gravure. Anvers, Felixarchief, 12#532.

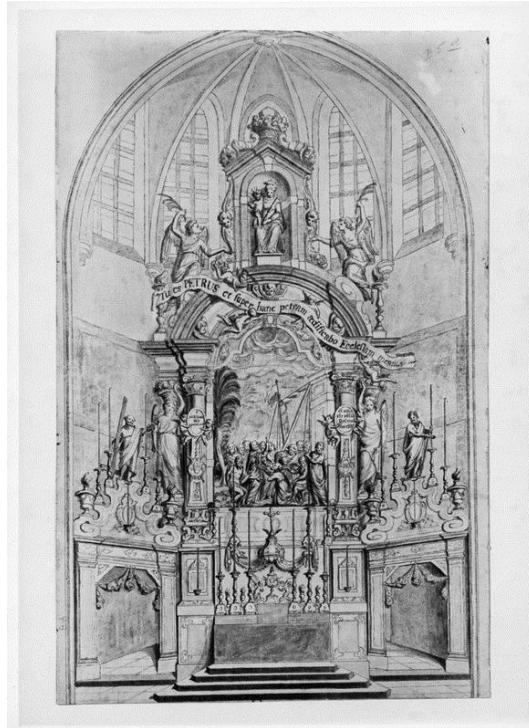


Fig. 93. Gaspar Moens, *Décoration occasionnelle du maître-autel de l'église des Carmélites d'Anvers pour la fête de saint Pierre et saint Paul*, 1732. Encre sur papier, 655 x 423 mm, Anvers, Museum Vleeshuis, inv. 1232.



Fig. 94. Hendrick Frans Verbruggen, *Décoration occasionnelle pour le maître-autel de l'église des augustins d'Anvers lors de l'élévation solennelle du sang de saint Nicolas de Tolentino le 4 janvier 1709*, 1707. Encre et crayon sur papier, 491 x 326 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-T-1987-31.



Fig. 95. Mattheus Greuter, *Page de titre (détail)*, de « *La peinture spirituelle ou l'art d'admirer aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres* » de Louis Richeome, 1611. Gravure au burin. Rome, Biblioteca Angelica, inv. n.7.84.



Fig. 96. Carlo Rainaldi, *Machine pour les supplications des Quarante-Heures des Jésuites à l'église du Gesù à Rome*, 1650. Gravure sur métal.



Fig. 97. Anonyme, *Décor pour les Quarante-Heures de l'église paroissiale d'Arrone*, s.d. Italie, Arrone.



Fig. 98. Anonyme, *Décor pour les Quarante-Heures de l'Oratoire de Londres*, s.d. Royaume-Unis, Londres.



Fig. 99. Anonyme, *Décor pour les Quarante-Heures de la paroisse de Colere en Italie*, s.d. Italie, Colere.



Fig. 100. Anonyme, *Décor pour les Quarante-Heures pour l'église de Bienno*, s.d. Italie, Bienno.



Fig. 101. Anonyme, *Décor pour les Quarante-Heure de l'église de Bottanuco*, s.d. Italie, Bottanuco.



Fig. 102. Beneduci di Orzinuovi, *Dessin d'une machine des Quarante-Heures*, s.d. Dessin à l'encre sur papier.

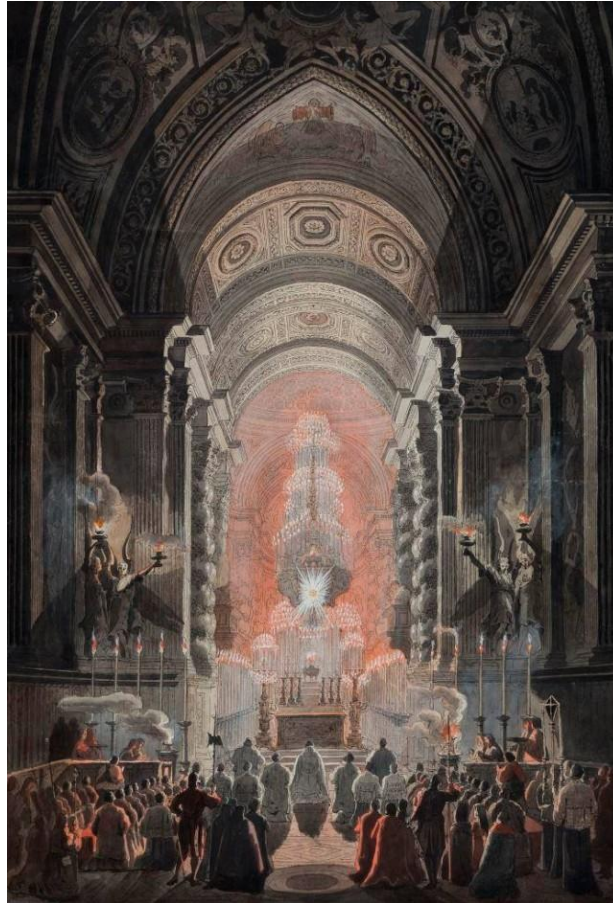


Fig. 103. Francesco Piranesi et Louis-Jean Desprez, *Pie VI en adoration dans la Chapelle Pauline pendant la cérémonie des Quarante-Heures*, vers 1783 – 1785. Aquarelle et gouache sur gravure. Paris, Galerie Tarantino.

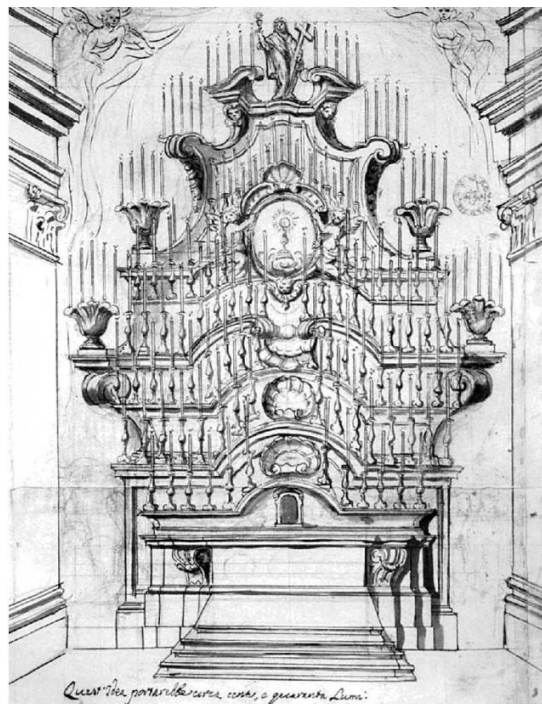


Fig. 104. Anonyme, *Machine des Quarante-Heure* comportant 140 lumières, XVIII^e siècle.

Table et source des illustrations

Fig. 1. Artus II Quellin le jeune avec Kerrickx le vieux, Willemsens, Herry et van Bourscheit, *Maître-autel*, 1685. Anvers, église Saint-Jacques.

Cliché de L. Van Elverdinghe, 4 avril 2016. p. 167.

Fig. 2. Pierre I Verbruggen, Jean Pierre le Vieux Van Bourscheit, Sébastien de Neve, Andreas Beranardus De Quertenmont, *autel de Notre-Dame du Rosaire : schéma de subdivision des registres*, 1650 (partie supérieure de 1728). Anvers, église Saint-Paul.

Schéma de L. Van Elverdinghe sur base d'un cliché de J.-L. Elias (IRPA), 1999. p. 168.

Fig. 3. Jan et Robrecht de Nole, d'après le dessin de Pierre-Paul Rubens, *autel de la chapelle de la Vierge*, 1622. Anvers, église Saint-Charles-Borromée (église des Jésuites).

Cliché de L. Van Elverdinghe, 11 janvier 2019. p. 169.

Fig. 4. Anonyme, *Autel Notre-Dame*, 1601-1700. Diest, église Saint-Supplice-et-Denis.

Cliché de l'IRPA, 1943. p. 170.

Fig. 5. Anonyme, *Autel latéral*, 1600-1610. Herne, église Saint-Pierre.

Cliché de E. Speltdoorn (IRPA), 1971. p. 170.

Fig. 6. Anonyme, *Maître-autel*, 1601-1700. Broechem, église O.L. Vrouw Geboorte.

Cliché de B. Janssens (IRPA), s.d. p. 171.

Fig. 7. Pierre Verbruggen le vieux et Pierre le jeune, Corneille Cels (peinture), *maître-autel*, 1670. Anvers, église Saint-Paul.

Cliché de J.-L. Elias (IRPA), 1999. p. 172.

Fig. 8. Pierre II Verbruggen, *autel du Saint-Sacrement*. Anvers, église Saint-Jacques.

Cliché de P. Aerts (IRPA), 1974. p. 173.

Fig. 9. Pierre I Verbruggen, Jean Pierre le Vieux Van Bourscheit, Sébastien de Neve, Andreas Beranardus De Quertenmont, *autel de Notre-Dame du Rosaire*, 1650 (partie supérieure de 1728). Anvers, église Saint-Paul.

Cliché de J.-L. Elias (IRPA), 1999. p. 173.

Fig. 10. Jean Cortvriendt et Melchior Moens, *maître-autel*, 1681. Buggenhout, église Saint-Nicolas.

Cliché de l'IRPA, 1945. p. 174.

Fig. 11. Jean Cortvriendt et Melchior Moens, *maître-autel : détail de Dieu le Père*, 1681. Buggenhout, église Saint-Nicolas.

Cliché de l'IRPA, 1945. p. 175.

Fig. 12. Le Bernin, *Baldaquin*, 1627-1633. Bronze, et *Chaire et Gloire de saint Pierre*, 1657-1666. Bronze doré, Rome, Basilique Saint-Pierre.

Cliché de L. Van Elverdinghe, 10 mars 2017. p. 175.

Fig. 13. Sébastien de Nève, *maître-autel*, 1640-44. Mortsel, église Saint-Benoît.

Cliché de l'IRPA, 1943. p. 176.

Fig. 14. Jacob Cocx et Pierre Huyssens, *maître-autel*, 1637-42. Bruges, cathédrale Saint-Sauveur.

Cliché de l'IRPA, 1951. p. 176.

Fig. 15. Etienne Dailly, *maître-autel (avant restauration entre 1948 et 1971)*, 1634 et 1660. Tournai, église Saint-Piat.

Extrait de : 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, p. 219. p. 177.

Fig. 16. Anonyme, *Autel latéral*, tout début du XVIII^e siècle. Bruges, abbaye Sainte-Godelieve.

Cliché de l'IRPA, 1952. p. 177.

Fig. 17. Lucas Faydherbe et Jean-François Boeckstuyns, *maître-autel*, 1676 (achevé en 1712). Malines, église Notre-Dame-d'Hanswijk.

Cliché de J.-L. Elias (IRPA), 1997. p. 178.

Fig. 18. Lucas Faydherbe et Jean-François Boeckstuyns, *maître-autel*, 1676 (achevé en 1712). Malines, église Notre-Dame-d'Hanswijk.

Cliché de L. Van Elverdinghe, 15 avril 2019. p. 178.

Fig. 19. Hendrick Frans Verbruggen, *Projet d'autel*, s.d. Crayon, plume d'encre brune, lavis d'encre grise et aquarelle jaune sur papier, 340 x 185 mm. Bruxelles, KBR, Cabinet des Estampes, inv. SIII 5338.

Extrait de : JACOBS A., « Séjour des sculpteurs flamands à Rome au XVII^e et au XVIII^e 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, p. 89. p. 179.

Fig. 20. Anonyme, *Autel Saint-Michel*, 1740-60. Louvain, église Saint-Michel.

Cliché de l'IRPA, 1942. p. 179.

Fig. 21. Anonyme, *Autel Notre-Dame*, vers 1750. Louvain, église Saint-Michel.

Cliché de l'IRPA, 1957. p. 180.

Fig. 22. François Van Voshem et Nicolas Van Mons, *maître-autel*, 1761. Tervuren, église Saint-Jean l'Evangéliste.

Cliché de L. Van Elverdinghe, 18 février 2018. p. 180.

Fig. 23. Anonyme, *Maître-autel*, XVIII^e siècle. Alost, Collège Saint-Joseph.

Cliché de Picasa, 19/03/2017. p. 181.

Fig. 24. Hendrik Frans Verbruggen, *autel de Saint-Servais*, 1720. Grimbergen, abbaye Saint-Servais.

Cliché de J.-L. Elias (IRPA), 1997. p. 182.

Fig. 25. Anonyme, *Maître-autel*, troisième quart du XVIII^e siècle. Hemiksem, église Saint-Nicolas.

Cliché de A. De Vijder (IRPA), 1974. p. 182.

Fig. 26. Michel le Vieux Van der Voort, *maître-autel*, 1722-1724. Meldert, église Sainte-Ermelinde.

Cliché de l'IRPA, 1944. p. 183.

Fig. 27. Jan Pieter de Oude Van Bourscheit, Gilles Lambert Godecharle, *Maître-autel*, 1705. Bruxelles, Notre-Dame-du-Bon-Secours.

Cliché de L. Van Elverdinghe, 10 février 2018. p. 184.

Fig. 28. Jan Pieter de Oude Van Bourscheit, Gilles Lambert Godecharle, *Maître-autel : détail de la gloire*, 1705. Bruxelles, Notre-Dame-du-Bon-Secours.

Cliché de L. Van Elverdinghe, 10 février 2018. p. 184.

Fig. 29. Huber Joseph Boreux, Antoine Gilis, Marc Lefebvre et Jacques François Lefebvre-Caters, *maître-autel*, 1727. Courtrai, église Notre-Dame.

Cliché de J.-L. Elias (IRPA), 2001. p. 185.

Fig. 30. Anonyme, *Maître-autel*, vers 1750. Soignies, Couvent des Sœurs franciscaines.

Cliché de l'IRPA, 1943. p. 186.

Fig. 31. 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://www.lenomdivin.info/mondialement/belgie/kontich.htm>], (24/04/2019). p. 187.

Fig. 32. Anonyme, *Gloire avec la Vierge*, charnière des XVII^e et XVIII^e siècles. Stuc. Bruxelles, église Saint-Jean-Baptiste au Béguinage.

Extrait de : D. COEKELBERGHS, P. LOZE et M. BAUGNÉE, *L'Eglise Saint-Jean-Baptiste au Béguinage à Bruxelles et son mobilier*, Bruxelles, Ministère de la Communauté française, 1981 (Monographies du patrimoine artistique de la Belgique, 1), p. 145. p. 188.

Fig. 33. Jean Del Cour, *Maître-autel de l'ancienne abbaye d'Herkenrode*, 1675-1681 (transféré en 1801). Hasselt, église Notre-Dame.

Cliché de J.-L. Elias (IRPA), 1992. p. 188.

Fig. 34. Henri-François Verbrugghen, *maître-autel*, 1702-1719. Gand, cathédrale Saint-Bavon.

Cliché d'Édouard, 15 mai 2015. p. 189.

Fig. 35. Pieter Verbruggen l'Ancien et Guillaume-Ignace Kerricx (1682-1745), *Maître-autel et retable de l'abbaye Saint-Bernard à Hemiksem*, 1729, transféré à Saint-André en 1807-1809. Anvers, Saint-André.

Cliché de A. De Vanssay, mai 2016. p. 190.

Fig. 36. Hans van Mildert, d'après Rubens, *maître-autel*, 1621. Anvers, église Saint-Charles-Borromée (église des Jésuites).

Cliché de L. Van Elverdinghe, 11 janvier 2019. p. 191.

Fig. 37. Hans van Mildert, d'après Rubens, *maître-autel*, 1621. Anvers, église Saint-Charles-Borromée (église des Jésuites).

Cliché de L. Van Elverdinghe, 11 janvier 2019. p. 191.

Fig. 38. *Etude de la lumière directionnelle sur le modèle de l'église Saint-Charles Borromée avec les appuis de fenêtre biseautés le 21 avril à 15h.* Modèle réalisé avec Ecotect.

Extrait de : FABRI R., «Light and measurement. A theoretical and symbolical approach of the St. Ignatius church in Antwerp», dans P. LOMBARDE, *Innovation and experience in the early Baroque in the Southern Netherlands the case of the Jesuit Church in Antwerp*, Turnhout, Brepols, 2008 (Architectura moderna ; 6), p. 147. p. 192.

Fig. 39. *Étude de la lumière directionnelle sur le modèle de l'église Saint-Charles Borromée sans les appuis de fenêtre biseautés le 21 avril à 15h.* Modèle réalisé avec Ecotect.

Extrait de : FABRI R., «Light and measurement. A theoretical and symbolical approach of the St. Ignatius church in Antwerp», dans P. LOMBARDE, *Innovation and experience in the early Baroque in the Southern Netherlands the case of the Jesuit Church in Antwerp*, Turnhout, Brepols, 2008 (Architectura moderna ; 6), p. 147. p. 192.

Fig. 40. *Chemin de lumière caché dans de l'église Saint-Charles Borromée.* Modèle réalisé avec Ecotect.

Extrait de : FABRI R., «Light and measurement. A theoretical and symbolical approach of the St. Ignatius church in Antwerp», dans P. LOMBARDE, *Innovation and experience in the early Baroque in the Southern Netherlands the case of the Jesuit Church in Antwerp*, Turnhout, Brepols, 2008 (Architectura moderna ; 6), p. 153. p. 193.

Fig. 41. Jan et Robrecht de Nole, d'après les dessins de Rubens, *décoration de la chapelle de la Vierge : détail de la niche*, 1622. Anvers, Saint-Charles-Borromée (église des Jésuite).

Cliché de L. Van Elverdinghe, 11 janvier 2019. p. 193.

Fig. 42. Anonyme, *autel du bras sud du transept*, vers 1650. Tirlemont, église Notre-Dame du Lac.

Cliché de l'IRPA, 1944. p. 194.

Fig. 43. Anonyme, *autel de Marie-Thérèse*, fin du XVIII^e siècle. Gand, église Saint-Jacques.

Cliché de l'IRPA, 1942. p. 194.

Fig. 44. Géry Picq, *autel Saint-Nicolas de Myre*, fin du XVII^e siècle. Gand, église Saint-Jacques.

Cliché de l'IRPA, 1942. p. 195.

Fig. 45. Guillaume-Ignace Kerricx le jeune, *maître-autel*, 1722-1728. Kontich, église Saint-Martin.

Cliché de A. De Vijder (IRPA), 1972. p. 195.

Fig. 46. Walter Pompe, *maître-autel*, 1740. Turnhout, église Saint-Pierre.

Cliché de l'IRPA, 1942. p. 196.

Fig. 47. Walter Pompe, *maître-autel*, 1740. Turnhout, église Saint-Pierre.

Cliché de l'IRPA, 1971. p. 197.

Fig. 48. Walter Pompe, *maître-autel : détail de la scène centrale*, 1740. Turnhout, église Saint-Pierre.

Cliché de l'IRPA, 1942. p. 197.

Fig. 49. Pierre Valckx, d'après Théodore Verhaegen, *maître-autel*, 1768. Malines, église Saint-Jean-Baptiste-et-l'Évangéliste.

Cliché de L. Van Elverdinghe, 15 avril 2019. p. 198.

Fig. 50. Jean-François Boeckstuyns, François Langhemans et Laurent van der Meulen, *maître-autel*, 1690, restauré en 1827. Malines, église Notre-Dame au-delà de la Dyle.

Cliché de J. Haeck, 15 avril 2019. p. 199.

Fig. 51. Jean-François Boeckstuyns, François Langhemans et Laurent van der Meulen, *maître-autel : détail de la Vierge*, 1690, restauré en 1827. Malines, église Notre-Dame au-delà de la Dyle.

Cliché de J. Haeck, 15 avril 2019. p. 200.

Fig. 52. Jean-François Boeckstuyns, François Langhemans et Laurent van der Meulen, *maître-autel*, 1690, restauré en 1827. Malines, église Notre-Dame au-delà de la Dyle.

Cliché de K. Van Acker (IRPA), 2011. p. 200.

Fig. 53. Jean-François Boeckstuyns, François Langhemans et Laurent van der Meulen, *maître-autel*, 1690, restauré en 1827. Malines, église Notre-Dame au-delà de la Dyle.

Cliché de J. Haeck, 15 avril 2019. p. 201.

Fig. 54. Henri-François Verbrugghen, *maître-autel*, 1702-1719. Gand, cathédrale Saint-Bavon.

Cliché de l'IRPA, 1952. p. 201.

Fig. 55. Henri-François Verbrugghen, *maître-autel*, 1702-1719. Gand, cathédrale Saint-Bavon.

Cliché de J.-L. Elias (IRPA), 1992. p. 202.

Fig. 56. Petrus Joannes van Hurck et Jacob de Coster, *maître-autel*, début du XVIII^e siècle. Gand, église des Carmélites déchaussées.

Cliché de J.-L. Elias (IRPA), 1989. p. 202.

Fig. 57. Simon Bonniau, Charles-Augustin Fonson, Nicolas Cartier et Jacques Hainaut, *maître-autel*, 1718. Mons, église Saint-Nicolas en Havré.

Cliché de l'IRPA, 1942. p. 203.

Fig. 58. Simon Bonniau, Charles-Augustin Fonson, Nicolas Cartier et Jacques Hainaut, *maître-autel*, 1718. Mons, église Saint-Nicolas en Havré.

Cliché de l'IRPA, 1942. p. 203.

Fig. 59. Anonyme, *maître-autel*, avant 1708. Gijverinkhove, église Saint-Pierre.

Cliché de l'IRPA, 1944. p. 204.

Fig. 60. Anonyme, *maître-autel*, 1730-1744. Watou, église Saint-Bavon.

Cliché de l'IRPA, 1944. p. 204.

Fig. 61. Anonyme, *maître-autel*, troisième quart du XVIII^e siècle. Wulveringen, église Notre-Dame.

Cliché de l'IRPA, 1944. p. 205.

Fig. 62. Anonyme, *maître-autel*, vers 1660. Bruges, église Sainte-Anne.

Cliché de l'IRPA, 1942. p. 205.

Fig. 63. Bruges, église Sainte-Anne, vue extérieure de l'abside, XV-XVI^e siècle. État en 1953.

Cliché de L. Loose (IRPA), 1953. p. 206.

Fig. 64. Anonyme, *maître-autel*, 1692-1693 (partiellement remanié au XVIII^e siècle). Soignies, collégiale Saint-Vincent.

Cliché de J. Declercq (IRPA), 1999. p. 206.

Fig. 65. Soignies, collégiale Saint-Vincent, vue extérieure de l'abside, X-XVIII^e siècle. État en 2016.

Cliché de S. Bazzo (IRPA), 2016. p. 207.

Fig. 66. Anonyme, *maître-autel*, 1783. Meerle, église Saint-Sauveur.

Cliché de K. De Nil (IRPA), 1968. p. 207.

Fig. 67. C. Kenis, N. Vasseur et J. B. Lenoir, *maître-autel*, 1778-1784/6. Herentals, église Sainte-Waudru.

Cliché de l'IRPA, 1942. p. 208.

Fig. 68. Denis Georges Bayard et F. Houssart, *maître-autel*, 1757. Averbode, église Saint-Jean-Baptiste.

Cliché de J.-L. Elias (IRPA), 2004. p. 208.

Fig. 69. Anonyme, *Chasuble de l'ornement du Grand Rouge de Saint-Martin*, pan arrière, 1691-1700. Soie, velours, fils d'or et fils d'argent, 120 x 63 x 40 cm. Tournai, cathédrale Notre-Dame.

Cliché de L. Van Elverdinghe, 9 novembre 2017. p. 209.

Fig. 70. Peeter Neeffs I, *Intérieur animé de la cathédrale à Anvers*, 1620 (?). Huile sur toile, 40 x 50,2 cm. Cassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Museum Schloss Wilhelmshöle, inv. GK 72.

Cliché de l'IRPA, s.d. p. 209.

Fig. 71. Peeter Neeffs I, *Eglise inspirée par la cathédrale à Anvers avec messe*, vers 1637. Huile sur bois, 29,6 x 41,7 cm. Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. P 110.

Cliché de l'IRPA, 1952. p. 210.

Fig. 72. Peeter Neeffs I, *Eglise inspirée par la cathédrale à Anvers avec messe*, s.d. Huile sur bois, 61 x 93,8 cm. Francfort-sur-Main, Städel Museum, inv. 631.

Cliché de l'IRPA, s.d. p. 210.

Fig. 73. Peeter Neeffs I, *Intérieur animé de la cathédrale à Anvers*, 1647. Huile sur bois, 96,9 x 193,4 cm. Londres, coll. Henry H. Howorth.

Cliché de S. Bazzo et J.-L. Elias (IRPA), 2015. p. 211.

Fig. 74. Peeter Neeffs I, *Intérieur d'église gothique de nuit avec personnages*, s.d. Huile sur bois, 25,7 x 38,7. Cassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Museum Schloss Wilhelmshöle, inv. GK 69.

Cliché de l'IRPA, s.d. p. 211.

Fig. 75. Anton Günther Gheringh, *Intérieur de l'ancienne église Sainte-Walburge à Anvers*, vers 1664. Huile sur toile, 115 x 141 cm. Anvers, église Saint-Paul, inv. 70879.

Cliché de J.-L. Elias (IRPA), 2000. p. 212.

Fig. 76. Anton Günther Gheringh, *Intérieur animé de l'église Saint-Charles Borromée à Anvers*, 1665. Huile sur toile, 113 x 141 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. 602.

Extrait de TOPA, *L'église des jésuites à Anvers, une révélation*, [<https://www.topa.be/fr/antwerp/kerken-in-antwerpen/sint-carolus-borromeus-2/syllabus/interieur/>], (22/04/2019). p. 212.

Fig. 77. Wilhelm Schubert von Ehrenberg, *Intérieur animé de l'église Saint-Charles Borromée à Anvers*, 1667. Huile sur toile, 118,5 x 145 cm. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 3603.

Cliché de J. Geleyns (MrBAB), s.d. p. 213.

Fig. 78. Wilhelm Schubert von Ehrenberg, *Intérieur animé de l'église Saint-Charles Borromée à Anvers*, 1660. Huile sur marbre, 97,5 x 103 cm. Anvers, Rubenshuis, inv. S. 189.

Extrait de TOPA, *L'église Saint-Charles Borromée d'Anvers*, [<https://www.topa.be/fr/antwerp/kerken-in-antwerpen/sint-carolus-borromeus-2/kennismaking/>], (22/04/2019). p. 213.

Fig. 79. Anton Günther Gheringh, *Intérieur animé de l'église Saint-Charles Borromée à Anvers : détail du retable*, 1665. Huile sur toile, 113 x 141 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. 602.

Extrait de TOPA, *L'église des jésuites à Anvers, une révélation*, [<https://www.topa.be/fr/antwerp/kerken-in-antwerpen/sint-carolus-borromeus-2/syllabus/interieur/>], (22/04/2019). p. 214.

Fig. 80. Paul Vredeman de Vries, *Cathédrale à Anvers avec une messe*, vers 1615. Huile sur bois, 61,6 x 79,4. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, inv. 49.17.5.

Extrait de LACMA, [<https://collections.lacma.org/node/229641>], (22/04/2019). p. 214.

Fig. 81. Wilhelm Schubert von Ehrenberg, *Groupe de personnages dans la cathédrale de Saint-Rombaut à Malines*, 1673. Huile sur toile, 117 x 174 cm. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 4162.

Cliché de P. Becker (IRPA), s.d. p. 215.

Fig. 82. Peeter Neeffs I, *Intérieur de l'église des dominicains Saint-Paul à Anvers avec procession : détail de la procession*, 1636. Huile sur bois, 68 x 105,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum Amsterdam, inv. SK-A-288.

Extrait de RIJKSMUSEUM, [<https://www.rijksmuseum.nl/nl/mijn/verzamelingen/1851712--francois-bachelard/pieter-neefts-i-dit-le-vieux/objecten#/SK-A-288,1>], (22/04/2019). p. 215.

Fig. 83. Peeter Neeffs I, *Intérieur de l'église des dominicains Saint-Paul à Anvers avec procession : détail du jubé*, 1636. Huile sur bois, 68 x 105,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum Amsterdam, inv. SK-A-288.

Extrait de RIJKSMUSEUM, [<https://www.rijksmuseum.nl/nl/mijn/verzamelingen/1851712--francois-bachelard/pieter-neefts-i-dit-le-vieux/objecten#/SK-A-288,1>], (22/04/2019). p. 216.

Fig. 84. Gerrit Houckgeest, *Intérieur d'église avec office : détail de l'office*, 1644 (?). Huile sur bois, 75 x 90 cm. Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1531.

Extrait de MAILLET B., LOZE P. et VAUTIER D., *Intérieurs d'églises : la peinture architecturale dans les écoles du nord : 1530-1720*, Anvers, Pandora Publishers, 2012, p. 135. p. 216.

Fig. 85. Hendrick van Steenwijck I, *Eglise gothique imaginaire de nuit*, vers 1600. Huile sur cuivre, 20,8 x 26,3 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. GG-638.

KHM, [<https://www.khm.at/objektdb/detail/1836/>], (22/04/2019). p. 217.

Fig. 86. Peeter Neeffs I, *Eglise de nuit inspirée de la cathédrale à Anvers avec personnages*, 1637. Huile sur bois, 68,3 x 104 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 576.

Extrait de MUSEUM OF FINE ARTS BUDAPEST, *Interior of the Antwerp Cathedral at Night*, [<https://www.mfab.hu/artworks/interior-of-the-antwerp-cathedral-at-night/>], (26/04/2019). p. 217.

Fig. 87. Peeter Neeffs I, *Chapelle dans une église gothique de nuit avec une messe*, 1649. Huile sur bois, 26,8 x 38,2 cm. Londres, National Gallery, inv. NG 2206.

Extrait de NATIONAL GALLERY, [<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/pieter-neefts-the-elder-and-bonaventura-peeters-the-elder-an-evening-service-in-a-church>], (26/04/2019). p. 218.

Fig. 88. Daniel de Blicq, *Eglise Saint-Laurent à Rotterdam de nuit avec personnages*, vers 1652. Huile sur bois, 87 x 122,5 cm. Varsovie, Muzeum Narodowe, inv. M.Ob.1661 MNW.

Extrait de MNW DIGITAL, de [http://www.cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmetadata?id=36646&show_nav=true&full_screen=true#full_screen], (26/04/2019). p. 218.

Fig. 89. Willem Ignatius Kerrickx, *Décoration occasionnelle du maître-autel de l'église des franciscains d'Anvers pour un évènement inconnu*, s.d.. Encre sur papier, 545 x 428 mm. Anvers, Musée Plantin Moretus, inv. CVH177.

Extrait de 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.), *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. 121. p. 219.

Fig. 90. Anonyme, *Miniature du livre d'or de la Fratrie du châtiment du Quatorzième jour illustrant une décoration du maître-autel de la cathédrale d'Anvers*, 1724. Encre sur papier. Anvers, cathédrale Notre-Dame.

Cliché d'A. De Vijlder, 1976. p. 219.

Fig. 91. Anonyme, *Communion générale*, avant 1657. Estampe. Louvain, KADOC.

Extrait de 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.), *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. 113. p. 220.

Fig. 92. Gaspar Bouttats, *Décoration occasionnelle du maître-autel de l'église des Carmélites d'Anvers pour le centenaire de la mort de saint Charles Borromée*, 1684. Gravure. Anvers, Felixarchief, 12#532.

Extrait de 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.), *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. 127. p. 220.

Fig. 93. Gaspar Moens, *Décoration occasionnelle du maître-autel de l'église des Carmélites d'Anvers pour la fête de saint Pierre et saint Paul*, 1732. Encre sur papier, 655 x 423 mm, Anvers, Museum Vleeshuis, inv. 1232.

Cliché de l'IRPA, 1973. p. 221.

Fig. 94. Hendrick Frans Verbruggen, *Décoration occasionnelle pour le maître-autel de l'église des augustins d'Anvers lors de l'élévation solennelle du sang de saint Nicolas de Tolentino le 4 janvier 1709*, 1707. Encre et crayon sur papier, 491 x 326 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-T-1987-31.

Cliché du Rijksmuseum, s.d. p. 221.

Fig. 95. Mattheus Greuter, *Page de titre (détail)*, de « *La peinture spirituelle ou l'art d'admirer aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres* » de Louis Richeome, 1611. Gravure au burin. Rome, Biblioteca Angelica, inv. n.7.84.

Extrait de R. NOYES, « “*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), p. 240. p. 222.

Fig. 96. Carlo Rainaldi, *Machine pour les supplications des Quarante-Heures des Jésuites à l'église du Gesù à Rome*, 1650. Gravure sur métal.

Extrait de LITURGIA, « Les Quarante-Heures – Histoire & liturgie », dans *Etudes liturgiques*, [<https://schola-sainte-cecile.com/2016/02/05/les-quarante-heures-histoire-liturgie/>], (24/04/2019). p. 222.

Fig. 97. Anonyme, *Décor pour les Quarante-Heures de l'église paroissiale d'Arrone*, s.d. Italie, Arrone.

Extrait de LITURGIA, « Les Quarante-Heures – Histoire & liturgie », dans *Etudes liturgiques*, [<https://schola-sainte-cecile.com/2016/02/05/les-quarante-heures-histoire-liturgie/>], (24/04/2019). p. 223.

Fig. 98. Anonyme, *Décors pour les Quarante-Heures de l'Oratoire de Londres*, s.d. Royaume-Unis, Londres.

Extrait de LITURGIA, « Les Quarante-Heures – Histoire & liturgie », dans *Etudes liturgiques*, [<https://schola-sainte-cecile.com/2016/02/05/les-quarante-heures-histoire-liturgie/>], (24/04/2019). p. 223.

Fig. 99. Anonyme, *Décor pour les Quarante-Heures de la paroisse de Colere en Italie*, s.d. Italie, Colere.

Extrait de LITURGIA, « Les Quarante-Heures – Histoire & liturgie », dans *Etudes liturgiques*, [<https://schola-sainte-cecile.com/2016/02/05/les-quarante-heures-histoire-liturgie/>], (24/04/2019). p. 224.

Fig. 100. Anonyme, *Décor pour les Quarante-Heures pour l'église de Bienno*, s.d. Italie, Bienno.

Extrait de LITURGIA, « Les Quarante-Heures – Histoire & liturgie », dans *Etudes liturgiques*, [<https://schola-sainte-cecile.com/2016/02/05/les-quarante-heures-histoire-liturgie/>], (24/04/2019). p. 224.

Fig. 101. Anonyme, *Décor pour les Quarante-Heure de l'église de Bottanuco*, s.d. Italie, Bottanuco.

Extrait de LITURGIA, « Les Quarante-Heures – Histoire & liturgie », dans *Etudes liturgiques*, [<https://schola-sainte-cecile.com/2016/02/05/les-quarante-heures-histoire-liturgie/>], (24/04/2019). p. 225.

Fig. 102. Beneduci di Orzinuovi, *Dessin d'une machine des Quarante-Heures*, s.d. Dessin à l'encre sur papier.

Extrait de LITURGIA, « Les Quarante-Heures – Histoire & liturgie », dans *Etudes liturgiques*, [<https://schola-sainte-cecile.com/2016/02/05/les-quarante-heures-histoire-liturgie/>], (24/04/2019). p. 225.

Fig. 103. Francesco Piranesi et Louis-Jean Desprez, *Pie VI en adoration dans la Chapelle Pauline pendant la cérémonie des Quarante-Heures*, vers 1783 – 1785. Aquarelle et gouache sur gravure. Paris, Galerie Tarantino.

Extrait de LITURGIA, « Les Quarante-Heures – Histoire & liturgie », dans *Etudes liturgiques*, [<https://schola-sainte-cecile.com/2016/02/05/les-quarante-heures-histoire-liturgie/>], (24/04/2019). p. 226.

Fig. 104. Anonyme, *Machine des Quarante-Heure comportant 140 lumières*, XVIII^e siècle.

Extrait de LITURGIA, « Les Quarante-Heures – Histoire & liturgie », dans *Etudes liturgiques*, [<https://schola-sainte-cecile.com/2016/02/05/les-quarante-heures-histoire-liturgie/>], (24/04/2019). p. 226.

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