

Faculté de philosophie, arts et lettres

Le vitrail et son décor dans les Anciens Pays-Bas au XVII^e siècle

La cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de
Bruxelles et l'abbaye du Parc d'Heverlee

Auteur : Eloïse Nonckelynck

Promoteur(s) : Caroline Heering et Michel Lefftz

Lecteur(s) : Ralph Dekoninck

Année académique 2021-2022

Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, finalité
en iconologie et études des cultures visuelles

REMERCIEMENTS

J'exprime mes plus sincères remerciements à mes deux promoteurs. Merci à Madame Heering dont le cours d'ornements a davantage suscité mon goût pour l'observation, le détail et la combinaison de chaque motif. Ce cours et nos divers rendez-vous ont été essentiels dans l'élaboration de ce mémoire et m'ont transmis une nouvelle vision en matière d'ornement. Merci à Monsieur Lefftz qui depuis le commencement de mes études m'a transmis avec passion ses connaissances, son sens de l'analyse et son regard critique. Ces cinq années de formation pointue et complète ont été riches dans mon développement professionnel et ont perpétuellement enrichi ma curiosité.

Je tiens également à remercier les professionnels que j'ai eu la chance de rencontrer tout au long de mon parcours. Un grand merci à Monsieur Gdalewitch et Monsieur Van Veerdegem qui m'ont aimablement reçue dans leur atelier où ils m'ont transmis leur attachement pour les vitraux, mais surtout les gestes adéquats dans leur conservation. Un énorme merci à Madame Lafont et Madame Mastromarino qui m'ont accueillie au sein de leur équipe chez *Millon Belgique*, ce fut pour moi une magnifique opportunité de découvrir et d'enrichir mes connaissances sur le marché de l'art.

Bien évidemment, je remercie mes « collègues » de Bachelier et de Master avec qui j'ai partagé ces cinq années universitaires parfois semées de doutes, mais riches de rencontres, de partage, d'entraide et surtout de souvenirs.

Un dernier merci à mes parents qui m'ont permis d'entamer ces études supérieures et de les finaliser en m'apportant la confiance et le soutien dont j'avais besoin tout au long de mon cursus. Je remercie du fond du cœur ma maman pour son écoute attentive, sa participation lors de mes nombreux blocus qui je l'espère lui ont été riche en découverte et surtout pour son accompagnement et sa curiosité à chacune des visites que nous avons pu partager. Une dernière attention à mon petit frère pour son incroyable dévouement durant les périodes d'examens.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	2
Table des matières	3
Introduction	9
I. Données historiques, chronologiques et artistiques	12
1. Données historiques des ensembles étudiés	12
1.1. Cathédrale de Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles	12
1.1.1. Affirmation de la dynastie des Habsbourg	12
1.1.2. Fondation de la chapelle Notre-Dame Libératrice	13
1.1.3. Les verrières de la chapelle Notre-Dame Libératrice	14
1.1.4. Les cartons préparatoires des vitraux de Bruxelles	14
1.1.5. Les vitraux de la chapelle Notre-Dame Libératrice : quatre siècles d'existence	16
1.2. Abbaye de Parc à Heverlee	18
1.2.1. La fondation de l'abbaye prémontrée à Parc	18
1.2.2. Restauration de l'abbaye et réaffirmation du culte de saint Norbert	19
1.2.3. Le cycle des vitraux du cloître	19
1.2.4. La dissolution de l'abbaye sous l'ancien régime	21
1.2.5. L'intervention de la famille Dansaert	21
1.2.6. La reconstitution d'un ensemble à l'abbaye de Parc : de 1937 à nos jours	22
1.2.7. Le rôle des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles	23
1.2.8. Les vitraux du cloître de l'abbaye du Parc, une histoire mouvementée	24
2. Les artistes verriers du XVII ^e siècle	25
2.1. L'art verrier dans les Pays-Bas méridionaux	25
2.2. Jean De Labarre (1603-1668)	26

2.3.	Théodore Van Thulden (1606-1669)	27
2.4.	Jean de Caumont (v.1577-1659)	27
II.	Etude formelle – la représentation architecturale à Bruxelles	29
1.	Les vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule	31
1.1.	Les vitraux septentrionaux du bras du transept (1537-1538)	31
1.2.	Les vitraux de la chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (1540-1547)	32
1.3.	Les vitraux de la chapelle Notre-Dame Libératrice (1654-1663)	36
2.	Vocabulaire ornemental de l'architecture	40
2.1.	Langage naturel	40
2.1.1.	Guirlandes et festons	40
2.1.2.	Candélabres et cornes d'abondance	43
2.1.3.	Coquille	44
2.1.4.	Acanthes (rinçaux – feuillages – palmettes)	44
2.1.5.	Laurier	48
2.1.6.	Palme	48
2.1.7.	Rosace	48
2.1.8.	Torche et pot-à-feu	51
2.2.	Langage architectural	51
2.2.1.	Ordres architecturaux	51
2.2.2.	Tablettes d'inscription et cartouches	52
2.2.3.	Balustrade	54
2.2.4.	Sphère et coupe	55
2.2.5.	Tondo	55
2.3.	Langage figuratif	56
2.3.1.	Figures humaines	56
2.3.2.	Figures zoomorphes	57
2.3.3.	Figures hybrides	58
2.3.4.	Êtres surnaturels	59

2.4.	Langage des protagonistes	60
2.4.1.	Témoins d'identité	60
2.4.2.	Témoins de pouvoir et d'hérédité	61
3.	Syntaxe	64
3.1.	La représentation architecturale	64
3.1.1.	Canevas en portique	64
3.1.2.	Axialité	65
3.1.3.	Rythme	66
3.1.4.	Rapport entre partie portée et portante	66
3.2.	Dynamismes et effets compositionnels	68
3.2.1.	L'organisation spatiale	68
3.2.2.	Frontal, oblique, courbe	68
3.2.3.	Contre-plongée et plongée	69
3.2.4.	Perspective	69
3.2.5.	Disposition de l'ornement	70
3.2.6.	Hypertrophie et miniaturisation de l'ornement	71
III.	Étude formelle – l'encadrement architectural a Heverlee	73
1.	Le cycle verrier du cloître de l'abbaye du Parc	73
2.	Vocabulaire ornemental de l'encadrement architectural	75
2.1.	Langage végétal	75
2.1.1.	Corne d'abondance	75
2.1.2.	Chute de fleurs et de fruits	76
2.1.3.	Fleurs et feuilles	77
2.1.4.	Fruits et légumes	78
2.2.	Langage architectural	79
2.2.1.	Ordre	79
2.2.2.	Intérieur domestique	79
2.2.3.	Cadre	80

2.2.4.	Tablette et cartouche	80
2.3.	Langage figuratif	83
2.3.1.	Saints et bienheureux	83
2.3.2.	Êtres surnaturels	83
2.4.	Langage des armoiries : témoins d'identité	85
3.	Syntaxe	86
3.1.	La représentation architecturale : canevas du retable	86
3.2.	Dynamismes et effets compositionnels	87
3.2.1.	Le cuir comme composants du cartouche	87
3.2.2.	La variété et le rythme au sein du cartouche	89
3.2.3.	Le cartouche oscillant entre ornant – orné du cartouche	90
3.2.4.	Rapport d'application du cartouche	91
3.2.5.	L'agencement des éléments ornementaux	91
3.2.6.	L'association cartouche - guirlande	93
3.2.7.	Le traitement pictural des végétaux	94
3.2.8.	Grisaille et couleur : la représentation des médiums	94
IV.	Homologie du dispositif architectural à travers différents médiums : vitraux, frontispices, retables et festivités éphémères	95
1.	L'encadrement architectural : l'arc de triomphe ou le retable	95
1.1.	Un dispositif à « l'italienne »	96
1.2.	La diffusion du dispositif dans les médiums	97
1.2.1.	Les frontispices	97
1.2.2.	Les retables	97
1.2.3.	Les constructions éphémères	98
2.	Le déploiement architectural et ornemental du dispositif	100
3.	Les fonctions de l'encadrement architectural	103
3.1.	Une logique de monumentalisation et d'interaction	103
3.2.	Le seuil de plusieurs univers	104

3.3. Spatialité et plasticité de l'encadrement architectural _____	105
Conclusion _____	108
Bibliographie _____	113
1. Ouvrage _____	113
2. Site internet _____	120
Annexes _____	121
A. Critique d'authenticité des vitraux de la chapelle Notre-Dame Libératrice _	121
B. Histoire matérielle des vitraux de l'abbaye Prémontré du Parc _____	124
C. Composition des vitraux de l'abbaye du Parc _____	127
D. Description des verrières de l'abbaye du Parc à Heverlee _____	128
D.1. La Conversion de saint Norbert (1635) _____	128
D.2. Saint Norbert prédit la mort à un homme qui possède illégitimement des biens d'église (1641) _____	129
D.3. Saint Norbert portant l'ostensoir et le rameau d'olivier (v. 1642) ____	131
D.4. Saint Norbert transformant un loup ravisseur en gardien pacifique du troupeau (1642) _____	132
D.5. Saint Norbert au pied du pape Calixte II (1643) _____	132
D.6. Saint Norbert accompagnant le retour à Rome du Pape Innocent II (1643) _____	134
Illustrations _____	136
Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule Bruxelles _____	137
1. Le vitrail de Charles Quint et Isabelle de Portugal _____	138
2. Le vitrail de Marie de Hongrie et son mari défunt Louis II Jagellon ____	142
3. Le vitrail de François Ier roi de France et Eléonore d'Habsbourg. L'assassinat de Jonathas _____	146
4. Le vitrail de Jean III, roi de Portugal et de Catherine d'Aragon. Jonathas remettant les pièces d'or à Jean de Louvain et se retirant en possession du calice _____	150

5.	Le vitrail de Ferdinand I ^{er} et Anne de Bohême. L'épouse et le fils de Jonathas confiant le ciboire aux juifs bruxellois	154
6.	Le vitrail de Louis II Jagellon et Marie de Hongrie. Jonathas accompagné de sa famille remet les hosties dérobées à ses coreligionnaires d'Enghien	158
7.	Le vitrail de l'Archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Anciens Pays-Bas. La Visitation	162
8.	Le vitrail de l'Empereur Ferdinand III d'Autriche et Eléonore d'Autriche. La Présentation au Temple	166
9.	Le vitrail de l'Empereur Léopold I ^{er} . Le Mariage de Marie et Joseph	170
10.	Le vitrail des archiducs Albert et Isabelle de Portugal. L'Annonciation	174
	Abbaye du Parc Heverlee	180
11.	Le vitrail de la Conversion de saint Norbert	181
12.	Le vitrail de saint Norbert et saint Bernard en audience auprès de l'empereur Lothaire III	182
13.	Le vitrail de la translation des reliques de saint Norbert de Magdebourg à l'abbaye norbertine de Strahaw	183
14.	Le vitrail de saint Norbert prédit la mort à un homme qui possède illégitimement des biens d'église	184
15.	Le vitrail de la tentative d'assassinat sur la personne de saint Norbert	185
16.	Le vitrail de saint Norbert portant l'ostensoir et le rameau d'olivier	186
17.	Le vitrail de saint Norbert transforme un loup ravisseur en gardien pacifique du troupeau	187
18.	Le vitrail de saint Norbert aux pieds du pape Calixte II	189
19.	Le vitrail de saint Norbert accompagnant le retour à Rome du Pape Innocent II	190
	Corpus comparatif	191
	Table et sources des illustrations	204

INTRODUCTION

Perçus depuis l'extérieur, les vitraux se montrent sous une apparence grisâtre et sombre. Ce n'est seulement en franchissant le seuil des édifices religieux que la magie s'opère, là, les vitraux se dévoilent par la lumière qui les traverse. Ce matériau hors du commun colore, illumine et crée de multiples atmosphères dans ces édifices obscurs. Leur combinaison de couleur qui varie au fil de la journée et des saisons est un émerveillement pour le regard. Depuis toujours, cette puissance du vitrail me pousse à pénétrer dans ces édifices et à m'imprégner de cette lumière aux reflets colorés. S'ensuit un temps de découverte où se révèlent des images, des histoires, des symboles, des personnages, des gestuelles, des architectures et une multitude de détails.

Dès le XI^e siècle, les vitraux deviennent la parure de l'architecture religieuse. Avec le temps, le percement des murs entraîne l'apparition des grandes verrières dont l'éclat baigne le monument de lumière. Support parfait pour exposer les scènes religieuses, les récits quittèrent les murs pour se déployer sur ces verrières entre la fin du XIV^e siècle et le début du XVI^e siècle. Cette période correspond également à la plus riche époque du mécénat princier dans les Anciens Pays-Bas, leur volonté de survivre à travers l'image les conduit à offrir un nombre extraordinaire de vitraux. Cela se poursuit tout au long du XVII^e siècle et ainsi les vitraux de la chapelle Notre-Dame Libératrice de la cathédrale de Bruxelles, sur lesquels porte cette étude, nous sont parvenus.

À partir du troisième quart du XX^e siècle, de nombreux spécialistes belges se captivent pour l'art verrier du XVI^e siècle considéré comme la période faste du vitrail dans les Anciens Pays-Bas. Cet intérêt pour le XVI^e siècle s'accompagne alors d'un essor de publications par le *Corpus Vitrearum Belgique*¹ dont le premier objectif est d'étudier et de publier sur les vitraux conservés en Belgique. Injustement, la plupart des auteurs de manuels délaissent le XVII^e siècle considérant ce siècle comme une période décadente et percevant le changement de technique comme une entrave

¹ Helbig, J. 1968 ; Helbig, J. et Vanden Bemden, Y. 1974 ; Vanden Bemden, Y. 1981 ; Vanden Bemden, Y. 2000.

aux principes de base de l'art du vitrail². Ainsi J. Duverger³ mit l'accent sur le déclin de l'art verrier, tout comme A. Van der Boom qui donna davantage une vision décadente : « Au XVII^e siècle, les activités du verrier ne furent nullement interrompues, même si, dès 1600, se manifestèrent très nettement les signes d'une décadence prochaine »⁴. Au contraire, J. Helbig⁵ et Y. Vanden Bemden insistent sur l'intérêt de ce renouvellement technique dans la production verrière : « les verriers ont encore créé un certain nombre d'œuvres originales, monumentales et intéressantes, qui peuvent nous amener à relativiser la dépréciation généralisée de cette période »⁶.

Ce patrimoine verrier du XVII^e siècle, toujours en marge des études scientifiques et dont la classification – patrimoine mobilier ou immobilier – est toujours sujet de discussion, a trop souvent été délaissé. Le manque d'intérêt et d'étude sur les verrières du XVII^e siècle a alors suscité ma curiosité : la Belgique conserve-t-elle encore des verrières de ce siècle ? La pauvreté de la littérature et des recherches s'explique-t-elle vraiment par la décadence de l'art verrier ? Ou au contraire, des œuvres monumentales doivent-elles bénéficier d'une reconnaissance ? Ces différentes questions m'ont donc amené à centrer mon sujet d'étude sur les verrières religieuses⁷ composées d'un dispositif architectural et dotées d'une riche ornementation. Mais en raison de la fragilité du matériau, des aléas du temps, des nombreuses destructions telles que la Révolution française et les guerres civiles, mais également des nombreuses restaurations du XIX^e siècle qui impactèrent leur qualité, il n'a pas été aisé d'établir le corpus répondant aux critères de cette étude.

La chapelle Notre-Dame Libératrice de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles et le cloître de l'abbaye du Parc d'Heverlee conservées des ensembles monumentaux et intéressants dans le cadre de cette étude. Bien qu'il n'a pas toujours été aisé de les observer en raison de leur localisation - dans une chapelle destinée au recueillement ou en cours de restauration pour les vitraux de l'abbaye – j'ai eu la

² Au XVII^e siècle, le vitrail s'élabore autour d'un assemblage de baguettes de plomb et de verres blancs peints par les artistes (cité dans Vanden Bemden, Y. 1986. p. 91).

³ Duverger, J. 1978. p. 303.

⁴ Van der Boom, A. 1956. p. 239.

⁵ Helbig, J. 1943. p. 9.

⁶ Vanden Bemden, Y. 1986. p. 91-92.

⁷ Toutefois, il ne faut réduire la production de cette époque aux verrières religieuses. En effet, des verrières domestiques ont largement été produites au XVII^e siècle, le Musée des Arts anciens de Namur et les Musées royaux d'Art et d'Histoire en conserve une large collection.

chance de les étudier pendant de nombreux mois avec pour souhait de les valoriser et de leur redonner une place dans la production artistique du XVII^e siècle.

Dans un premier temps, il s'agira de brosser le contexte historique et chronologique, afin de mettre en évidence le contexte de production lié à l'affirmation des commanditaires princiers ou à la réaffirmation de l'église et du saint fondateur. L'histoire matérielle des verrières y sera également décortiquée et développée dans son intégralité. Cette partie a pour objectif de mettre en évidence les difficultés de la conservation des vitraux et l'étude d'œuvres originelles. Ensuite, à partir des archives et de la littérature secondaire seront évoquées l'organisation et les traces matérielles de ces prestigieuses commandes. Ce chapitre mettra également en exergue les données artistiques comme l'organisation des ateliers verriers au XVII^e siècle, les informations biographiques sur les artistes verriers et leur production.

Le second chapitre plongera au cœur même de l'univers décoratif des vitraux. L'étude formelle des représentations architecturales des deux ensembles verriers donnera dans un premier temps des descriptions éclairées des compositions narratives, architecturales et ornementales. Cette première étape permettra par la suite d'examiner de manière systématique l'ornementation des verrières et d'établir un inventaire méthodique des motifs (le vocabulaire ornemental) selon quatre répertoires (naturel, architectural, figuratif, lié aux protagonistes). Le but de ce chapitre est de mettre au jour l'agencement des éléments architecturaux et décoratifs (la syntaxe ornementale) dans les verrières du XVII^e siècle. Ce long regard posé sur les œuvres permettra de mettre en lumière la grande diversité de traitements et les effets utilisés par les artistes dans l'élaboration de leur composition.

Après avoir analysé en profondeur les ornements et l'architecture d'un point de vue formel et organisationnel, il me semblait intéressant d'ouvrir le champ à d'autres médiums avec lesquels les vitraux entretiennent des analogies formelles : celui des retables, des frontispices et des festivités éphémères. Dans une dynamique comparative, il s'agira d'envisager les agencements et les fonctions de ces dispositifs au sein des compositions à travers les différents médiums.

I. DONNEES HISTORIQUES, CHRONOLOGIQUES ET ARTISTIQUES

1. Données historiques des ensembles étudiés

1.1. Cathédrale de Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles

L'acte de fondation de la collégiale Sainte-Gudule est daté sous le règne de Lambrecht II Balderik en 1047. Au début du XIII^e siècle, Henri I^{er} reconstruit la collégiale Saints-Michel-et-Gudule en une construction tellement vaste qu'elle ne fut achevée qu'à la fin du XV^e siècle⁸. Dès le XVI^e siècle, le mécénat de la famille impériale des Habsbourg offrit les plus belles parures aux baies de la cathédrale : les verrières dans l'abside du chœur furent offertes par Marguerite d'Autriche, celles du transept et de la chapelle du Saint-Sacrement des Miracles sont une donation de Charles-Quint. La générosité des mécènes se poursuivit au XVII^e siècle par la commande de quatre verrières afin d'orner la chapelle Notre-Dame Libératrice au XVII^e siècle⁹.

1.1.1. *Affirmation de la dynastie des Habsbourg*

La production artistique dans les anciens Pays-Bas au XVI^e siècle est sans nul doute due à l'impulsion de la gouvernante Marguerite d'Autriche. Sous son règne, elle réunit les artistes les plus importants des anciens Pays-Bas, constitua de riches collections et fit de nombreuses donations de vitraux. À sa mort, l'Empereur Charles Quint poursuivit le mécénat de sa tante. Ainsi, par leurs nombreux dons, la dynastie des Habsbourg affirma son importance impériale et sa lignée héritée des ducs de Bourgogne dans les anciens Pays-Bas et particulièrement dans un contexte bruxellois¹⁰.

Durant le XVI^e siècle, de nombreuses luttes religieuses eurent lieu sur le territoire des Pays-Bas du Sud entraînant l'appauvrissement et des difficultés économiques. En 1609, la Trêve signée offre enfin un climat d'épanouissement pour le pays et une reprise des activités économiques jusqu'au début des années 1630. Cette période de prospérité va de pair avec l'arrivée au pouvoir des Archiducs Albert et Isabelle qui donnèrent un nouvel espoir à la population. Ils relancèrent l'économie des Pays-Bas, favorisèrent le développement des activités industrielles, dont la verrerie, et participèrent à la restauration des édifices religieux grâce à de multiples dons et l'édit

⁸ Helbig, J. 1942. p. 5-7.

⁹ Helbig, J. 1942. p. 9 et 33-37 ; Vanden Bemden, Y. 2005. p. 55-67, 71-74, 76-82 et 87-88.

¹⁰ Helbig, J. 1942. p. 7 ; Vanden Bemden, Y. 2005. p. 55-58 et 71-74.

du *Règlements pour la réparation des églises* en 1613¹¹. La tradition du mécénat impérial mis en place sous la gouvernante Marguerite d'Autriche se poursuit donc sous les Archiducs et leurs héritiers avec le gouverneur Léopold-Guillaume. Celui-ci fut, de 1654 à 1663, un des mécènes des vitraux monumentaux de la chapelle Notre-Dame Libératrice avec son frère et son neveu, l'empereur Ferdinand III d'Autriche et Léopold I^{er}, ainsi que le roi d'Espagne Philippe IV¹².

1.1.2. *Fondation de la chapelle Notre-Dame Libératrice*

En novembre 1633, l'Archiduchesse Isabelle d'Autriche qui se mourait évoqua ses dernières instructions et son souhait d'édifier une nouvelle chapelle à l'architecte Francart : « Je veux que l'on fasse une chapelle, au côté gauche du chœur de St. Gudule, de la même grandeur que celle du St. Sacrement, de la forme qui vous semblera préférable... Pour moi, je m'en vais là-haut, d'où je verrai tout. Je vous promets à tous de ne pas vous oublier. Agissez toujours le bien. Je sais que vous avez eu beaucoup de difficultés, je ne puis plus vous en récompenser maintenant qu'en priant Dieu pour vous »¹³.

En janvier 1649, les prévôts de la confrérie de Notre-Dame de l'Assomption, fondée en 1362, adressèrent une requête au chapitre de Sainte-Gudule rappelant le désir de l'Archiduchesse. Les chanoines de la collégiale donnèrent leur consentement pour l'érection de cette chapelle à condition que les plans leur soient soumis et qu'aucun frais ne soit déboursé par la fabrique. Ainsi, Léopold-Guillaume, gouverneur des anciens Pays-Bas, érigea une chapelle dédiée à la Vierge sous le nom de Notre-Dame de la Délivrance, en hommage à la dernière volonté de sa grand-tante et à sa grande dévotion envers la Sainte-Vierge. Il fit appel successivement à Jacques Francart, Jérôme Duquesnoy le Jeune et Léon Van Heil pour la construction de cette chapelle dont la première pierre fut posée par le gouverneur le 31 mai 1649¹⁴.

Ainsi, après la destruction de trois chapelles primitives, de l'ancienne sacristie et de la salle capitulaire, la cathédrale s'homogénéisa par la construction de cette chapelle comme pendant exact de celle du Saint-Sacrement des Miracles comme le souhaitait l'Archiduchesse¹⁵.

¹¹ Vanden Bemden, Y. 2005. p. 87-88 ; Denys, C. et Paresys, I. 2016. p. 147-149.

¹² Vanden Bemden, Y. 2005. p. 87-88.

¹³ Velge, H. 1925. p. 84 ; Therlinden, C. 1966. p. 168-169 et 174-175 ; Vanden Bemden, Y. 1994. p. 27 ; Vanden Bemden, Y. 2005. p. 87.

¹⁴ Therlinden, C. 1966. p. 168-169 et 172-174 ; Vanden Bemden, Y. 1994. p. 27 ; Vanden Bemden, Y. 2005. p. 87-88.

¹⁵ Therlinden, C. 1966. p. 168-169 et 174-175.

1.1.3. *Les verrières de la chapelle Notre-Dame Libératrice*

Les verrières furent réalisées grâce aux collectes (56 823 florins) et aux conséquentes donations des membres de la famille des Habsbourg : celle de Léopold-Guillaume, de l'empereur Ferdinand III d'Autriche qui versa 1440 florins en 1655 et 1656, de son neveu Léopold I^{er} et enfin du roi Philippe IV qui fit don de 2400 livres en 1657 et 1600 livres en 1660¹⁶.

La découverte des cartons préparatoires en 1771 permit d'identifier les artistes chargés de cette commande : le cartonnier Théodore Van Thulden et le verrier Jean De Labarre qui les déposa en 1654, 1657, 1658 et 1663. Le premier artiste reçut la somme de 350 florins pour la réalisation du carton de Ferdinand III d'Autriche, 400 florins pour celui des Archiducs et une somme indéterminée pour celui de Léopold I^{er}. Le verrier fut payé 1203 florins pour la réalisation du carton et du vitrail de Léopold-Guillaume, 900 florins pour le vitrail de Ferdinand III d'Autriche et 1390 florins pour celui des Archiducs¹⁷.

Pour l'élaboration des vitraux, les artistes gardèrent la composition des verrières de la chapelle du Saint-Sacrement (fig. 3-6) située juste en face : architectures déployées sur deux étages dans laquelle le niveau inférieur est dédié aux donateurs royaux et celui supérieur à des thèmes religieux. Ici, le thème religieux illustré fut celui de la vie de la Vierge : Présentation au temple (fig. 8), Mariage (fig. 9), Annonciation (fig. 10) et Visitation (fig. 7). À savoir que les commanditaires ne purent choisir la scène liturgique puisque celle-ci se disposa en fonction de l'ordre de localisation du vitrail dans la chapelle¹⁸.

1.1.4. *Les cartons préparatoires des vitraux de Bruxelles*

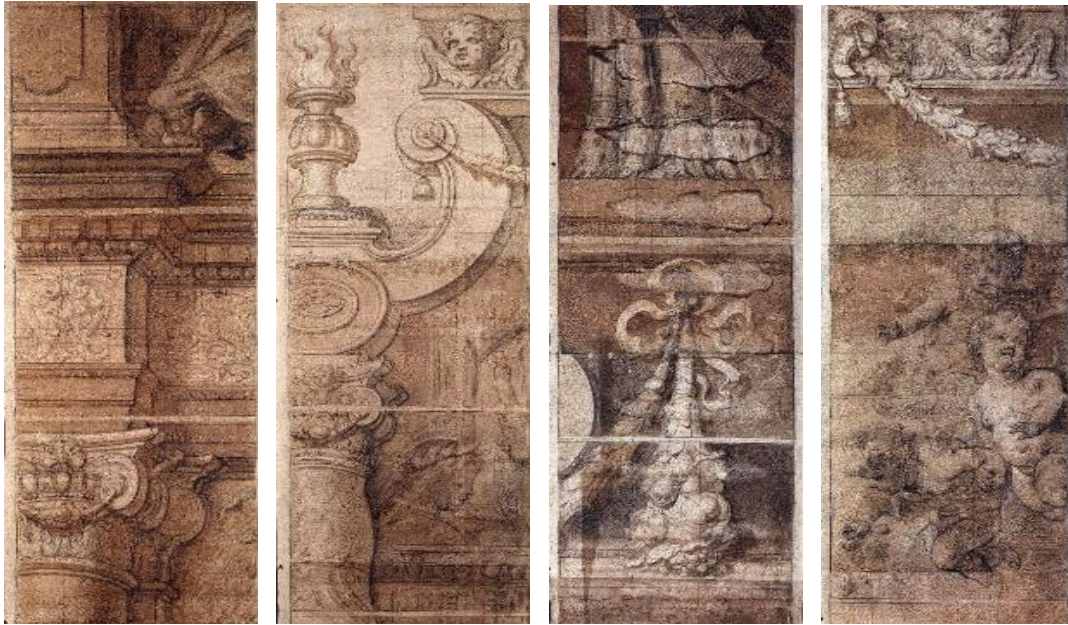
En 1771, la découverte des cartons préparatoires des vitraux de Notre-Dame Libératrice dans les collections des Musées royaux d'Art et d'Histoire fut d'une grande valeur (fig. 1). Effectivement, la conservation des projets est rarissime, encore plus lorsqu'il s'agit d'œuvres datant du XVII^e siècle. L'étude sur les cartons de vitraux réalisée en 1994 par Y. Vanden Bemden, A. Balis et C. Fontaine-Hodiamont, apporte énormément sur les techniques et l'élaboration des vitraux de la cathédrale. La reproduction des cartons préparatoires souligne l'évolution des idées des

¹⁶ Lefevre, P. 1945. p. 125-127 ; Vanden Bemden, Y. 2005. p. 94.

¹⁷ Van Even, E. 1860. p. 244-245 ; Therlinden, C. 1966. p. 173-175 ; Vanden Bemden, Y. 1994. p. 27 ; Vanden Bemden, Y. 2005. p. 88-94 et 99.

¹⁸ Velge, H. 1925. p. 85 ; Helbig, J. 1942. p. 9-10 ; Vanden Bemden, Y. 1994. p. 30-33 ; Vanden Bemden, Y. 2005. p. 87-88.

concepteurs, les informations destinées aux verriers, les changements et remaniements au cours de la conception, les contacts entre cartonnier et verrier, etc. Grâce aux projets, nous distinguons également que des différences et des adaptations ont eu lieu entre le projet et la réalisation, affirmant ainsi le travail entre celui qui conçoit le projet et celui qui exécute le vitrail¹⁹.



Théodore Van Thulden et Jean de Labarre, *Cartons destinés à la réalisation du vitrail de l'Empereur Ferdinand III d'Autriche et Eléonore d'Autriche. La Présentation au Temple, 1656.* Carton, crayon et dessin. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire (IRPA, BALaT <http://balat.kikirpa.be/object/20006300> (consulté le 15 mars 2022)).



Théodore Van Thulden, *Cartons destinés à la réalisation du vitrail de l'Empereur Léopold I^{er}. Le Mariage de Marie et Joseph, 1658 (ante quem).* Carton, crayon et dessin. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire (IRPA, BALaT <http://balat.kikirpa.be/object/20004746> (consulté le 15 mars 2022)).

¹⁹ Fontaine-Hodiamont, C. 1994. p. 65 et 99.

1.1.5. Les vitraux de la chapelle Notre-Dame Libératrice : quatre siècles d'existence

Après quatre siècles d'existence, les vitraux de la chapelle Notre-Dame Libératrice nous parviennent dans un état perturbé. La consultation des fonds d'archives²⁰ a permis à I. Lecocq et Y. Vanden Bemden d'établir de manière complète l'histoire matérielle des vitraux. Leur critique d'authenticité vise à identifier et caractériser les nombreuses interventions qui ont modifié et transformé les vitraux au cours du temps depuis les premières réparations par Jean De Labarre jusqu'à la dernière intervention en 1997²¹ (Cfr. Annexe A).

Les premières grandes restaurations furent réalisées de 1754 à 1759 par le peintre Emmanuel de Angelis et le vitrailleur Nicolas Tournay grâce à la générosité privée. Une seconde intervention sur la façade sud, quelques années plus tard, fut nécessaire après la tempête de grêle du 12 août 1763. Lors de la Révolution française, la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule fut attaquée et menacée par les soldats français, qui épargnèrent finalement les vitraux à condition qu'ils soient barbouillés de noir²².

Lors du jubilé du roi Guillaume, une notice datant de 1820 informe des récentes restaurations palliant les dommages occasionnés lors de la Révolution française. À cette occasion, M. Heseleer se chargea de raccommoder les vitraux des chapelles²³. Au XIX^e siècle, il semblerait qu'une importante campagne de restauration fut réalisée afin de rétablir la lisibilité et la qualité technique des vitraux de la chapelle Notre-Dame Libératrice. Seize ans après le jubilé, une première intervention est mentionnée, celle-ci consiste à remplacer le fond nuageux en ciel bleu afin d'atténuer la lourdeur et l'obscurité du fond²⁴. Enfin en 1864, Capronnier réalisa une importante étude sur l'état de conservation des vitraux et mentionna plusieurs interventions nécessaires,

²⁰ Lefèvre, P. 1945. « Documents relatifs aux vitraux de Sainte-Gudule à Bruxelles, du XVI^e et du XVII^e siècles ». Dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*. 15. p. 117-162 ; Lefèvre, P. 1948. *La collégiale des Saints Michel et Gudule à Bruxelles, son histoire, son architecture, son mobilier, ses trésors*. Bruxelles. 2^e éd. ; Lefèvre, P. 1966. « Textes d'archives relatifs aux vitraux disparus de la cathédrale Saint-Michel à Bruxelles ». Dans *Cahiers bruxellois*. 11. p. 149-167 ; Bruxelles, Archives Générales du Royaume. *Administration des Beaux-Arts (Ancien Fonds)*. n^{os} 397, 399-401 ; Bruxelles, Archives Générales du Royaume. *Archives Modernes de la cathédrale Saint-Michel* ; Bruxelles, Archives Générales du Royaume. *Travaux Publics*. n^{os} 45.973, 65.221 et 72.806.

²¹ Lecocq, I. et Vanden Bemden, Y. 2005. p. 206-234.

²² Velge, H. 1925. p. 121 ; Lefevre, P. 1945. p. 135 et 162 ; Lecocq, I. 2005. p. 179 ; Vanden Bemden, Y. 1994. p. 203.

²³ Velge, H. 1925. p. 135-136 ; Vanden Bemden, Y. 1994. p. 203 ; Lecocq, I. 2005. p. 179-180.

²⁴ 1842, p. 158 ; Helbig, J. 1942. p. 37 ; Vanden Bemden, Y. 1994. p. 203.

entre autres le renouvellement du plomb et des meneaux ainsi que la réintroduction des grisailles primitives pour le fond. En 1866, il intervint sur base des cartons originaux sur le vitrail de Léopold-Guillaume et des Archiducs, et l'année suivante sur les deux verrières restantes pour un coût de 1540 francs par verrière. D'autres interventions par l'atelier Capronnier eurent encore lieu : de minimes réparations en 1877 et des nettoyages partiels du vitrail situé contre l'autel en 1882. Cette campagne de restauration réalisée sous le maître-verrier bruxellois Jean-Baptiste Capronnier, soucieux d'être fidèle à l'œuvre originale, fut déterminante dans la conservation des verrières²⁵.

En 1922, un certain Joseph Casier réalisa un rapport complet sur les vitraux et dénombra quelques interventions réalisées de 1923 à 1924 : un nettoyage *in situ*, quelques réparations de calibres et l'ajout éventuel de vergettes pour maintenir les panneaux. Lors d'une visite, la Commission remarqua que le restaurateur avait remplacé des verres brisés par des verres clairs touchant alors à l'authenticité des vitraux et le nettoyage avait fait disparaître des glacis et fait réapparaître des restaurations passées²⁶. Pendant la Seconde Guerre mondiale, les vitraux de la cathédrale de Bruxelles furent déposés de décembre 1940 à mars 1941 par le maître verrier Gustave Ladon de Gand et les caisses furent entreposées à la Banque Nationale afin de garantir leur préservation. À la fin de la Guerre, les vitraux furent transférés aux Musées royaux d'Art et d'Histoire et une *Commission consultative pour la Restauration des verrières anciennes de la Collégiale des SS-Michel-et-Gudule à Bruxelles* fut créée en 1946 au sein de laquelle Égide Timmermans réalisa l'expertise de chaque verrière. Cette commission définit les principales restaurations et confia les vitraux à quatre ateliers, dont celui de Madame Colpaert à Bruxelles qui doubla et tripla certains calibres, ainsi qu'au peintre Louis-Charles Crespin de 1949 à 1950²⁷. Les dernières interventions réalisées par l'*Institut Royale du Patrimoine Artistique* de 1990 à 2000 consistaient à élaborer un examen approfondi *in situ*, un reportage photographique et un cahier des charges par Willem Suys. En 1993, les vitraux furent déposés, nettoyés et partiellement restaurés par l'atelier Mortelmans de 1994 à 1997.

²⁵ Helbig, J. 1942. p. 37 ; Vanden Bemden, Y. 1994. p. 203-205 ; Lecocq, I. 2005. p. 180-186 ; Lecocq, I. et Vanden Bemden, Y. 2005. p. 206 et 234.

²⁶ Vanden Bemden, Y. 1994. p. 205 ; Lecocq, I. 2005. p. 187 ; Royers, A. 2005. p. 285.

²⁷ Vanden Bemden, Y. 1994. p. 205 ; Lecocq, I. 2005. p. 187-191 ; Lecocq, I. et Vanden Bemden, Y. 2005. p. 234 ; Royers, A. 2005. p. 283.

Au cours de cette intervention, un vitrage de protection fut également placé à l'extérieur afin de garantir la conservation des verrières²⁸.

1.2. Abbaye de Parc à Heverlee

Au fil des siècles, les abbés décorèrent le monastère en faisant appel à de nombreux artistes et constituèrent alors un riche patrimoine artistique. Au XVII^e siècle, l'abbaye du Parc est marquée par la reconstruction et la prospérité d'un point de vue spirituel, économique et culturel. La production artistique fait état de cette prospérité notamment par les stucs commandés au stucateur allemand Jean Christian Hansche pour le réfectoire et la bibliothèque, les peintures, les sculptures et bien sûr les nombreuses peintures sur verre dont l'importante série de verrières réalisées par l'artiste louvaniste Jean de Caumont pour le cloître.

1.2.1. *La fondation de l'abbaye prémontrée à Parc*

L'abbaye norbertine fut édifiée en 1129 par Gautier, abbé de Saint-Martin et compagnon de saint Norbert, sur les terres offertes par Godefroid le Barbu, duc de Lothier et comte de Louvain. Ce dernier, voulant récompenser les missions apostoliques de saint Norbert et ses disciples et disposant un vaste parc, se résolut d'établir une communauté religieuse norbertine. L'abbaye de Parc fut donc édifiée sur l'évêché de Liège qui lui autorisa l'érection d'une église dédiée à la Vierge Marie en 1131. Cette communauté monastique comptait des religieux et des frères convers demeurant en dehors de l'enceinte ainsi que des moines et chanoines vivant à l'intérieur du domaine. Ces derniers avaient la double mission de vie communautaire et d'apostolat par la desserte de nombreuses cures²⁹.

Au XVII^e siècle, période qui nous intéresse dans cette étude, la communauté norbertine était au sommet de sa puissance économique et de son rayonnement, notamment par l'étendue de leurs possessions sur plus de cent villages, leur importante activité sur le plan culturel et intellectuel (manuscrits écrits de théologie et d'exégèse, chroniques, etc.). La proximité avec l'Université de Louvain, fondée en 1425, renforça l'instruction et le savoir des religieux par l'invitation de professeur,

²⁸ Lefevre, P. 1945. p. 117 ; Vanden Bemden, Y. 1994. p. 205 ; Lecocq, I. 2005. p. 191-199.

²⁹ Van Even, E. 1895. p. 459 ; Lecocq, I. 2011. p. 173 ; Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. p. 120.

l'édification d'un collège pour les Prémontrés et l'obtention d'un grade en théologie pour les chanoines³⁰.

1.2.2. Restauration de l'abbaye et réaffirmation du culte de saint Norbert

Après les ravages des guerres de religion, qui avaient secoué toute l'Europe au XVI^e siècle, l'Eglise souhaita regagner la confiance perdue de la communauté catholique. Par le Concile de Trente, elle incita à affirmer et à accorder plus d'importance à la vénération des saints dès 1563³¹. Cela favorisa le développement d'études sur le fondateur de l'Ordre Prémontré, notamment celles de Johannes Chrysostomus vander Sterre : *Vita Sancti Norberti* (1622), *Het leven van den H. Norbertus, sticht-vader der Ordre van Praemonstreyt ende apostel van Antwerpen, in dry boecken beschreven* (1623), etc.³² Saint Norbert est le seul saint Prémontré dont l'iconographie a été régulièrement représentée du Moyen-Age jusqu'à la deuxième moitié du XVII^e siècle, aucun événement de la vie de ce saint n'a été omis, ses représentations picturales éduquaient et renforçaient la piété des fidèles par les exemples salutaires du saint³³.

Dans cette logique de réaffirmation, les communautés religieuses s'engagèrent également dans une politique de restauration et se remirent des violences de la guerre et de toutes les autres calamités du dernier tiers du XVI^e siècle³⁴. À cette époque, Jean Maes (1592-1647), qui dirigeait l'abbaye de Parc depuis 1634, poursuivit les restaurations entreprises par son prédécesseur, Jean Druys (1568-1634) et choisit la vie de saint Norbert comme thème iconographique pour les vitraux du cloître. Il rendit également hommage à ses prédécesseurs en insérant leur armoirie ainsi qu'à tous les membres méritants de l'Ordre en les plaçant par paires auprès de l'iconographie du saint fondateur³⁵.

1.2.3. Le cycle des vitraux du cloître

Le cloître fut édifié sous l'abbatiate de Charles Van der Linden (1558-1576) et de Jean Maes (1634-1647). Le premier fit reconstruire l'aile orientale du cloître par l'architecte Amand Van Bullenstraten tandis que sous la supervision du second furent

³⁰ Van Even, E. 1895. p. 460 ; Lecocq, I. 2011. p. 173.

³¹ Appelmans, J. et Janssen, L. 2020. p. 126-127.

³² Appelmans, J. et Janssen, L. 2020. p. 127-132.

³³ Appelmans, J. et Janssen, L. 2020. p. 131-132.

³⁴ Appelmans, J. et Janssen, L. 2020. p. 131-132.

³⁵ Lecocq, I. 2011. p. 176 ; Appelmans, J. et Janssen, L. 2020. p. 132-134.

édifiées les trois autres ailes par l'architecte Joris Nempe de Louvain. Afin d'orner les baies, l'abbé Maes fit appel à la famille Boels, maître-verriers de Louvain, qui avait déjà réalisé une série de vitraux sous la demande de l'abbé Karel Van der Linden (1523-1576). Ce fut le nouvel apprenti, Jean de Caumont, qui fut chargé de la réalisation des verrières de 1634 à 1644³⁶.

Les archives des comptes de l'abbaye révèlent que Jean de Caumont débuta le cycle de saint Norbert en 1635, année du premier versement de l'abbé Jean Maes, et le termina le 4 mai 1644. Ces archives informent grandement sur la production et la livraison des quarante-et-un vitraux commandés grâce à un suivi précis de l'évolution du travail : en 1636, les neuf vitraux de la partie orientale, en 1640-1641, les dix vitraux de l'aile nord, en 1641-1643, les douze vitraux de l'aile occidentale et en 1643-1644, les dix vitraux de l'aile sud. L'ensemble des quarante-et-un vitraux coûtèrent 2 40 florins du Rhin. Pour une raison inconnue, Jean de Caumont commença l'histoire de la vie de saint Norbert par l'extrémité nord du cloître. De ce fait, les épisodes relatant la vie de saint Norbert doivent être lus dans le sens horloger à partir de l'extrémité nord du bâtiment³⁷.

La chronique du cloître réalisée par Libert de Pape (1618-1682), successeur de l'abbé Maes, témoigne de la réception des vitraux comme la plus grande réalisation de l'abbé Jean Maes. En effet, ce dernier désirant consacrer un grand poème à la gloire de saint Norbert insère cette commande dans la logique de réaffirmation de l'abbaye et du saint fondateur de l'Ordre grâce à la lecture de ses actes par les chanoines qui traversaient le cloître quotidiennement³⁸. L'accent mis sur l'histoire du fondateur de l'Ordre de Prémontré est une véritable représentation de la nouvelle gloire de saint Norbert qui s'enracine dans un contexte spécifique. En effet, dès la fin du XVI^e siècle, les théologiens des anciens Pays-Bas s'activèrent à la compilation de biographies autour de cette figure et des autres saints Norbertins. L'intérêt de la part des intellectuels catholiques était si grand que de nombreux ouvrages hagiographiques furent imprimés au XVII^e siècle, dont *Vita Sancti Norberti* par Johannes Chrysostomus vander Sterre ou encore *Acta Sanctorum* sous Jean Bolland³⁹.

³⁶ Raymaekers, F.-J. 1858. p. 673-675 ; Van Even, E. 1895. p. 465 ; Lecocq, I. 2011. p. 174, 176 ; Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. p. 120-121.

³⁷ Raymaekers, F.-J. 1858. p. 675-676 ; Van Even, E. 1895. p. 465 ; Jansen, J. 1929. p. 211-212 ; Lecocq, I. 2011. p. 174, 176 ; Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. p. 121 ; Appelmans, J. et Janssen, L. 2020. p. 133-134.

³⁸ Van Even, E. 1895. p. 465 ; Lecocq, I. 2011. p. 179 ; Appelmans, J. et Janssen, L. 2020. p. 134.

³⁹ Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. p. 136 ; Appelmans, J. et Janssen, L. 2020. p. 134.

1.2.4. *La dissolution de l'abbaye sous l'ancien régime*

Sous la domination française de 1789, comme de nombreuses communautés religieuses dans les anciens Pays-Bas, l'abbaye fut supprimée le 4 mars de cette année et tomba aux mains du régime français qui confisqua et vendit partiellement les biens de la communauté. Le 31 mars 1789, les chanoines furent exclus définitivement de l'abbaye jusqu'au 16 février 1790 lors de la Révolution brabançonne, mais les troubles obligèrent les chanoines à quitter de nouveau l'abbaye le 1^{er} décembre 1790. Ces va-et-vient de la communauté continuèrent : ils revinrent le 17 janvier 1791, la quittèrent le 8 mars 1793 dus aux vexations de l'armée française, se réinstallèrent le 28 mars de la même année jusqu'au 1^{er} février 1797 où l'abbaye fut militairement supprimée au nom de la République française⁴⁰. Toutes ces phases de domination n'impactèrent pas les vitraux, considérés comme des biens immobiliers, ils restèrent à leur place au sein du cloître.

Le 17 mars 1797, le domaine abbatial fut mis en vente publique par un notaire de Louvain, mais une émeute populaire reporta cette opération au 22 avril. Conscients des événements, les chanoines avec l'aide de Simon Buron, cellérier de Parc, chargèrent Evrard Tops de Liège de racheter leur domaine. Cette manœuvre permit à Evrard Tops de Liège d'acheter le monastère au prix de 113 000 livres pour le compte des religieux qui en restèrent propriétaires et s'y réinstallèrent dès 1802⁴¹.

1.2.5. *L'intervention de la famille Dansaert*

L'histoire matérielle des vitraux prend un grand tournant en 1828 lorsque les chanoines regagnèrent leur demeure et souhaitèrent reprendre leur vie communautaire. Malheureusement, leur situation financière ne le permit pas puisqu'ils n'étaient plus que quinze contre une cinquantaine à la fin du XVIII^e siècle et que leur domaine fut réduit à 45 hectares au lieu de plus de 3300 hectares. Cette situation financière conduisit donc les chanoines à chercher leurs ressources dans les objets et œuvres d'art qui avaient échappé aux réquisitions⁴².

Dès lors, le chanoine Quirinus Aertgeerts (1767-1837) prit contact avec un amateur bruxellois, Jean-Baptiste Dansaert qui fut fortement intéressé par le mobilier, l'équipement de la brasserie et les vitraux. Il acheta l'ensemble pour la somme de 20

⁴⁰ Van Even, E. 1860. p. 245 ; Van Even, E. 1895. p. 461-462 ; Helbig, J. 1958. p. 71-72 ; Lecocq, I. 2011. p. 173 ; Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. p. 120 ; Appelmans, J. et Janssen, L. 2020. p. 136.

⁴¹ Van Even, E. 1860. p. 245-246 ; Van Even, E. 1895. p. 462 ; Helbig, J. 1958. p. 71-72 ; Lecocq, I. 2011. p. 173 ; Appelmans, J. et Janssen, L. 2020. p. 136.

⁴² Lecocq, I. 2011. p. 173 ; Appelmans, J. et Janssen, L. 2020. p.136.

500 francs. Ainsi les quarante-et-un vitraux entrèrent en possession du couple Dansaert et gardèrent leur caractère inaliénable d'ensemble artistique⁴³.

À la mort de l'épouse Dansaert, en 1850, les vitraux furent répartis équitablement entre les enfants du couple et leur conjoint respectif : Hortense Dansaert et son mari Joseph-Gustave Allard, Élisabeth Dansaert et son époux Pierre-Joseph Van der Ton, et Eulalie Dansaert et son mari Jean-Eugène Godstchalck. Le premier couple les fit placer dans une maison de campagne, le second couple dans leur maison à Bruxelles et le dernier couple les transmit à l'architecte Charles Licot qui les exposa en 1880 lors de l'Exposition Nationale. Au XIX^e siècle, les verrières furent dispersées compliquant alors leur suivi⁴⁴. En 1959, les descendants du couple Dansaert-Allard héritèrent des trois vitraux qui ornaient le château d'Uccle. Ils proposèrent à la communauté religieuse de les acheter, mais celle-ci n'avait pas les fonds nécessaires. Ils se tournèrent alors vers les Musées royaux d'Art et d'Histoire, mais la vente ne put aboutir également. De ce fait, les vitraux furent emportés par les propriétaires aux États-Unis où ils furent exposés durant douze années dans une galerie d'art⁴⁵.

1.2.6. *La reconstitution d'un ensemble à l'abbaye de Parc : de 1937 à nos jours*

Après cette dissociation, les anciens vitraux du cloître ne furent plus mentionnés jusqu'en 1937, date à laquelle un certain J. C. Nieuwenhuys écrit une lettre amicale à l'abbaye dans laquelle il informait qu'il avait en sa possession des fragments du vitrail de saint Norbert portant l'ostensoir et le rameau d'olivier (fig. 16) et qu'il souhaitait les livrer à l'abbaye⁴⁶. Le retour de ce vitrail dans sa destination d'origine fut suivi, une trentaine d'années plus tard, par celui des trois vitraux appartenant aux enfants Allard. En effet, les archives conservent une facture de 1971 mentionnant le rachat de ces vitraux grâce à l'intervention des Amis de l'Abbaye de Parc. Il s'agissait des vitraux illustrant la Conversion de saint Norbert (fig. 11), la Tentative d'assassinat sur la personne de saint Norbert (fig. 15) et saint Norbert et saint Bernard en audience auprès de l'empereur Lothaire III (fig. 12) qui furent installés dans le couloir est du cloître⁴⁷. Cet

⁴³ Van Even, E. 1860. p. 246-247 ; Van Even, E. 1895. p. 466 ; Jansen, J. 1929. p. 212 ; Helbig, J. 1958. p. 72 ; Lecocq, I. 2011. p. 173-176 ; Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. p. 121 ; Appelmans, J. et Janssen, L. 2020. p. 136.

⁴⁴ Van Even, E. 1895. p. 466 ; Helbig, J. 1958. p. 72-73 ; Lecocq, I. 2011. p. 173-176 ; Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. p. 121 ; Appelmans, J. et Janssen, L. 2020. p. 136.

⁴⁵ Appelmans, J. et Janssen, L. 2020. p.138.

⁴⁶ Helbig, J. 1958. p. 72-73 ; Lecocq, I. 2011. p. 174-178 ; Appelmans, J. et Janssen, L. 2020. p. 137.

⁴⁷ Helbig, J. 1958. p. 73 ; Lecocq, I. 2011. p. 174-178 ; Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. p. 124 ; Appelmans, J. et Janssen, L. 2020. p. 138.

intérêt pour la reconstitution de l'entièreté du cycle fut occasionné par une série de coïncidences comme lorsqu'en 1992, le professeur Frans Van Molle découvrit la mise en vente de deux scènes représentant l'Exposition de la dépouille de saint Norbert non embaumé et la Translation des reliques de saint Norbert de Magdebourg à l'abbaye norbertine de Strahaw (fig. 13). Les Amis de l'Abbaye ont alors eu l'opportunité de les acheter chez Sotheby's à New York et de les réintégrer au cloître⁴⁸. En 2005, un artiste-verrier, Joost Caen reconnu un cartouche du cycle concernant la guérison d'une femme aveugle chez The Monastery Stained Glass en Angleterre. Il en fit mention aux Amis de l'Abbaye qui s'entachèrent de racheter ce fragment de vitrail⁴⁹.

Ces découvertes fortuites ont engendré des recherches programmées par les Amis de l'Abbaye et des historiens de l'art afin de reconstituer l'état originel du cloître, dont celle d'E. Shortell qui recensa, en 1987, les huit vitraux conservés dans la collection d'art de l'Université de Yale à New Haven au Connecticut⁵⁰. Grâce à ces recherches, ils localisèrent plusieurs vitraux dont six à la Corcoran Art Gallery de Washington et trois au J.B. Speed Museum de Louisville au Kentucky⁵¹ et menèrent d'éventuels achats. De ce fait, la Communauté flamande et le cerf de Leuven participèrent à l'achat, au transport et à tous autres frais pour les vitraux détenus par l'Université de Yale en 2013 et en 2016, ce fut ceux de la Corcoran Art Gallery qui furent rachetés⁵².

1.2.7. *Le rôle des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles*

En 1956, les Musées royaux d'Art et d'Histoire acquièrent deux vitraux provenant de l'ancienne maison de campagne du Comte Moretus à Heyst-op-den-Berg qui représentaient respectivement saint Norbert au pied du pape Calixte II (fig. 18) et saint Norbert accompagnant la rentrée à Rome du pape Innocent II (fig. 19)⁵³.

De cette série de quarante-et-un vitraux, réalisés par Jean de Caumont, plusieurs panneaux sont donc revenus après de longues errances parfois transatlantiques : six ont réintégré leur emplacement d'origine avant le tournant du

⁴⁸ Lecocq, I. 2011. p. 174-178 ; Appelmans, J. et Janssen, L. 2020. p.138-139.

⁴⁹ Appelmans, J. et Janssen, L. 2020. p. 139.

⁵⁰ Caviness, M.H. 1985. 30-32.

⁵¹ Appelmans, J. et Janssen, L. 2020. p. 138-140.

⁵² Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. p. 115 ; Appelmans, J. et Janssen, L. 2020. p. 140.

⁵³ Helbig, J. 1958. p. 73 ; Lecocq, I. 2011. p. 178 ; Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. p. 115.

millénaire, huis sont récemment revenus de l'Université de Yale et six de la Corcoran Art Gallery. En outre, les trois verrières sont toujours conservées par le J.B Speed Museum de Louisville, deux autres sont détenues dans des collections privées d'amateurs d'art belge à Bruxelles et dans le Brabant Wallon, deux sont détenues par les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles et une série de fragments et de panneaux sont dispersés au Canada (Cfr. Annexe B)⁵⁴.

1.2.8. *Les vitraux du cloître de l'abbaye du Parc, une histoire mouvementée*

L'histoire matérielle des vitraux du cloître de l'abbaye du Parc révèle l'histoire mouvementée des vitraux et leurs déplacements incessants entre des héritiers, des musées, des marchands d'art et des universités à travers le monde. Cette circulation des vitraux n'est pas sans impact sur la conservation puisque pour permettre leur transport, les vitraux ont dû être démontés et remontés un bon nombre de fois. Chaque manipulation renforçait ainsi la désolidarisation, la fragilité, le risque de perte, mais également le risque d'inversion de calibres. Ces altérations doivent être prises en compte lors de cette étude puisqu'elle se base sur l'observation de l'état actuel des vitraux et non sur leur composition originelle.

Quelques interventions de restaurations sont mentionnées par J. Appelmans et L. Janssen : l'artiste verrier Joost Caen est intervenu, après l'acquisition des vitraux par les Amis de l'Abbaye, sur les vitraux acquis en 1992 et en 2005⁵⁵. Aucun rapport détaillé sur l'ensemble des vitraux n'a pu être recueilli, mais cela ne devrait plus tarder puisque les vitraux sont en cours de restauration et que toute intervention nécessite d'être renseignée de manière complète. Pour l'instant, nous pouvons nous référer aux informations fournies par I. Lecocq à propos du vitrail de saint Norbert prédisant la mort à un homme qui possède illégitimement des biens d'église qu'elle identifie en excellent état par rapport aux homologues conservés à l'abbaye de Parc⁵⁶. Les constats les plus souvent mentionnés sont la remise en plomb des vitraux après leur enlèvement de Parc et l'insertion de nombreux plombs de casse. Les démontages et remontages ont eu pour conséquence l'inversion de calibres et de scènes puisque certaines inscriptions latines ne correspondent plus à la scène, aux figures hagiographiques et aux armoiries associées. Parmi les inversions, citons les armoiries

⁵⁴ Lecocq, I. 2011. p. 173 ; Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. p. 115 ; Appelmans, J. et Janssen, L. 2020. p. 141-142.

⁵⁵ Appelmans, J. et Janssen, L. 2020. p. 138-139.

⁵⁶ Lecocq, I. 2011. p. 180-184.



de l'abbé Henri van Overbeke et les figures de saints Pierre de Calmpthout et d'Ardnold de Swalm, actuellement associés au vitrail de saint Norbert transformant un loup ravisseur en gardien pacifique qui étaient destinées à la scène de saint Norbert consacré archevêque de Magdebourg et à celle des Deux faux pénitents se préparant à occire Norbert comme le montrent les gravures de I. van Peterghem⁵⁷.

I. van Peterghem, *saint Norbert consacré archevêque de Magdebourg*, v. 1640. Carton, crayon et dessin. (Van Even, E. 1860. p. 246/planche 66).

2. Les artistes verriers du XVII^e siècle

2.1. L'art verrier dans les Pays-Bas méridionaux

L'organisation du travail et des ateliers des artistes verriers dans les anciens Pays-Bas est de manière générale très peu connue par manque de documentation. À Bruxelles, la Confrérie de saint Jacques de Compostelle dénombre quatre verriers en 1357. Trente ans plus tard, une ordonnance du magistrat permit la constitution d'un groupement d'artistes dénommé « corporation des peintres, batteurs d'or et fabricants de verrières ». De 1416 à 1465, plusieurs révisions de statuts ont eu lieu dont le regroupement des peintres et des verriers sous la nation de saint Jean en 1421. Les corporations élaboraient également un règlement strict sur la répartition des matériaux, des sphères d'activité, de la durée d'apprentissage, des débouchés, etc.⁵⁸

L'activité des ducs de Bourgogne est une cause déterminante dans la production artistique, mais également dans les conflits liés aux concurrences déloyales entre les artistes travaillant pour la cour et les autres. À travers les comptes des ducs, trois verriers se distinguent au XV^e siècle : W. et Henry van Pede, Jean de

⁵⁷ Lecocq, I. 2011. p. 184 ; Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. p. 125-127.

⁵⁸ Vanden Bemden, Y. 2005. p. 48.

Smet et Joris Van Puerse. Deux autres artistes se démarquent également sous la cour de Marguerite d'Autriche : Jean Ofhuys et Nicolas Rombouts⁵⁹. Le XVI^e siècle fut le siècle de l'apogée de l'art de la peinture sur verre dans les Pays-Bas méridionaux, plusieurs peintres, comme Bernard Van Orley ou Michel Coxcie, excellèrent en tant qu'« inventeur » des cartons préparatoires et les fournissaient aux verriers pour la conception⁶⁰.

Au XVII^e siècle, la ville d'Anvers était un centre effervescent dans tous les domaines artistiques, dont l'art de la peinture sur verre par la présence de familles reconnues. Mais l'épanouissement de l'art du vitrail à Anvers fut possible par l'arrivée du Bois-le-Duc de deux artistes : Abraham Van Diepenbeeck et Jean De Labarre⁶¹.

2.2. Jean De Labarre (1603-1668)

Jean De Labarre, également mentionné sous le nom Jean de Labaer, est originaire du Bois-le-Duc et fils d'Antoine De Labaer. Jeune, il quitta sa ville natale et rejoignit le milieu anversois côtoyant ainsi la source féconde d'enseignement et le goût du XVII^e siècle. Il sollicita et obtint le privilège de coopérer à de nombreux ouvrages au sein de l'atelier de Pierre-Paul Rubens et devint le partenaire d'Abraham Van Diepenbeeck en 1625.

Sous l'influence de Rubens, Jean De Labarre ne fit que progresser et obtint ses propres commandes dès le 30 mars ou avril 1625 où il s'inscrit comme franc-maître de la gilde de Saint-Luc. De manière générale, ses commandes étaient destinées à des lieux de culte et illustraient des scènes bibliques et légendaires ainsi que des portraits caractéristiques. La première réalisation qu'il fit en tant que franc-maître fut le vitrail de *l'Aumône faite par saint Martin d'un pan de son manteau* pour l'église Saint-Jacques à Anvers. Cette œuvre lui valut de nombreuses autres commandes et une certaine notoriété jusqu'à la fin de sa carrière. Il fut reconnu comme bourgeois le 1^{er} août 1625, ce qui lui permit d'exercer librement son art de peintre-verrier.

Jean De Labarre travailla également d'autres médiums : les peintures décoratives pour la Joyeuse Entrée du cardinal-infant Ferdinand d'Espagne en 1635 avec la collaboration de plusieurs artistes dont Théodore Van Thulden, les gravures de la façade monumentale de l'église des Jésuites d'Anvers en 1645, etc.⁶²

⁵⁹ Vanden Bemden, Y. 2005. p. 49, 67-70.

⁶⁰ Vanden Bemden, Y. 2005. p. 48-50.

⁶¹ Balis, A. 1994. p. 181-183.

⁶² Van Cauwenberghs, C. 1891. p. 65-74 ; Helbig, J. 1942. p. 37-38 ; Balis, A. 1994. p.182-187.

2.3. Théodore Van Thulden (1606-1669)

Tout comme Jean De Labarre, Van Thulden est né à Bois-le-Duc le 9 août 1606. Dès 1621-1622, son nom est mentionné par la gilde de Saint-Luc à Anvers comme apprenti puis comme maître en 1626-1627 où il s'adonna aux portraits, aux scènes religieuses, champêtres, etc. Contrairement à De Labarre, cet artiste ne se fixera à Anvers qu'à partir de 1634, après un séjour à Paris où il copia et s'influença des fresques du Primatice. Lors de son retour à Anvers, son style fut fortement influencé par l'art de Rubens et collabora également aux travaux de décoration de la Joyeuse Entrée du cardinal-infant Ferdinand. De cette collaboration, Van Thulden réalisa un ouvrage représentant à l'eau-forte les différentes structures édifiées dans le cadre de cet événement et se lia d'amitié avec Jean De Labarre. Plusieurs événements ont par la suite renforcé cette amitié qui donna lieu à l'association des deux artistes pour les verrières de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule. Avant cela, Van Thulden n'avait jamais été réalisé de verrière⁶³.

2.4. Jean de Caumont (v.1577-1659)

Jean de Caumont est un peintre verrier né à Dolendin vers 1577 et mort à Louvain en août 1659. Il rejoignit l'atelier de la famille Boels à Louvain et travailla sous les ordres de Simon Boels, maître de l'atelier. L'ascension de Jean de Caumont en tant qu'artiste va de pair avec son ascension au rang de gardien de la ville de Louvain en 1607, même année au cours de laquelle il épousa Anna, la fille de Simon Boels. Huit ans plus tard, il succéda à son beau-père en tant que vitrier de la ville de Louvain jusqu'à ce que son fils aîné, Simon de Caumont, lui succéda⁶⁴.

Jean de Caumont était considéré comme un peintre verrier très habile et un très grand aquarelliste. Il exécuta notamment une très belle miniature dans un missel pour l'abbaye de Parc en 1628 qui lui valut la protection ecclésiastique. Grâce à l'intérêt artistique de l'abbé Jean Maes, Jean de Caumont fut engagé pour réaliser la série des quarante-et-un vitraux du cloître de l'abbaye. À l'âge de 58 ans, il se plaça ainsi comme maître vitrier expérimenté et au premier rang des artistes belges du XVII^e siècle. Ce fut sans doute le plus prestigieux et bel ensemble réalisé par l'artiste puisqu'il est longuement cité dans la *Biographie Nationale* de 1872 réalisé par l'Académie

⁶³ Van Cauwenberghs, C. 1891. p. 70 ; Helbig, J. 1942. p. 38 ; Therlinden, C. 1966. p. 176 Balis, A. 1994. p. 187-193 ; Knaap, C. 2013. p. 6.

⁶⁴ Van Even, E. 1872. p. 387 ; Appelmans, J. et Janssen, L. 2020. p. 133.

royale de Belgique⁶⁵. Cet artiste travailla également pour le conseil municipal et pour plusieurs autres communautés religieuses de Louvain par l'exécution de médaillons pour le couvent des Dames-Blanches et de fenêtres pour la chapelle Saint-Charles Borromée dans l'église de Saint-Pierre à Louvain⁶⁶.

⁶⁵ Van Even, E. 1872. p. 387-388 ; Helbig, J. 1958. p. 82.

⁶⁶ Van Even, E. 1872. p. 389 ; Appelmans, J. et Janssen, L. 2020. p. 133.

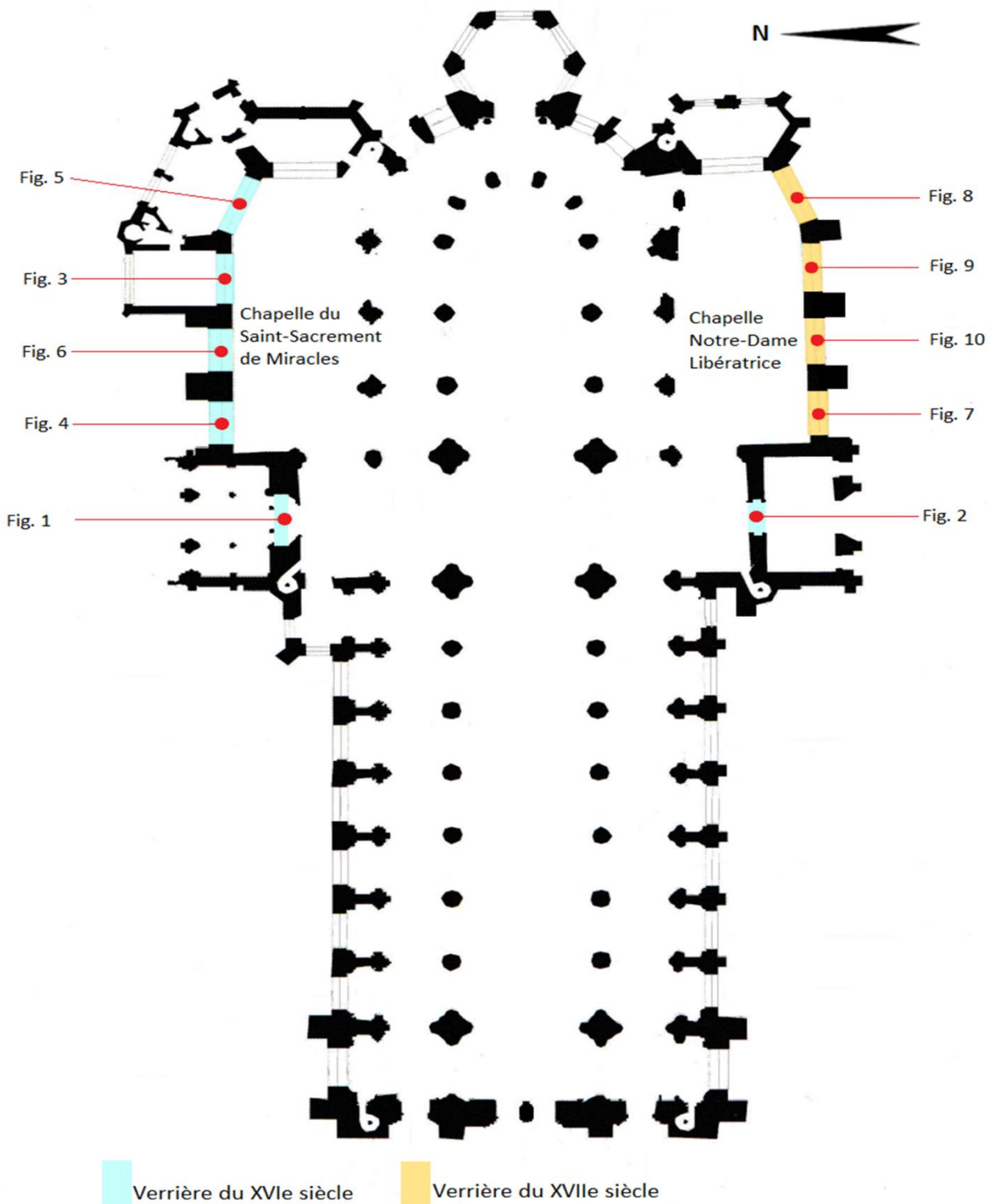
II. ETUDE FORMELLE – LA REPRESENTATION ARCHITECTURALE A BRUXELLES

Cette première étude formelle s'appuiera sur les vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule : les deux grands vitraux au-dessus des portails latéraux du transept (1537-1538) (fig. 1-2), les quatre vitraux disposés dans la chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (1540-1547) (fig. 3-6) et les quatre vitraux de la chapelle Notre-Dame Libératrice (1654-1663) (fig. 7-10). Ces vitraux datant du XVI^e et XVII^e siècle font partie des ensembles les plus impressionnants de Belgique. Ils témoignent de la présence impériale de la famille des Habsbourg dans un contexte bruxellois ainsi que de leur grandeur dans les anciens Pays-Bas⁶⁷. Le choix de cet ensemble repose d'une part sur la localisation des verrières et d'autre part sur la descendance commune des commanditaires. En effet, la mise en œuvre des verrières dans un même édifice tend à renforcer la cohérence artistique les unes avec les autres par le biais de diverses influences politiques et régionales. Même si cela a été effectué à des moments différents, ces verrières furent commandées par des membres politiques appartenant à la même lignée ce qui implique une certaine continuité due à l'héritage et à l'influence artistique des prédécesseurs. Mais cela implique également une certaine innovation de la part des héritiers afin de se distinguer et d'être « à la mode » de l'époque. De ce fait, en voyageant d'une représentation à une autre, l'unité et la diversité peuvent être mises en évidence autour d'un même espace spatial, artistique et politique.

Cette étude formelle autour de la représentation architecturale s'articule selon l'ordre suivant. Tout d'abord, une description des verrières recensées donnera une lecture éclairée de la composition narrative, architecturale et ornementale. Cela viendra également éclairer les nombreux éléments participants à l'ornementation et au dynamisme compositionnel des représentations architecturales. Ensuite, la deuxième partie recensera et confrontera les divers éléments décoratifs au sein de quatre typologies : le langage naturel, le langage architectural, le langage figuratif et le langage dédié aux protagonistes. Enfin, le dernier point abordera la disposition et l'agencement des éléments architecturaux et des motifs décoratifs. Cela nous

⁶⁷ Vanden Bemden, Y. 2005. p. 47.

permettra de mettre en lumière la grande diversité de traitements et les effets utilisés par les artistes au cours du XVI^e et XVII^e siècle dans l'élaboration de leur composition.



Bruxelles, Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule. Plan de situation des vitraux étudiés pour l'étude formelle – la représentation architecturale à Bruxelles (Lecocq, I. 2005. p. 45, modifié par E. Nonckelynck).

1. Les vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule

1.1. Les vitraux septentrionaux du bras du transept (1537-1538)

Dans le bras nord du transept, la verrière de Charles Quint (1537- fig. 1) se divise en deux registres : au registre inférieur, un soubassement monumental en forme de sarcophage soutient la scène principale. Il est richement orné de frises et de deux figures féminines ailées émergeant d'acanthes qui accrochent une multitude d'enroulements végétaux. De part et d'autre, un guerrier brandissant les bannières de l'Empire s'appuie sur un cartouche d'identification : « *CAROLUS V ROMANORUM IMPERATOR / SEMPER AUGUSTE / HISPANIARUM ET INDIARUM REX / ASIA ET AFRICAE DOMINATOR / BELGII PRINCEPS CLEMENTISSIMUS / ET ISABELLA EJUS UXOR P. C.* ».

Au registre principal s'élève un portique tripartite dont l'arcade centrale, plus élevée et large, accueille Charles Quint et son épouse Isabelle de Portugal agenouillés dans leur parure impériale devant un prie-Dieu recouvert d'une draperie ornée de médaillon à aigle bicéphale. Charles Quint est accompagné de son saint patron Charlemagne, en armure, tenant l'épée et le globe terrestre. La sainte patronne d'Isabelle de Portugal, sainte Élisabeth de Hongrie, est présente dans l'arcade latérale gauche vêtue d'un drapé indigo et blanc, et porte dans sa main droite trois couronnes. Les quatre protagonistes sont tournés vers l'arcade latérale droite où figure une statue de Dieu le Père élevée sur un socle cylindrique et soutenant une croix reliquaire. La construction est richement ornée d'une abondance de motifs de style renaissance : des guirlandes, des enroulements, des frises, des rinceaux, des volutes et des tondi parent parer la façade du portique monumental. Sur l'entablement de l'arcade centrale, deux guerriers dressent un étendard héraldique aux aigles impériaux. Sur celui des arcades latérales, un homme debout, la tête en arrière reçoit une torchère d'une femme dont le corps se métamorphose en feuille d'acanthé et se prolonge en enroulements le long de l'arcade centrale. À leur côté, un lion adossé à l'arcade soutient les écus des époux : à dextre les armoiries de l'impératrice et à senestre les armoiries de l'empereur⁶⁸.

Le vitrail présentant Marie de Hongrie et son défunt époux, Louis II Jagellon (1538 – fig. 2) dans le bras sud du transept reprend la même conception spatiale. Le centre du soubassement est percé d'une baie circulaire maintenue par deux figures

⁶⁸ Velge, H. 1925. p. 317-318 ; Helbig, J. et Michiels-Vanden Bemden, Y. 1974. p. 67-68 ; Bral, G.J. 2002. p. 246-247 ; Vanden Bemden, Y. 2005. p. 71-72.

féminines ailées jaillissant d'un calice d'acanthé et contient une inscription dédicatoire : « *LUDOVICO, DALMATIAE, CROATIAE, BOHEMIAE ET HUNGARIAE REGI, QUI PRO CATHOLICAE FIDEI DEFENSIONE IN BELLO CONTRA BARBAROS FORTITER PUGNANDO OCCUBVIT, ET MARIAE EJUS UXORI, CAESARIS SEMPER AUGUSTI SORORI, 1538* ». De part et d'autre, deux guerriers portent les armes des époux : à dextre l'écu écartelé Hongrie-Bohême et à senestre les armoiries de la donatrice.

La composition générale de la verrière rappelle fortement celle du vitrail impérial. Au-dessus du soubassement, les personnages sont groupés de façon identique sous un portique tripartite. Dans l'arcade principale, Louis II Jagellon et Marie de Hongrie sont agenouillés dans la position traditionnelle devant un prie-Dieu. À leur côté, saint Louis roi de France se tient derrière le roi de Hongrie et la sainte patronne de la gouvernante, la sainte Vierge Marie accompagnée de l'Enfant occupe l'arcade latérale droite. Tous les personnages regardent l'arcade latérale gauche abritant la Sainte Trinité. Sur l'entablement des arcades latérales, un soldat s'agrippe à un grand rinceau en forme de S montant le long de l'arcade centrale. Tout comme pour la verrerie précédente, la façade du portique monumental est richement décorée d'ornements analogues : des guirlandes, des enroulements, des frises, des rinceaux, des volutes, des tondi, un fronton à coquille⁶⁹.

1.2. Les vitraux de la chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (1540-1547)

Les quatre vitraux de la chapelle du Saint-Sacrement de Miracle furent commandés par Charles Quint qui souhaitait à travers ceux-ci mettre à l'honneur ses frères et sœurs au sein du pouvoir impérial par leur mariage respectif. L'empereur souhaitait également illustrer l'histoire de la profanation des Hosties du XIV^e siècle. Celle-ci à caractère plus ou moins légendaire narre l'histoire d'un riche et puissant Israélien, Jonathas vivant dans un château à Enghien. Il demanda à un certain Jean de Louvain, juif habitant Bruxelles, de lui procurer les hosties consacrées d'une église catholique en échange de 60 moutons d'or. Quinze jours après la remise du ciboire à Jonathas, celui-ci fut assassiné dans son jardin. À la suite de ce tragique événement, l'épouse et le fils de Jonathas se réfugièrent sous la protection des juifs bruxellois qui pour venger la mort de Jonathas transpercèrent les hosties de leurs poignards dans la synagogue le Vendredi saint de l'année 1369. À cet instant, du sang sortit des hosties et les frappa d'épouvante. Ils décidèrent donc de confier le ciboire à une femme

⁶⁹ Velge, H. 1925. p. 318-319 ; Helbig, J. et Michiels-Vanden Bemden, Y. 1974. p. 77 ; Bral, G.J. 2002. p. 247 ; Vanden Bemden, Y. 2005. p. 73.

prénommée Catherine en lui demandant de le porter jusqu'à Cologne. Mais celle-ci prise de remords dévoila les détails de l'affaire et entraîna la condamnation des profanateurs au bûcher en 1370⁷⁰.

Ces quatre verrières forment un ensemble homogène dans leur composition spatiale : un portique monumental à double étage se dresse sur toute la hauteur du vitrail. Le soubassement comporte une inscription dédicatoire, le registre inférieur abrite les donateurs avec leurs saints patrons et le registre supérieur encadre une scène de l'histoire des Hosties miraculeuses.

La verrière la plus ancienne est celle de François I^{er} et d'Éléonore d'Autriche (1540 – fig. 3). Un portique tripartite s'élève au-dessus d'un soubassement à frise ornementale sur lequel deux enfants tiennent un cartouche contenant l'inscription : « *FRANCISCUS I CHRISTIANIS^{MUS} FRANCORUM REX ET LEONORA CAROLI V ROM. IMP. REGIS GERMANIAE SOROR, EJUS CONJUX, SACRO-SANCTO EUCHARISTIAE SACRAMENTO MANDAVERUNT PONI 1540* ». Le portique est formé, aux deux étages, d'une grande arcade centrale sous laquelle les personnages sont répartis et de deux étroites galeries latérales. Chaque baie est surmontée d'une voûte en berceau ornée de caisson à rosace. Au registre inférieur, les donateurs, richement vêtus, agenouillés devant les prie-Dieu sont accompagnés de leurs patrons, saint François d'Assise et sainte Éléonore. Le second registre narre la scène de l'assassinat de Jonathas. Dans cette partie, un pendentif monumental aux armoiries royales et au collier de l'Ordre de saint Michel est accroché à l'intrados de l'arcade. Cette construction monumentale est chargée de fioriture et ornée de rosaces, d'enroulements végétaux, d'acanthes, de têtes d'ange ailés, de tondi à profils masculins, de guerriers combattant sur la frise de l'entablement séparant les deux registres et de figures allégoriques - la Force et la Prudence - dans les niches du registre inférieur. Au sommet du fronton, une figure de saint Michel terrassant le dragon couronne le portique⁷¹.

La verrière de Jean III de Portugal et de Catherine d'Aragon (1542 – fig. 4) reprend la même composition du portique tripartite à deux étages surmontant un soubassement à frise ornée et contenant l'inscription dédicatoire : « *JOHANNES DEI*

⁷⁰ Velge, H. 1925. p. 42-45 ; Helbig, J. et Michiels-Vanden Bemden, Y. 1974. p. 90 ; Vanden Bemden, Y. 2005. p. 74.

⁷¹ Velge, H. 1925. p. 320-323 ; Helbig, J. et Michiels-Vanden Bemden, Y. 1974. p. 90, 99 ; Bral, G.J. 2002. p. 249 ; Vanden Bemden, Y. 2005. p. 78-80.

GRATIA LUSITANIAE ET PORTUGALLIAE REX, ET CATHARINA, UXOR EJUS CHARISSIMA, CAROLI V IMPERATORIS SOROS, PONI CURAVERUNT 1542 ». Cette verrière bien que plus tardive est première dans la narration de l'histoire des Miracles. Au centre du registre supérieur, Jonathas remet les pièces d'or à Jean de Louvain à gauche et se retire en possession du calice à droite. À l'étage inférieur, les donateurs richement vêtus sont agenouillés dans la position traditionnelle et présentés par leurs saints patrons : saint Jean-Baptiste et sainte Catherine d'Alexandrie écrasant son persécuteur l'empereur Maximin. L'architecture plus massive est dotée d'une large baie centrale et de deux baies latérales séparées par des colonnes et pilastres à chapiteaux corinthiens. Au-dessus de chaque arcade latérale, un bas-relief illustre une scène de bataille entre cavaliers tandis que sur l'entablement court une frise inspirée des thèmes mythologiques gréco-romains. Le registre supérieur comporte une unique arcade centrale et des travées latérales percées d'une fenêtre grillagée encadrée de colonnes et surmontée d'un fronton. La partie supérieure des travées est ornée d'un tondo et d'un bas-relief de centaures et de putti. Le portique est couronné d'un double entablement et d'un fronton orné de l'écu du Portugal. De part et d'autre, deux figures féminines tenant l'étendard des donateurs s'appuient sur les rampants du fronton.

Tout comme pour la verrerie précédente, le décor architectural, bien que moins chargé de décors, est traité en style Renaissance : des moulures, des enroulements d'acanthes, des palmettes, des guirlandes suspendues à des mufles de lions et des figures féminines ailées dans les écoinçons supérieurs rehaussent la façade⁷².

Du point de vue chronologique d'exécution, la troisième verrière est celle de Ferdinand I^{er} et d'Anne de Bohême (1546 – fig. 5). Ici, l'encadrement architectural des scènes narratives présente une construction beaucoup plus ouverte et aérée : deux pavillons à plafonds plats supportés par quatre colonnes corinthiennes se superposent. Toutefois, la position spatiale des individus reste identique aux verrières précédentes. Au registre inférieur, les donateurs, en tenue d'apparat, et leurs saints patrons, saint Ferdinand et sainte Anne portant la Vierge et l'Enfant sont représentés en position traditionnelle. La scène historique illustre l'épouse et le fils de Jonathas confiant le ciboire aux juifs bruxellois sous la baie principale. Au soubassement, un cartouche accroché par des guirlandes porte l'inscription suivante : « *FERDINANDUS DEI*

⁷² Velge, H. 1925. p. 323-324 ; Helbig, J. et Michiels-Vanden Bemden, Y. 1974. p. 99 ; Bral, G.J. 2002. p. 248 ; Vanden Bemden, Y. 2005. p. 78.

GRATIA ROM. DALMATIAE ET CROATIAE REX, HISPAN^{UM} INFANS, ARCHIDUX AUSTRIAE, CAROLI V IMPERATORIS FRATER, PONI JUSSIT MDXLVI ». Une certaine sobriété apparaît dans l'ornement architectural : des guirlandes de fruits et fleurs occupent la largeur des baies, chaque entablement est agrémenté d'une frise figurée et des dauphins pétrifiés tenant les bannières des donateurs surmontent de part et d'autre le fronton. Le fronton du pavillon inférieur est orné d'une coquille et d'un aigle bicéphale accompagné de figures masculines. Le pavillon supérieur est doté, bien que plus sobre, d'un couronnement analogue à celui de la verrière précédente⁷³.

La dernière verrerie de cet ensemble, celle de Marie de Hongrie et de Louis II Jagellon (1547 – fig. 6) illustre la donatrice et son époux ainsi que leurs patrons, saint Louis roi de France et la Vierge Marie portant l'Enfant, sous le pavillon inférieur. L'inscription du cartouche au centre du soubassement orné renvoie aux donateurs : « *MARIA SOROR CAROLI V CESARIS SEPER AUG^{TI}, VIDUA SER^{MT} LUDOVICI, DALMATIAE, CROATIAE, BOHEMIAE, HUNGARIAE REGIS, QUI PRO FIDEI CATHOLICAE DEGENSIONE IN BELLO CONTRA BARBAROS FORTITER PUGNANDO OCCUBUIT, PONI JUSSIT 1547* ». À l'étage supérieur, Jonathas accompagné de sa famille remet les hosties dérobées à ses coreligionnaires d'Enghien. La composition architecturale encadrant les scènes historiques est semblable à celui de la verrière précédente : un double pavillon à plafond plat séparé par une large frise ornée d'une scène mythologique est couronné d'un entablement et d'un tympan. Une sobriété de l'ornement est également visible : des rosaces, des triglyphes et des crânes de buffles alternent sur la frise de l'entablement, au-dessus duquel se dresse un fronton orné d'un aigle et de deux figures féminines allongées tenant des palmes et une guirlande sur les rampants. À l'étage supérieur, des guirlandes de fruits et fleurs occupent la largeur de la fenêtre et des angelots se disposent auprès d'enroulements sur l'entablement. Le pavillon supérieur est, quant à lui, surmonté d'un entablement orné d'enroulements et d'un fronton. De part et d'autre de celui-ci, des dauphins tiennent les bannières des donateurs : à senestre celle de Louis II de Hongrie et à dextre celle de son épouse⁷⁴.

⁷³ Velge, H. 1925. p. 325-326 ; Helbig, J. et Michiels-Vanden Bemden, Y. 1974. p. 108 ; Bral, G.J. 2002. p. 249 ; Vanden Bemden, Y. 2005. p. 78.

⁷⁴ Velge, H. 1925. p. 324-326 ; Helbig, J. et Michiels-Vanden Bemden, Y. 1974. p. 108 ; Bral, G.J. 2002. p. 249 ; Vanden Bemden, Y. 2005. p. 80-81.

1.3. Les vitraux de la chapelle Notre-Dame Libératrice (1654-1663)

La tradition du mécénat impérial se poursuit au XVII^e siècle grâce au don des verrières monumentales pour la chapelle Notre-Dame Libératrice. La première fut offerte en 1654 par le Léopold-Guillaume, le gouverneur des anciens Pays-Bas. Il associa à son don, l'empereur Ferdinand III d'Autriche qui y plaça une seconde verrière en 1656 ainsi que son neveu, Léopold I^{er} en 1658. La dernière verrière, datant de 1663, est un don du roi Philippe IV en l'honneur des Archiducs Albert et Isabelle. La position générale des personnages reste identique à celle du XVI^e siècle : l'étage inférieur réservé aux donateurs et leurs saints patrons affirmant leur pouvoir dynastique et l'étage supérieur dédié aux scènes religieuses, celles de la Vie de la Vierge⁷⁵.

Le vitrail dédié à Léopold-Guillaume (1654 – fig. 7) matérialise une structure en portique à double étage soutenu par des colonnes à chapiteau corinthien. Ce portique s'élève sur un soubassement où deux putti présentent un cartouche flanqué de deux cornes d'abondance sur lequel s'inscrit une longue dédicace à l'honneur du donateur. Il est formé, aux deux étages, d'une grande baie centrale sous laquelle les personnages sont répartis et de deux étroites galeries latérales. Dans le prolongement de l'arcade centrale inférieure s'élève un édifice percé d'une porte semi-ouverte et couronné d'un entablement à enroulements végétaux et d'un fronton. Sous l'arcade, le gouverneur Léopold-Guillaume, vêtu de ses vêtements d'apparat, est agenouillé devant un prie-Dieu avec ses patrons respectifs : saint Léopold et saint Guillaume. Le registre supérieur illustre l'épisode de la Visitation. Au centre, la Vierge salue sa cousine Élisabeth, de même que Joseph salue Zacharie à droite du groupe principal.

Le portique monumental encadrant les scènes narratives est rehaussé d'ornements de couleur or qui tranchent avec la grisaille de la structure architecturale évoquant la pierre. La partie supérieure des étages se caractérise par une accumulation d'éléments ornementaux et d'effets de reliefs comme le décrochement de l'entablement par rapport à la façade du portique. L'entablement séparant les deux registres est orné d'une frise de guirlandes de végétaux et d'un chérubin pétrifié en son centre. Sous celui-ci, les armoiries de la famille ainsi que la couronne du gouverneur sont disposées dans un cartouche de pierre aux extrémités enroulées. De part et d'autre du cartouche sont fixés une torche, du laurier et une chute de fruits et de végétaux qui s'accroche sur la partie médiane et inférieure.

⁷⁵ Vanden Bemden, Y. 2005. p. 87-88.

Le registre supérieur est orné de rosace dans les écoinçons, desquels part une guirlande de fruits et de végétaux dont l'extrémité est accrochée au centre de l'entablement en saillie. Enfin, un fronton en forme d'édicule couronne la partie centrale du portique tandis qu'une balustrade surmonte les arcades latérales. Le fronton est cantonné d'ailerons involutés, surmontés d'une sphère et orné de part et d'autre de palmes. Une figure anthropomorphe dont le buste se métamorphose en aileron et coiffée d'un pot à feu orne les rampants du fronton. De l'extrémité des bustes s'échappent de lourdes guirlandes de fruits⁷⁶.

Dans la verrière offerte par l'empereur Ferdinand III d'Autriche (1656 – fig. 8), celui-ci, en tenue d'apparat, se fait représenter avec son épouse, Éléonore d'Autriche sous l'unique arcade du portique monumental. Tous deux sont agenouillés dans la position traditionnelle et patronnés par saint Ferdinand III de Castille et sainte Éléonore. Le registre supérieur est occupé par différents groupes distincts narrant la Présentation de la Vierge au Temple. Le portique s'élève, au registre inférieur, par des colonnes sur lesquelles viennent s'adosser des piliers doriques. L'entablement ionique séparant les deux registres est orné d'une frise à rinceaux dorés et au centre d'un cartouche aux extrémités enroulées pourvu des armoiries et de la couronne de l'Empereur. Des festons végétaux partent des enroulements inférieurs du cartouche et rejoignent le bouton de la rosace dans l'écoinçon. De part et d'autre du cartouche, deux aigles héraldiques s'appuient sur le couvrement de l'arcade. À l'arrière-plan se prolonge un portique circulaire dont la façade est ornée d'éléments appartenant au répertoire dorique et est couronnée d'une balustrade. Au registre supérieur, le fronton du pavillon est saturé d'éléments ornementaux : une frise de chérubins, une cartouche avec l'inscription « D.O.M », une guirlande végétale, des pots à feux, un couronnement en forme de soleil et les drapeaux de l'Autriche. Le soubassement du portique est analogue à la verrière de Léopold-Guillaume : une inscription figure dans un cartouche entouré de guirlandes, orné dans la partie centrale inférieure d'une tête de bélier et latéralement d'une chute de fruits⁷⁷.

⁷⁶ Van Cauwenberghs, C. 1891. p. 75 ; Velge, H. 1925. p. 335 ; Helbig, J. 1942. p. 33-34 ; Vanden Bemden, Y. 2005. p. 90-91.

⁷⁷ Van Cauwenberghs, C. 1891. p. 74-75 ; Velge, H. 1925. p. 332-333 ; Helbig, J. 1942. p. 34-36 ; Vanden Bemden, Y. 2005. p. 87-91.

Comme pour les autres verrières, celle de Léopold I^{er} (1658 – fig. 9) représente le donateur et ses patrons, saint Ignace et saint Léopold en position traditionnelle au registre inférieur. Ces protagonistes sont disposés sur une terrasse limitée au-devant, à droite, par une balustrade et à l'arrière par une arcade qui s'ouvre sur un espace délimité par des murs sur lesquels se déploie une balustrade couronnée de plusieurs sphères. Cette arcade est couronnée par un entablement orné d'une frise de rinceaux sous laquelle est fixé un cartouche doté du blason de la maison d'Autriche et du collier de la Toison d'Or. Des festons sont accrochés sur les extrémités supérieures du cartouche et rejoignent des volutes dans la partie inférieure du cartouche. De chaque côté du cartouche, des lions bruns sont disposés sur les écoinçons de l'arc, ils s'appuient sur un entablement à rinceaux et regardent en direction des protagonistes. À l'extrémité gauche du vitrail, un mur orné d'un cadre rectangulaire à bordure dorée et sur lequel est fixé un feston dans la partie inférieure ferme la composition. Entre ces deux constructions, une colonne ionique s'élève sur un haut piédestal et soutient le pavillon de l'étage supérieur. Ce pavillon s'élève à gauche par des piliers cruciformes à chapiteau ionique soutenant l'entablement en saillie composé d'une frise un rinceau. L'espace sous le pavillon est délimité par une balustrade et un dôme rectangulaire à nervure percé d'un œil-de-bœuf couronne le pavillon. Au-devant, les protagonistes participant au mariage de Marie et Joseph sont disposés sur le parvis limité à l'arrière par une balustrade identique. Au-dessus de cette construction monumentale, une coupe dans laquelle pousse un olivier entouré d'un ruban est placée au centre du vitrail.

Au soubassement, un texte est inscrit dans un cartouche cintré d'une couronne de laurier dans laquelle se croisent des palmes et flanqué de pattes de lions auxquelles sont attachées des cornes d'abondance. De part et d'autre de celles-ci figure une sphère terrestre dont l'une est ornée d'une couronne et d'un bâton de commandement entouré par un serpent et l'autre, devant un gouvernail, est uniquement enserrée par un serpent⁷⁸.

La dernière verrière offerte par le roi Philippe IV (1663 – fig. 10) met à l'honneur les Archiducs Albert et Isabelle. Ces derniers, richement vêtus, sont agenouillés devant un prie-Dieu en compagnie de leurs patrons respectifs sur une terrasse délimitée par un balustre surmontée d'une pomme de pin à l'extrémité gauche. À l'arrière des

⁷⁸ Van Cauwenberghs, C. 1891. p. 75 ; Velge, H. 1925. p. 333-334 ; Helbig, J. 1942. p. 36 ; Vanden Bemden, Y. 2005. p. 88-91.

protagonistes s'élève un haut portique percé d'une étroite, mais haute baie soutenue par des piliers et des colonnes ioniques. La partie supérieure se caractérise par des effets de reliefs dus au décrochement de l'entablement orné d'une frise de rinceaux. Au centre de l'entablement, les armoiries des protagonistes sont accrochées sur un cartouche à cuir découpé. Des guirlandes végétales partent des enroulements de cuir et rejoignent le bouton de la rosace dans l'écoinçon de l'arcade. À l'arrière de l'arcade, nous observons le prolongement du portique qui se développe de manière circulaire à l'arrière-plan du vitrail. Sa façade est percée d'une arcade à gauche et dotée de deux niches à coquille à droite. Entre la baie et les niches sont adossés des piliers ioniques soutenant les parties en saillie de l'entablement. La partie supérieure est ornée d'une large frise sur laquelle s'alternent des guirlandes végétales et des modillons saillants. Un couronnement où s'alternent balustres en poire et murets courts sur toute la longueur et est surmonté de sphères.

Au registre supérieur se développe la scène de l'Annonciation, la Vierge est représentée sur une terrasse tandis que l'Ange Gabriel accompagné de putti prend place à gauche dans le ciel. La terrasse s'élève par quatre piliers cruciformes à chapiteau dorique et est couverte d'un toit bombé dont le plafond est orné de caissons à rosaces. Elle est délimitée, à gauche et à l'arrière, par une balustrade. À droite, un pan de mur percé d'une baie s'ouvre sur la terrasse et donne accès à un édifice qui se prolonge à l'arrière sous la forme d'une tourelle à dôme nervuré. Enfin, une coupe agrémentée d'un palmier entouré d'une banderole avec inscription s'élève dans la partie supérieure centrale du vitrail⁷⁹.

⁷⁹ Van Cauwenberghs, C. 1891. p. 75 ; Velge, H. 1925. p. 334-335 ; Helbig, J. 1942. p. 36-37 ; Vanden Bemden, Y. 2005. p. 91.

2. Vocabulaire ornemental de l'architecture

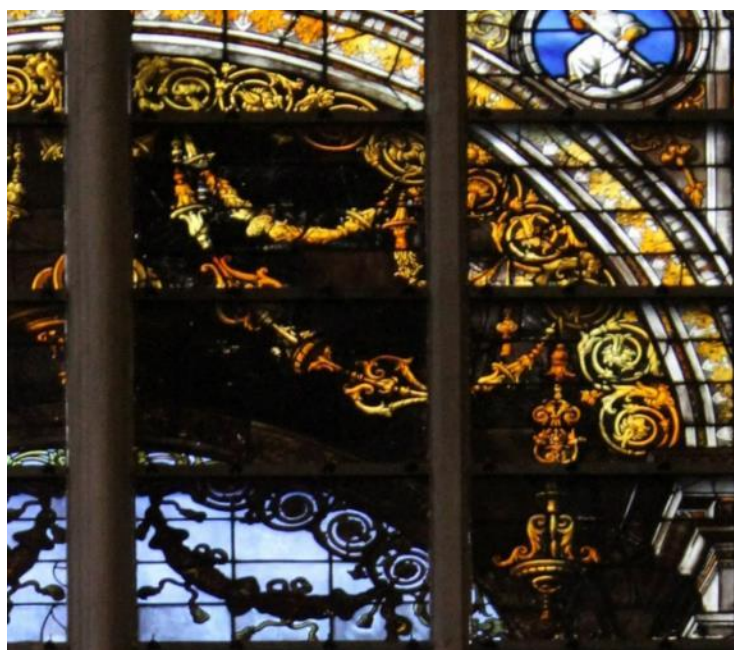
Si au premier regard, le vitrail paraît surchargé par les éléments techniques et ornementaux qui rendent la lecture très complexe et désorganisée. Un regard posé et répétitif décèlera une multitude d'éléments distincts les uns des autres et une combinaison éclairée de chaque élément. En combinant à ce regard une approche systématique des ornements, un comptage précis des divers motifs déployés sur chaque portique a pu être réalisé afin d'établir un inventaire complet de l'ornement dans la production verrière du XVI^e et XVII^e siècle. L'intention est de mettre à jour une classification en fonction de la nature de l'ornement : le langage naturel, le langage architectural, le langage figuratif et celui propre aux protagonistes. À travers ce chapitre, il s'agit de déterminer l'ensemble des motifs utilisés en gardant à l'esprit que toutes ces tendances et ces constats sont liés à l'évolution chronologique des goûts et des modes.

2.1. Langage naturel

2.1.1. *Guirlandes et festons*

La guirlande est un motif récurrent au sein des vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule.

Parfois composée de fleurs, de fruits ou des deux, elle prend la forme d'un arc et se dispose pour la plupart du temps dans les arcades des portiques monumentaux. Sur les vitraux de Charles Quint (fig. 1.2) et de Marie de Hongrie (fig. 2.2), de fins festons dorés se composent de motifs ornementaux où se mêlent des arabesques, des culots, des motifs à godrons, des enroulements,



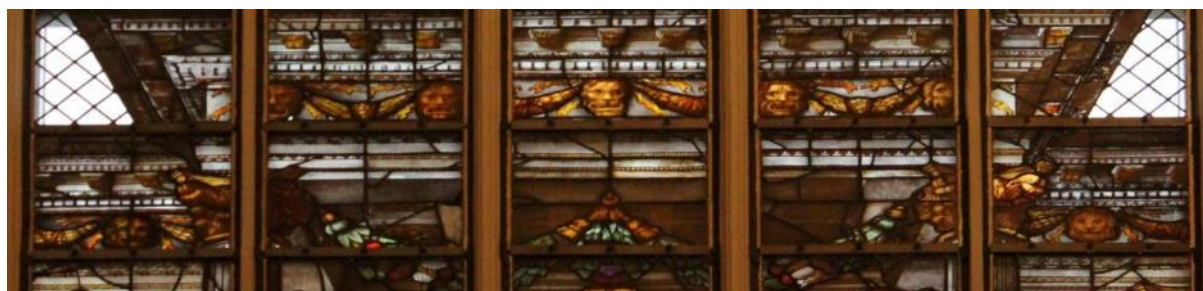
Détail des guirlandes. Vitrail de Charles Quint et Isabelle de Portugal (1537).

etc. Au centre et aux extrémités des festons, sont suspendus des pendentifs ornés d'arabesques et de motifs à godrons. Ce même type de festons multiples se répètent au sein du vitrail de François I^{er} (fig. 3.2.). Sur ceux-ci, des perles, des culots, des floches et des arabesques s'assemblent le long du cordon. Au centre des festons inférieurs s'accroche un imposant pendentif similaire aux verreries précédentes tandis que celui du registre supérieur prend la forme d'un candélabre.

Sur les autres verrières de la chapelle du Saint-Sacrement de Miracle, divers motifs végétaux s'associent pour former les guirlandes. C'est le cas pour les vitraux de Jean III de Portugal (fig. 4.1), Ferdinand I^{er} (fig. 5.1 ; 5.2) et Louis II de Jagellon (fig. 6.1), la taille des motifs s'amplifie de manière quasiment disproportionnée pour former deux imposantes guirlandes florales dotées à leur jonction d'un imposant pendentif floral. Contrairement aux précédentes, celles-ci sont richement colorées par l'utilisation de fleurs, de feuilles et de fruits de couleur rouge, bleu, verte, blanche et rose. Dans certains cas, ce type de guirlandes se dupliquent sur la façade en ornant par exemple la large frise intermédiaire du vitrail de Ferdinand I^{er} (fig. 5.2), le tympan du registre inférieur vitrail de Louis II de Jagellon (fig. 6.2) ainsi que les soubassements des portiques monumentaux (fig. 4.4 ; 5.3 ; 6.4.). Ici, les éléments végétaux forment d'épaisses guirlandes qui ornent et rehaussent par leurs couleurs les façades en grisaille. Un second type de guirlande coexiste au sein du vitrail de Jean III de Portugal (fig. 4.1) : de petits et larges festons de couleur or se multiplient et enjolivent la frise de l'entablement supérieur.



Détail des guirlandes. Vitrail de Ferdinand I^{er} et Anne de Bohême (1546).



Détail des guirlandes. Vitrail de Jean III de Portugal et de Catherine d'Aragon (1542).

Sur les vitraux de la chapelle Notre-Dame Libératrice (fig. 7.1 ; 8.1 ; 8.2 ; 9.1 ; 10.1), ce sont des feuilles de laurier dorées qui s'attachent en cordon. Bien que leur épaisseur varie, elles restent très sobres et fines par rapport aux précédentes. Partant parfois des rosaces de l'écoinçon, de l'intrados de l'arcade centrale ou de la frise de l'entablement, qu'elles soient double ou triple, elles se suspendent en feston entre les arcades principales des portiques.



Détail des guirlandes. Vitrail de Léopold I^{er} (1658).

Dans cet ensemble, les festons de lauriers se multiplient et enjolivent la construction le long des frises, sur les chapiteaux ioniques et autour des tablettes d'inscriptions. Le vitrail de Léopold-Guillaume (fig. 7.1 ; 7.2) garde encore la trace de guirlandes charnues garnies de feuilles et de fruits sur le couronnement et pour la chute dans la partie inférieure du cartouche armorié. Ces multiples guirlandes viennent rehausser de couleur or les façades des portiques monumentaux et tranchent avec la grisaille de la structure.



Détail de l'entablement du premier registre. Vitrail de Léopold-Guillaume (1654).



Détail des chapiteaux. Vitrail des Archiducs Albert et Isabelle (1663).



Détail des guirlandes de fruits. Vitrail de Léopold-Guillaume (1654).

Détail de la chute. Vitrail de Léopold-Guillaume (1654).



2.1.2. Candélabres et cornes d'abondance

Le candélabre et la corne d'abondance sont envisagés conjointement, car ceux-ci appartiennent au même registre de la Renaissance et ne constituent pas des éléments visuels majeurs de la composition architecturale et ornementale. Par le biais du candélabre, le vocabulaire renaissant s'intègre au sein des verrières du XVI^e siècle (fig. 1-3), ce motif orne le corps des pilastres soutenant les portiques. Il se présente sous la forme d'un vase duquel jaillit une tige végétale greffée d'enroulements et ornée d'acanthes et de fleurs.

Détail d'un candélabre. Vitrail de François I^{er} (1540)



Uniquement présentes dans l'ensemble de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule (fig. 7.3 ; 9.3), les cornes d'abondance, relayée dans les marges du soubassement auprès des tablettes d'inscriptions, sont formées d'un cornet à terminaison enroulée chargé de fruits et de végétaux.



Détail de la corne d'abondance. Vitrail de Léopold-Guillaume (1654).



Détail de la corne d'abondance. Vitrail de Léopold I^{er} (1658).

2.1.3. Coquille

Un motif minéral appartenant également au répertoire renaissant agrémenté le décor architectural, il s'agit des coquilles aux nervures saillantes ou creuses. Les coquilles se développent dans les frontons circulaires des monuments de Charles Quint (fig. 1.1) et de Marie de Hongrie (fig. 2.1), mais cela reste encore tout à fait mesuré puisqu'elles se limitent au cadre architectural. Sur le vitrail de Ferdinand I^{er} (fig. 5), la taille du motif s'amplifie de manière disproportionnée sur l'entablement intermédiaire et est richement dotée de couleur verte et or. Au XVII^e siècle, la coquille dorée s'applique sur les portiques situés à l'arrière-plan (fig. 10.2) et est représentée de manière réaliste.

2.1.4. Acanthes (rinceaux – feuillages – palmettes)

L'acanthé, qu'elle s'épanouisse en rinceau, en feuillage, en palmette ou qu'elle se développe en arabesque, règne dans la production verrière du XVI^e et XVII^e siècle. Abondante sur les portiques, l'acanthé s'y développe sous toutes ses formes. Les feuilles d'acanthé, plus réduites, se présentent généralement comme un motif secondaire qui se greffe aux éléments préexistants comme les guirlandes dorées (fig. 1.1 ; 2.1 ; 3.2), les volutes des cartouches (fig. 1.2) et les modillons du sarcophage (fig. 1.2).

Quelques fois, les feuilles d'acanthé se regroupent et forment, avec d'autres éléments végétaux, un motif en forme de calice. Ce culot (fig. 1.1 ; 2.1), souvent présent dans les écoinçons donne naissance aux rinceaux et aux palmettes⁸⁰.

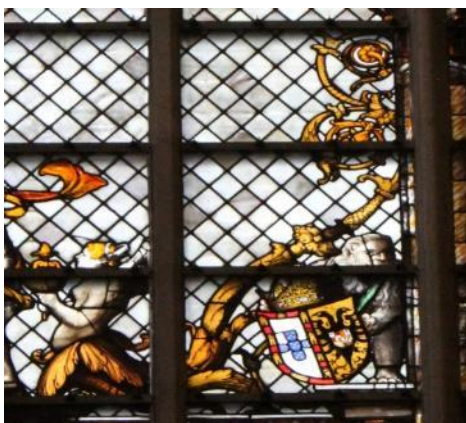


Détail de l'écoinçon. Vitrail de Charles Quint et d'Isabelle de Portugal (1537).

Parfois plus ample, la feuille d'acanthé se transforme en feuille engainante (fig. 1.1 ; 1.2 ; 2.2 ; 3.3) de laquelle émergent des bustes féminins et masculins. Motif souple par excellence, l'acanthé se courbe, se recourbe et se métamorphose en rinceaux. Parfois charnus et massifs, les rinceaux dotés de feuillages prolongent les feuilles engainantes et se développent en tant qu'élément architectural (ailerons, support au soubassement, etc.).



Détail du soubassement. Vitrail de Charles Quint et d'Isabelle de Portugal (1537).



Détail d'un être hybride. Vitrail de Charles Quint et d'Isabelle de Portugal (1537).



Détail d'un être hybride. Vitrail de Marie de Hongrie et Louis II Jagellon (1538).

⁸⁰ De Finance, L. 2014. p. 84.

Ce développement du rinceau s'imbrique également aux volutes (fig. 3.1) et s'hypertrophie pour combler l'espace au-dessus des collatéraux (fig. 1.1).



Détail d'un rinceau. Vitrail François I^{er} et Éléonore d'Autriche (1540).



Détail d'un rinceau. Vitrail de Marie de Hongrie et Louis II Jagellon (1538).

L'acanthé et ses diverses facettes s'adaptent à l'espace. Fin et resserré sur lui-même, le rinceau se déploie en festons le long de l'intrados (fig. 1.1 ; 2.1 ; 3.1) et des frises (fig. 1.1 ; 2.1) couvrant chaque espace dénudé. Il devient une manifestation pérenne et absolue en se limitant alors à un espace défini, la frise des entablements (fig. 1.1 ; 2.1 ; 4.1 ; 4.4 ; 5.1 ; 6.1 ; 8.2 ; 10.1). Cet allégement du motif entraîne, à contrario, une nouvelle association de motif à l'acanthé (putti, anges, têtes d'ange).



Détail d'une frise de l'entablement. Vitrail de Charles Quint et d'Isabelle de Portugal (1537).



Détail d'une frise du couronnement. Vitrail de Jean III de Portugal et Catherine d'Aragon (1542).

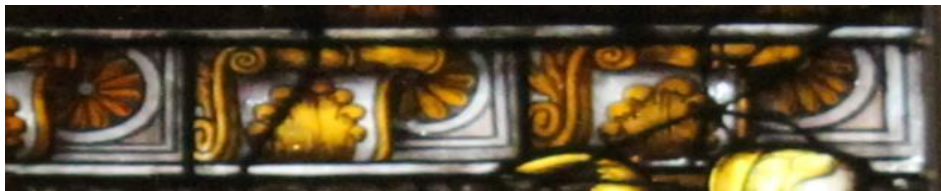
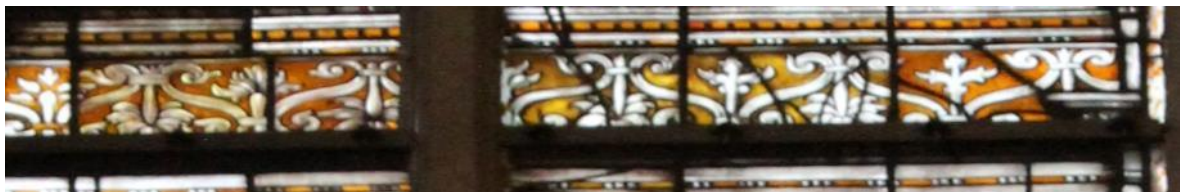


Détail d'une frise du couronnement. Vitrail de Marie de Hongrie et Louis II Jagellon (1538).



Détail d'une frise de l'entablement. Vitrail des Archiducs Albert et Isabelle (1663).

Outre les rinceaux et les feuillages, l'acanthé se décline aussi en palmettes. La palmette, uniquement présente dans les verrières du transept, est le motif privilégié pour décorer les frises, les modillons (fig. 1.1 ; 1.2 ; 2.1) et les voussures (fig. 1.1 ; 2.1 ; 3.1 ; 3.1). À la suite l'une de l'autre, alternant parfois de sens, s'agrémentant parfois de rinceaux, de grains et de feuilles d'acanthé fleuries, la palmette révèle sa grande diversité. Mais peu à peu, elle se dissipe des frises et des voussures pour laisser sa place aux rinceaux.



Détails des palmettes sur les frises. Vitrail de Charles Quint et d'Isabelle de Portugal (1537).

Ainsi l'acanthé, avec les différentes formes qu'elle adopte orne de diverses manières les façades des portiques. Elle décore les parties architecturales dénudées telles que les frises, l'intrados, les voussures, les volutes et les modillons, et se développe seule pour combler les espaces libres. Bien qu'elle se dissipe peu à peu au profit

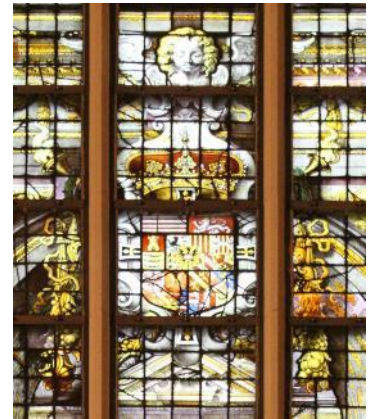
d'autres motifs ornementaux, cette atténuation permet une certaine évolution par l'apparition de nouveaux motifs. Par ses multiples facettes, elle constitue la base de l'ornementation luxuriante des portiques au XVI^e et XVII^e siècle dans la production verrière.

2.1.5. *Laurier*

Le laurier est reconnaissable par ces feuilles légèrement ondées et allongées qui s'imbriquent pour former différents types d'ornements, dont la guirlande. En guirlande, le laurier se dore et orne en feston les arcades centrales (fig. 7.1 ; 8.1 ; 8.2 ; 9.1 ; 10.1), les chapiteaux ioniques (fig. 10.1) et les frises (fig. 7.2 ; 10.3) des vitraux de la chapelle Notre-Dame Libératrice.

Dans certains cas, le motif préserve sa couleur naturelle et se dispose en couronne, comme symbole de victoire et de triomphe politique et militaire dans l'ornementation⁸¹. La couronne de laurier s'enroule autour des torches sur les armoiries de Léopold-Guillaume et encercle également les initiales du gouverneur.

Détail des armoiries. Vitrail de Léopold-Guillaume (1654).



2.1.6. *Palme*

Ce motif sous la forme d'une branche de palmier est tenu par les figures féminines sur les rampants du fronton intermédiaire de Louis II Jagellon (fig. 6.2). Dans la troisième série de verrières étudiées, les palmes dorées et disposées symétriquement ornent le fronton du vitrail de Léopold-Guillaume (fig. 7.1) ou s'associent aux armoiries des protagonistes (fig. 8.2 ; 9.1 ; 9.3).

2.1.7. *Rosace*

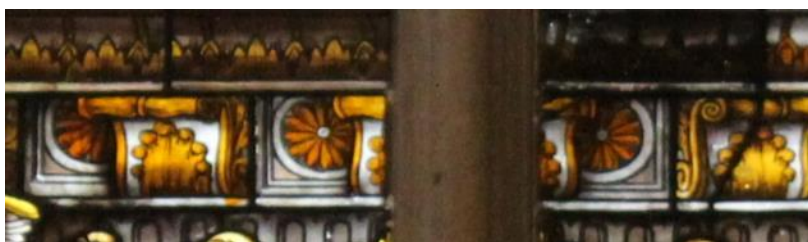
Une multitude de fleurs apparaissent, se combinent et forment l'ensemble des motifs précédemment cités. Parmi ces fleurs, seule la rosace est clairement identifiable. De forme ovale ou circulaire, la rosace dérive du quadrilobe, de la marguerite ou de l'hélianthe, elle adapte sa taille à l'espace qu'elle occupe (frise, tondo, caisson, etc.), pour s'y intégrer et se déployer de manière oviforme et ronde⁸².

⁸¹ Réau, L. 1930. p. 269 ; Wodon, B. 2008. p. 56 ; De Finance, L. 2014. p. 49.

⁸² Wodon, B. 2008. p. 64 ; De Finance, L. 2014. p. 93-94.

De 1538 à 1540 (fig. 1-3), la rosace, très schématique, ressemble davantage à une marguerite : plusieurs minces pétales se développent de manière concentrique autour du pistil. Puis elle se développe en fleurs à unique ou double rang et agrémentent les caissons présents sur les voûtes et les intrados des arcades de la chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (fig. 4-6). Dans certains cas, elle est simplement évoquée par la schématisation des pétales disposées de manière concentrique. Les rosaces à unique rang sont le type qui persiste au sein des verrières de la chapelle Notre-Dame Libératrice (fig. 7-10). Néanmoins, leur effet est sensiblement différent par leur foisonnement, les pétales agrémentant les fleurs s'échancrent, se courbent et leurs extrémités se replient sur l'avant donnant une plus grande plasticité au motif.

Le vitrail et son décor dans les Anciens Pays-Bas au XVII^e siècle



Détail. Vitrail Charles Quint et Isabelle de Portugal (1537).



Détail. Vitrail François I^{er} et Éléonore d'Autriche (1540).



Détail. Vitrail de François I^{er} et Éléonore d'Autriche (1540).



Détail. Vitrail de Léopold-Guillaume (1654).



Détail. Vitrail de Léopold-Guillaume (1654).



Détail. Vitrail de Ferdinand III d'Autriche et Éléonore d'Autriche (1656).

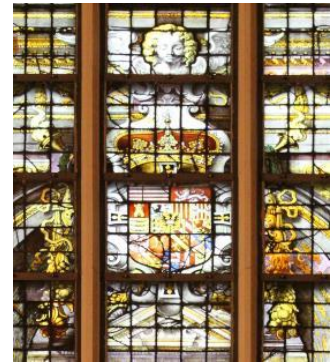


Détails. Vitrail des Archiducs Albert et Isabelle (1668).



2.1.8. Torche et pot-à-feu

Au sein des ensembles étudiés, deux types de motifs dans lequel s'anime une flamme ont été inventoriés : la torche et le pot-à-feu. Le premier ornement est positionné de part et d'autre du cartouche contenant les armoiries du gouverneur Léopold-Guillaume (fig. 7).

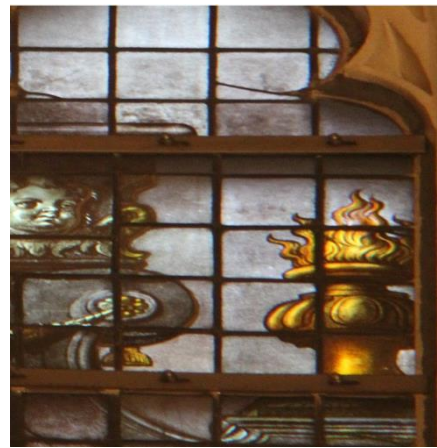


Détail des armoiries. Vitrail de Léopold-Guillaume (1654).

Bien que le pot-à-feu appartienne au langage architectural, cet ornement est traité dans ce point par son association au motif de la flamme. Il se compose d'un vase en pierre surmonté d'une flamme et coiffe les figures anthropomorphes sur les rampants du fronton de Léopold-Guillaume (fig. 7.1) et surmonte le pavillon supérieur de Ferdinand III et Eléonore d'Autriche (fig. 8).



Détail. Vitrail de Léopold-Guillaume (1654).



Détail du pot-à-feu. Vitrail de Ferdinand III d'Autriche et Eléonore d'Autriche (1656).

2.2. Langage architectural

2.2.1. Ordres architecturaux

Formant l'ornement principal de l'architecture, les ordres individualisent les élévations architecturales par l'ajout d'éléments caractéristiques. L'ordre dorique donne une grande sobriété aux façades des portiques de Charles Quint et de Marie de Hongrie (fig. 1-2), bien que celles-ci soient recouvertes d'une fioriture de motif de style Renaissance. Colonnes ou pilastres à fût lisse, chapiteaux dénudés d'ornements, entablement formé d'une architrave, d'une frise généralement ornée et d'une corniche structurent les portiques de la dynastie des Habsbourg. Dans certains cas, l'ordre dorique et l'ordre ionique se mêlent au sein d'une même façade, comme pour le vitrail de François I^{er} et d'Eléonore d'Autriche (fig. 3) et Ferdinand III d'Autriche (fig.

8). Ici, les façades sont structurées par des pilastres et des colonnes lisses à chapiteau dorique sur lesquelles repose un entablement d'inspiration ionique composé d'une frise ornée, d'un talon de perles et pirouettes et d'une frise d'oves qui le distingue de l'entablement dorique. Cette combinaison de plusieurs ordres peut aussi être réalisée par la simple association d'éléments caractéristiques comme sur le vitrail de Léopold I^{er} (fig. 9) où une colonne dont le chapiteau formé de volutes latérales caractérise l'ordre ionique. La façade du vitrail des Archiducs (fig. 10) est structurée par l'ordre ionique qui s'épanouit seul par les colonnes et pilastres aux chapiteaux dotés de volute sur lequel repose l'entablement caractéristique. Le troisième ordre recensé est le corinthien identifié par le chapiteau hérissé de feuilles d'acanthé derrière lesquelles émergent des caulicoles sur lequel s'appuie un entablement corinthien⁸³. Cet ordre structure trois portiques, celui de Ferdinand I^{er} (fig. 5), celui de Jean III de Portugal (fig. 4) et celui de Léopold-Guillaume (fig. 7).

2.2.2. Tablettes d'inscription et cartouches

Bien qu'en marge des représentations, les inscriptions dédicatoires sont essentielles à la compréhension du contexte et des commanditaires, elles sont mises en valeur au sein de tablettes et de cartouches.

Les tablettes figurant dans le soubassement des vitraux du transept (fig. 1.2 ; 2.2) se différencient par leur forme rectangulaire et ronde, mais partagent les mêmes codes de représentation : encadrement pétrifié à moulures dorées.

Celles des vitraux de la chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (fig. 3.3 ; 4.4 ; 5.3 ; 6.4) combinent tout l'espace du soubassement. Elles annoncent la transformation des tablettes rectangulaires vers des cartouches dotés d'une nouvelle plasticité. Une diversité de représentation est alors observable : des cartouches aux bords chantournés à la manière des feuilles de papier, des tablettes pétrifiées à



Détail de la tablette. Vitrail de François I^{er} et Eléonore d'Autriche (1540).



Détail de la tablette. Vitrail de Jean III de Portugal et Catherine d'Aragon (1542).

⁸³ Wodon, B. 2008. p. 45 ; De Finance, L. 2014. p. 247.

moulures dorées ainsi que cartouches dorés et pétrifiés aux membranes gonflées et chantournées.



Détail de la tablette. Vitrail de Marie de Hongrie et Louis II Jagellon (1547).

Ces bords chantournés dérivent de la découpe du cuir et persistent au XVII^e siècle. Le cartouche, encadrant les inscriptions et affichant les blasons des commanditaires, se multiplie sur les verrières de ce siècle. Les tablettes (fig. 7.3 ; 8.4 ; 9.3 ; 10.4) comportant la dédicace et le millésime se simplifient et prennent la forme d'un rectangle aux bords découpés ou droits. Tandis que les cartouches deviennent le mode de présentation privilégié des armoiries au XVII^e siècle (fig. 7-9). Toute armoirie est présentée sur un cartouche dont les formes opulentes et volubiles se déploient de diverses manières : les bords chantournés se complexifient, s'échancrent et s'enroulent énergiquement⁸⁴.



Détail de l'armoire. Vitrail de Léopold-Guillaume (1654).

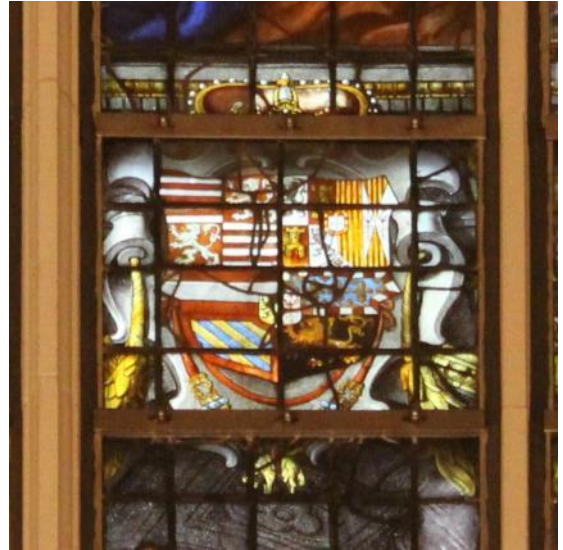


Détail de l'armoire. Vitrail de l'empereur Ferdinand III d'Autriche (1656).

⁸⁴ Damien, M. et Heering, C. 2016. p. 129-132 ; Heering, C. 2019. p. 162-164, 166, 171-172.



Détail de l'armoire. Vitrail de l'empereur Léopold I^{er} (1658).



Détail de l'armoire. Vitrail des Archiducs Albert et Isabelle (1663).

2.2.3. Balustrade

Dès 1546, la balustrade s'immisce au sein de la composition dans laquelle elle provoque une profondeur difficilement représentable par les médiums traitant l'espace en deux dimensions. Dans un premier temps, la balustrade ne présente, à contrario, aucun balustre (fig. 5). De petite taille, pleine et sculptée, elle encadre et délimite l'espace où s'activent les protagonistes. Gardant toujours son rôle de délimitation, elle se dote de fins balustres en double poire se succédant et supportant une main courante sur le vitrail de Marie de Hongrie (fig. 6). Au XVII^e siècle, des différences notables sont visibles : des balustres en poire inversés dorés couronnent le portique de Léopold-Guillaume (fig. 7) et de simples balustres en poire dorés qui s'amincissent et s'élancent sur le vitrail de Ferdinand III d'Autriche et celui des Archiducs (fig. 8 ; 10). Au XVII^e siècle, ne se limitant pas seulement à encadrer l'espace dédié aux protagonistes, la balustrade se déploie au-delà en couronnant du portique circulaire (fig. 8.3 ; 9.2 ; 10.3).



Détail de la balustrade. Vitrail de Marie de Hongrie et de Louis II Jagellon (1547).



Détail de la balustrade. Vitrail de Léopold-Guillaume (1654).



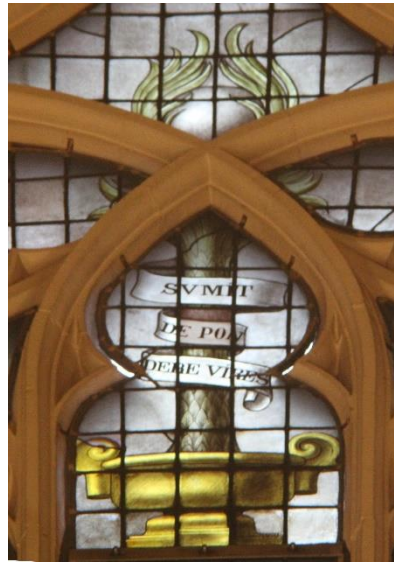
Détail de la balustrade. Vitrail des Archiducs Albert et Isabelle (1663).

2.2.4. *Sphère et coupe*

Les coupes prennent la forme d'un vase hémisphérique doré, doté d'anses et disposé sur un pied. Ils ornent les parties supérieures des lancettes de Léopold I^{er} (fig. 9) dans lequel fleurit un olivier entouré d'un ruban tandis que pour le vitrail des Archiducs, la coupe contient un palmier entouré d'une banderole avec inscription (fig. 10).



Détail de la coupe. Vitrail de Léopold I^{er} (1658).



Détail de la coupe. Vitrail des Archiducs Albert et Isabelle (1668).

Dans ce point, la sphère en tant qu'ornement architectural est également traitée. Ce motif couronne et décore les balustrades des portiques disposés à l'arrière-plan des portiques de la chapelle Notre-Dame Libératrice (fig. 8.3 ; 9.2 ; 10.3).

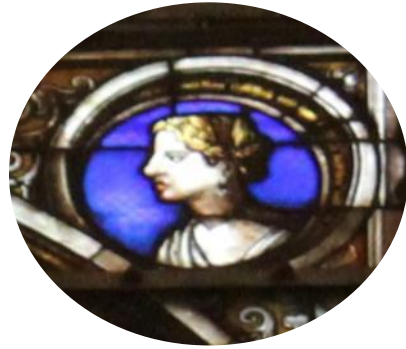
2.2.5. *Tondo*

Le tondo est un terme italien désignant un médaillon circulaire inspiré des pièces de monnaie antiques. À la Renaissance, ces tondi ont été fortement employés comme motif décoratif sur les façades⁸⁵. Les représentations architecturales étudiées n'y échappèrent pas, ces bas-reliefs circulaires frappés d'une effigie sur le vitrail de 1537 (fig. 1.1) ou d'une figure en buste pour ceux de 1538-1540 (fig. 2.1 ; 3.1) complètent l'abondance ornementale. Dans certains cas (fig. 4.2), la surface du tondo peut recevoir une scène figurée. Au XVII^e siècle, l'usage des tondi n'est plus d'actualité, bien qu'une allusion au tondo est toujours présente par les guirlandes de lauriers sur le vitrail de Léopold-Guillaume (fig. 7.2).

⁸⁵ Wodon, B. 2008. p. 57, 66 ; De Finance, L. 2014. p. 335.



Détail. Vitrail de Charles Quint et Isabelle de Portugal (1537).



Détail. Vitrail de Marie de Hongrie et Louis II Jagellon (1538).



Détail. Vitrail de Jean III de Portugal et Catherine d'Aragon (1542).



Détail. Vitrail de Léopold-Guillaume (1654).

2.3. Langage figuratif

2.3.1. *Figures humaines*

Les figures humaines représentées dans les verrières de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule sont de deux types. Il y a d'une part les figures participant à la narration des scènes, celles affirmant le pouvoir dynastique et celles relatant les histoires religieuses et d'autre part, les figures humaines ornant les portiques monumentaux. Ce deuxième groupe importe davantage dans cette étude consacrée au décor des vitraux puisque certaines figures ornent l'édifice tout en introduisant des informations complémentaires liées aux donateurs. Par exemple, les verrières de Charles Quint et de Marie de Hongrie (fig. 1.1 ; 1.2 ; 2.1 ; 2.2) regorgent de personnages, situés sur le couronnement et dans le soubassement, qui par leur gestualité ou leur attribut - armoiries, étendards, drapeaux - donnent des informations relatives sur les donateurs. Au XVI^e siècle, cette abondance d'animateur s'atténue pour des enfants présentant la tablette dédicatoire dans le soubassement du vitrail de François I^{er} et d'Éléonore (fig. 3.3), des femmes allongées sur le couronnement du vitrail de Jean III de Portugal et de Catherine d'Aragon (fig. 4.1). Ce processus d'introduction par les personnages disparaît au profit de figures

appartenant au répertoire religieux pour le vitrail de Léopold-Guillaume (Cfr. 2.3.4. *Êtres surnaturels*).

En outre, les figures, qu'elles soient d'apparence humaine ou pétrifiée, jouent également un rôle purement décoratif au sein des verrières. De nature humaine, elles sont uniquement présentes dans les verrières du XVI^e siècle où elles ornent et animent les arcades latérales auprès de figures anthropomorphes ou d'éléments végétaux (fig. 1.1 ; 2.1), surmontent le fronton tel saint Michel terrassant le dragon (fig. 1.1) ou prennent place dans un mouvement vif sur l'entablement (fig. 5.2). La seconde nature est adoptée lorsque les figures se mêlent à l'architecture par la ronde-bosse en s'érigeant dans les niches architecturales (fig. 1.2) ou lorsqu'elles y fusionnent en devenant un bas-relief en investissant les tondis (fig. 1.1 ; 2.1 ; 3.1) ou les frises sous la forme d'un récit (fig. 4.3 ; 5.2 ; 6.2). Les rôles joués par les figures humaines que ce soit dans un but informatif, ornemental ou les deux fournissent une variété de représentation en les disposant de manière hiératique ou mobile.

2.3.2. *Figures zoomorphes*

Les motifs zoomorphes s'immiscent et ornent les façades des portiques sous diverses natures, formes et traitements, ils illustrent leur richesse décorative et leur grande diversité. Au XVI^e siècle, les motifs zoomorphes apparaissent en petite taille comme les chevaux représentés dans les scènes de guerres ou mythologiques des frises (fig. 3.2 ; 4.3 ; 5.2 ; 6.2) qui fusionnent au portique sous la forme de bas-relief. En plus d'orner, certains motifs zoomorphes, sous la forme de ronde-bosse, occupent également un rôle de support d'indications dédicatoires au sein des vitraux du XVI^e siècle : des lions maintiennent les armoiries sur le vitrail de Charles Quint (fig. 1.1) et des dauphins dorés tiennent dans leur nageoire caudale les étendards de Ferdinand I^{er} et Anne de Bohême (fig. 4.1) et ceux de Louis III Jagellon et de Marie de Hongrie (fig. 6.1). Parmi la variété des motifs zoomorphes présents dans cet ensemble, le masque d'animal forme une catégorie à part entière et regroupe une diversité sous des mufles (fig. 4.1) et des bucranes (fig. 6.3 ; 8.4) en haut-relief ornent les frises, les tablettes et les écoinçons des portiques. Certains motifs zoomorphes recensés dans cette étude appartiennent au vocabulaire propre aux protagonistes (Cfr. 2.4.2. *Témoins de pouvoir et d'hérédité*).



Détail d'un mufle. Vitrail de Jean III de Portugal et Catherine d'Aragon (1542)



Détail d'un bucrane. Vitrail de Marie de Hongrie et Louis II Jagellon (1547)



Détail d'un bucrane. Vitrail de Ferdinand III d'Autriche et Éléonore d'Autriche (1656)

2.3.3. Figures hybrides

Parmi les figures hybrides, celles les plus recensées sont les bustes féminins et masculins ailés qui émergent d'une feuille d'acanthe (fig. 1.1 ; 1.2 ; 2.2). Elles ornent le soubassement supportant le portique sur les vitraux dédiés à Marie de Hongrie et à Charles Quint, ainsi que le couronnement latéral du portique de ce dernier. Notons que ce type de figures est essentiellement représenté sur les vitraux datant de 1537 et 1538 avec, néanmoins, une reprise miniature sur la frise inférieure du vitrail de François I^{er} (fig. 4.3).



Détail d'un être hybride. Vitrail François I^{er} et Éléonore d'Autriche (1540).

Une seconde catégorie mise en évidence à travers les vitraux du XVI^e siècle est l'imbrication d'un masque prenant l'apparence d'un visage d'homme avec un autre motif parfois végétal ou architectural. L'imbrication avec des éléments végétaux est visible sur les rinceaux du sarcophage et au centre des volutes encadrant les cartouches du vitrail de Charles Quint (fig. 1.2).



Détail du sarcophage. Vitrail de Charles Quint et Isabelle de Portugal (1537).



Détail du sarcophage. Vitrail de Charles Quint et Isabelle de Portugal (1537).

Détail du pendentif du registre inférieur. Vitrail de François I^{er} Éléonore d'Autriche (1540).



La seconde imbrication est uniquement représentée sur le vitrail de François I^{er} et d'Éléonore (fig. 3.2) où des masques se combinent au pendentif de la voûte centrale. Parmi les verrières de la chapelle Notre-Dame Libératrice seule celle offerte par Léopold-

Guillaume (fig. 7.1) représente une figure hybride : les ailerons anthropomorphes ornant les rampants du fronton se métamorphosent en buste de jeune garçon.

2.3.4. Êtres surnaturels

Les êtres surnaturels sont abondants sur les différents ensembles étudiés, certains ornent les façades des portiques tandis que d'autres sont les acteurs de la narration. Au sein du premier groupe



Détail des écoinçons. Vitrail de Charles Quint et Isabelle de Portugal (1537).

défini, une grande variété d'êtres est représentée de l'ange au putto en passant par le chérubin. Sur les vitraux de Charles Quint (fig. 1), les êtres surnaturels sont fortement limités, seuls deux anges miniatures ornent les écoinçons des galeries latérales, cette représentation réduite est encore visible sur le vitrail de Jean III de Portugal (fig. 4.2).



Détail de la frise du couronnement. Vitrail de Ferdinand III d'Autriche et d'Eléonore d'Autriche (1657).



Détail du chérubin. Vitrail de Léopold-Guillaume (1654).

Sur la frise, du vitrail de Ferdinand III d'Autriche et d'Éléonore (fig. 8.1), se déploient les têtes d'anges au visage très réaliste. Dans certains cas, les têtes d'anges fusionnent à l'architecture en s'immisçant sur le dessus d'arc (fig. 7.2)

Parmi les êtres surnaturels, le putto, bien que peu représenté, remplit également le rôle d'ornement sur les frises du vitrail de François I^{er} et d'Éléonore d'Autriche (fig. 3.3). Il se déploie également sur le vitrail de Louis II Jagellon (fig. 6.1) où plusieurs putti se mêlent à des arabesques sur l'entablement inférieur du fronton. Sur ce même vitrail, des femmes ailées figurent sur les rampants du fronton intermédiaire.



Détail d'un être hybride. Vitrail François I^{er} et Éléonore d'Autriche (1540).



Détail des anges. Vitrail de Marie de Hongrie et de Louis II Jagellon (1547).

Enfin la seconde catégorie rassemble les différents angelots qui participent, dans leur attitude variée, aux scènes religieuses se déroulant dans le registre supérieur des vitraux de la chapelle Notre-Dame Libératrice. À l'exception, le vitrail de Léopold-Guillaume (fig. 7.3) est l'unique vitrail sur lequel deux putti détiennent un rôle de présentation des inscriptions dédicatoires au soubassement.

2.4. Langage des protagonistes

2.4.1. *Témoins d'identité*

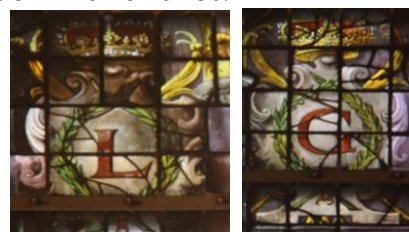
Les commanditaires étaient fortement préoccupés par leur reconnaissance à travers les dons qu'ils faisaient et les vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule n'échappent pas à cette tradition. De ce fait, les donateurs se font représenter à travers leur effigie et divers emblèmes parfaitement identifiables sur les verrières.

Au XVI^e siècle, les lancettes sont ornées, dans leur partie supérieure, des armes (fig. 1-3 ; 5), des titres de possession ou des quartiers des commanditaires. Les armes de Brabant, Bourgogne ancien, Autriche moderne et écartelé Castille-Léon-Aragon-Sicile apparaissant sur le vitrail de Charles-Quint (fig. 1) en sont un exemple. Sur les vitraux de la chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (fig. 4-6), les drapeaux témoignent de l'appartenance des commanditaires. Ces drapeaux placés sur les frontons des portiques, s'ajoutent en complément aux armes déjà présentes dans les lancettes ou se déploient seuls : les bannières de Pologne et de Pologne écartelé avec Hongrie-Bohême sur le vitrail de Ferdinand I^{er} et Anne de Bohême (fig. 5) ; les bannières de Louis II d'Aragon et de Marie de Hongrie (fig. 6). Cet emploi est également utilisé au XVII^e siècle sur le vitrail de Ferdinand III et d'Éléonore (fig. 8). Dès le XVI^e siècle et davantage au cours du XVII^e siècle, des écus et des armoiries révélant l'identité des protagonistes se greffent aux façades des portiques (fig. 7-10) ou s'immiscent par le biais de personnages secondaires (fig. 1-2) dans les soubassements, sur les frontons ou au sommet des arcades. Sur le vitrail de François I^{er} (fig. 3), l'écu de

France entouré du collier de l'Ordre de saint Michel pend devant l'arcade supérieure. Au XVII^e siècle, les rappels héraldiques, se réduisant à l'écu monumental, se suspendent à l'arcade principale et illustrent le pouvoir et l'identité des commanditaires (fig. 7-10).

Au soubassement, les tablettes accentuent l'identification par une inscription dédicatoire comme nous le constatons sur les vitraux de Marie de Hongrie (fig. 2) : « Marie, sœur de Charles Quint empereur toujours auguste, veuve de Louis roi de Dalmatie, Croatie, Bohême et Hongrie qui mourut en combattant courageusement pour la défense de la foi catholique dans la guerre contre les barbares, ordonna de placer, 1547 ». Au XVII^e, ces tablettes contiennent davantage d'informations renvoyant aux différents titres de possession présents au XVI^e siècle dans les lancettes des verrières, ainsi qu'à une multitude d'informations sur les commanditaires.

Agrémentant également les façades ou s'installant dans les espaces supérieurs vides, les initiales des différents donateurs sont aussi un moyen par lequel les donateurs renforcent leur identité aux XVI^e (fig. 3 ; 5-6) et XVII^e siècles (fig. 7).



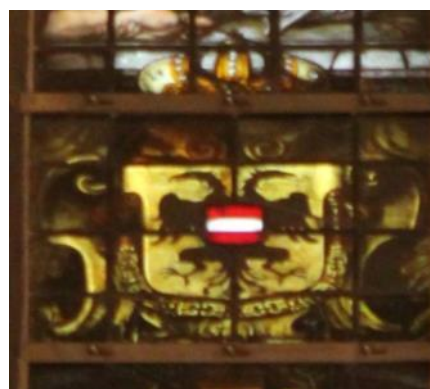
Initiales. Vitrail de Léopold-Guillaume (1654).

2.4.2. Témoins de pouvoir et d'hérédité

Comme mentionné précédemment, les armoiries présentes dans les vitraux sont les témoins du pouvoir puisqu'elles renvoient au statut qu'occupe le donateur dans les Anciens Pays-Bas : les armoiries du gouverneur pour Léopold-Guillaume (fig. 7) et les impériales pour Ferdinand III (fig. 8) et Léopold I^{er} (fig. 9). À cela s'ajoutent d'autres attributs du pouvoir : les insignes impériaux tels que la couronne impériale, l'aigle impérial ou les palmes.



Détail de l'armoire. Vitrail de Léopold-Guillaume (1654).



Détail de l'armoire. Vitrail de l'empereur Ferdinand III d'Autriche (1656).



Détail de l'armoire. Vitrail de l'empereur Léopold I^{er} (1658).



Détail de l'armoire. Vitrail des Archiducs Albert et Isabelle (1663).

D'autres symboles plus particuliers sont également représentés comme le soleil ainsi que la devise « *Orbi sufficit unus* » reprise d'Alexandre le Grand par Ferdinand III (fig. 8) ou encore les sphères terrestres avec un bâton de commandement sur le vitrail de Léopold I^{er} (fig. 9).



Détail du soleil. Vitrail de Ferdinand III d'Autriche et d'Éléonore d'Autriche (1657).



Détail. Vitrail de Ferdinand III d'Autriche et d'Éléonore d'Autriche (1657).



Détail. Vitrail de Léopold I^{er} (1658).

La descendance des donateurs est également un marqueur important qui témoigne de leur grandeur et de leur puissance. De nombreux emblèmes marquent la descendance bourguignonne des commanditaires. Parmi les plus emblématiques, nous retrouvons les briquets de Bourgogne et le Collier de la Toison d'Or qui s'insèrent dans le tympan des verrières (fig. 1-2) et auprès des armoiries (fig. 3 ; 8-10).



Détail. Vitrail de Charles Quint et Isabelle de Portugal (1537).



Détail de l'armoire. Vitrail de François I^{er} et Eléonore d'Autriche (1540).



Détail de l'armoire. Vitrail de l'empereur Léopold I^{er} (1658).

L'hérédité avec la famille Habsbourg est également véhiculée par la représentation de l'aigle bicéphale qui est progressivement devenu le symbole indissociable des Habsbourg. Cet emblème zoomorphe s'immisce sur de multiples supports : il orne les drapeaux du portique de Charles Quint (fig. 1) ainsi que les armes impériales de Léopold I^{er} (fig. 9) et de Ferdinand III (fig. 8). De plus grandes dimensions, l'aigle occupe avec le lion l'entablement des registres inférieurs de certains vitraux de la chapelle du Saint-Sacrement et de celle de Notre-Dame Libératrice. Les aigles de la chapelle du Saint-Sacrement au plumage naturel richement colorés sont en posture « issante »⁸⁶ au sein du fronton (fig. 6.2) ou aux ailes déployées pour l'aigle bicéphale présent dans le vitrail de Ferdinand I^{er} (fig. 5.2). À l'opposé, les « aigles éployés »⁸⁷ du vitrail de Ferdinand III d'Autriche (fig. 8.2) sont pétrifiés, dorés et représentés en paire. Les lions rugissants, également représentés en paire, sont disposés aux écoinçons du registre inférieur de Léopold I^{er} (fig. 9.1) et leur visage ressemble davantage à celui d'une figure humaine qu'à celle de l'animal. Les vitraux de Ferdinand III (fig. 8) et de Léopold I^{er} (fig. 9) sont les plus chargés d'emblèmes et d'attributs affirmant la grandeur des Habsbourg : couronnes de laurier, palmes, aigles et lions, sphères terrestres, etc.

⁸⁶ Réau, L. 1930. p. 9 ; De Finance, L. 2014. p. 123.

⁸⁷ Réau, L. 1930. p. 9 ; De Finance, L. 2014. p. 123.

3. Syntaxe

3.1. La représentation architecturale

3.1.1. *Canevas en portique*

Il est intéressant d'avoir à l'esprit que le contexte architectural des scènes se développe fortement au XIV^e siècle pour présenter de façon somptueuse les événements narratifs et les donateurs⁸⁸. Ce cadre s'adapte et s'organise en fonction de la configuration des baies qui nécessite un développement vertical de l'architecture feinte. Par leur dimension et leur configuration, chaque verrière offre alors une diversité de représentation architecturale : parfois plus large, parfois plus étroite, parfois plus haut, etc. L'artiste doit donc s'accommoder à l'espace imposé, à la configuration de la baie, mais également aux contraintes techniques spécifiques du vitrail – les lancettes, les lignes de plombs, les vergettes, etc. Pour ce faire, l'artiste adapte sa composition en plaçant les organes de support fictif au niveau des structures architectoniques des lancettes. En composant de cette manière, la composition est ainsi allégée des contraintes techniques du médium qui l'entravent.

Aux XVI^e et XVII^e siècles, les événements narratifs prennent place sous des portiques à triples baies. Dès lors, il semble que le portique ce soit comme modèle architectural par excellence dans le médium⁸⁹. Ces édifices se composent de structures horizontales et verticales qui se prolongent sur les différents registres et travées formant ainsi une représentation uniforme. Le vitrail de Ferdinand I^{er} (fig. 5), légèrement orné, illustre parfaitement la composition régulière et linéaire de cette architecture de style Renaissance.

La structure architecturale reproduite dans les verrières de Charles Quint et d'Isabelle de Portugal (fig. 1) et de Marie de Hongrie et de son mari défunt (fig. 2) reprend l'archétype du portique monumental. Certes, ces portiques diffèrent par leur élévation à unique étage, leur soubassement sous la forme d'un sarcophage et leur arcade centrale plus large et élevée que celles latérales. Tandis que la configuration des baies des chapelles diffère, le canevas du portique se décline conjointement pour s'étendre sur toute la hauteur du vitrail : un portique à double étage s'élève sur un étroit soubassement. Des changements s'opèrent également dans la représentation architecturale offrant alors une multitude d'agencements et de compositions d'un même canevas. L'agencement des arcades de l'empereur Charles-Quint est dans un

⁸⁸ Caen, J. et Rambaut, A. 2002. p. 273.

⁸⁹ Van Ruyven-Zeman, Z. 2002 ; Vanden Bemden, Y. 2005. p. 73.

premier temps repris comme tel (fig. 3), puis la différence de hauteur s'atténue (fig. 4) jusqu'à ce que les trois arcades atteignent la même hauteur (fig. 5-6). Simultanément, la partie supérieure des baies évolue puisque l'arc en disparaît (fig. 4) au profit d'un plafond plat dès 1546 (fig. 4).

Cette élévation en portique établie au XVI^e siècle influe sur les dispositifs architecturaux des verrières de la chapelle Notre-Dame Libératrice au XVII^e siècle. Dans un premier temps, le canevas est repris de manière similaire (fig. 4), puis des changements s'opèrent (fig. 1 ; 2 ; 4) : les galeries latérales disparaissent au profit d'un portique à unique arcade. L'évolution impacte également le registre supérieur du portique où un pavillon s'élève dans la continuité du portique inférieur (fig. 4). Notons une innovation au XVII^e siècle dans la représentation spatiale et architecturale : le prolongement du registre inférieur au-delà du portique. De fait, l'espace arrière s'ouvre sur une architecture supprimant l'impression de flottement perçue dans les verrières du XVI^e siècle et donnant alors une nouvelle spatialité aux vitraux en les ancrant dans une réalité construite. L'arcade inférieure du portique de Léopold-Guillaume (fig. 7) s'ouvre sur une façade d'édifice tandis que sur verrières ultérieures (fig. 8-10) se déploie un portique circulaire à multiples baies et niches à l'arrière du portique principal.

3.1.2. Axialité

De manière générale, la composition s'agence autour de l'axe central des baies, c'est en privilégiant l'axialité que les artistes élaborent des compositions symétriques dans cette architecture, dite en portique, la symétrie est au cœur de la composition spatiale. Cette manière de composer est observable dans les dispositifs architecturaux des verrières du transept (fig. 1-2) et de la chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (fig. 3-6). Ces portiques qui s'agencent autour de l'axialité offrent alors une disposition régulière et équilibrée des éléments architecturaux et donnent un aspect harmonieux à la composition.

L'axialité reste de mise pour les compositions des portiques des deux premiers vitraux de la chapelle Notre-Dame Libératrice (fig. 7-8). Néanmoins nous constatons une légère rupture dans le vitrail de Ferdinand III d'Autriche (fig. 8) par le portique légèrement courbe qui s'élève obliquement à l'arrière-plan et déséquilibre la symétrie générale. Cet ajout, encore visible sur des compositions ultérieures, est un élément typiquement baroque qui rompt l'axialité et la symétrie architecturale élaborée au

XVI^e siècle. Cette rupture se manifeste davantage au sein du vitrail de Léopold I^{er} (fig. 9) et des Archiducs (fig. 10). Pour le premier, l'organisation de la composition est innovante par le développement sur toute la hauteur gauche d'une construction couronnée d'un pavillon tandis qu'à droite s'élève un arc dans le registre inférieur. Cette asymétrie dans l'organisation spatiale est totalement présente dans le second vitrail où le portique à double niveau s'élève sur les 3/5 droit du vitrail. De plus, l'élévation d'un portique circulaire à l'arrière-plan entraîne le même constat que pour le vitrail de Ferdinand III d'Autriche (fig. 8). Nous constatons donc qu'à partir de 1656, un changement s'opère dans l'organisation architecturale et spatiale des verrières qui ne s'élaborent plus autour de l'axialité comme au XVI^e siècle.

3.1.3. Rythme

À la Renaissance, l'usage des ordres sur les façades offre une diversité de représentations grâce au degré d'intégration, au rapport de proportions et à entrecolonnement varié qui crée une scansion de l'espace. Afin de faciliter la compréhension, un système a été élaboré afin de définir l'agencement rythmique des façades : le 1 correspondant au temps court, c'est-à-dire les espaces vides et étroits et le 2 au temps long, c'est-à-dire les larges espaces vides.

Les verrières du XVI^e siècle (fig. 1-2) privilégient une scansion régulière qui peut être définie de la sorte : 1-2-1. Cette même organisation spatiale utilisée pour l'ensemble des verrières de la chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (fig. 3-6) varie avec la réduction des espaces latéraux (1) augmentant ainsi l'espace central (2) et offrant un temps beaucoup plus lent. Le vitrail de Léopold-Guillaume (fig. 7), présent dans la chapelle Notre-Dame Libératrice, dispose de la même rythmique que les trois dernières verrières de la chapelle du Saint-Sacrement.

Cette manière de scander l'espace répond alors au besoin de l'organisation narrative. De fait, nous constatons que les temps lents sont mis à profit des scènes principales telles que les donateurs en prière auprès de leur saint patron ou des scènes illustrant le récit de la profanation des Hosties. À l'inverse, les espaces étroits sont destinés à des scènes ou des personnages marginaux ou bien sont laissés vides.

3.1.4. Rapport entre partie portée et portante

Les dispositifs architecturaux offrent différents rapports entre les éléments portant – les colonnes et les piliers – et les éléments portés – les entablements et les

frontons – des portiques. À travers les ensembles étudiés, nous distinguons trois types de rapports dans ces composants structurels.

En faisant abstraction du décor sur les trois premières œuvres réalisées par Bernard Van Orley (fig. 1.3 ; 2.3 ; 3.4), les supports et les portants des portiques apparaissent. Ces derniers s'élèvent par d'étroites colonnes ou pilastres sur lesquels repose un entablement trois fois plus large que les piliers. Le rapport entre les éléments portants et portés est de 1/3 – 3/3 : l'horizontalité domine sur la structure. Ce même rapport s'observe sur les deux derniers portiques de la chapelle du Saint-Sacrement de Miracle où les entablements et les frontons s'imposent par leur large hauteur tandis que les colonnes les supportant paraissent étroites. Ce type de rapport est également apparent dans la partie inférieure du vitrail dédié à Léopold-Guillaume (fig. 7.5), bien que la hauteur de l'entablement s'affaiblit.

Sur le vitrail dédié à Jean III de Portugal et Catherine d'Aragon (fig. 4.5) des changements s'opèrent. Les piliers soutenant le premier registre se transforment en murs pleins imposants et apportent une certaine massivité à l'architecture, d'autant plus accentuée par le développement horizontal du large entablement et du couronnement architectural. Les éléments portants et les éléments portés apparaissent, dans ce cas-ci, équilibrés par leur imposante largeur – et apportent une massivité à l'ensemble du portique.

À partir du XVII^e siècle, hormis le vitrail précédemment cité, le rapport entre les composants portés et les composants portants rompt avec le déploiement de la massivité horizontale mis en place au cours du XVI^e siècle. En effet, les structures portées et portantes s'équilibrent dans leur proportion et s'agencent pour former une architecture harmonieuse (fig. 8.6 ; 10.8). Par exemple, sur le vitrail de Ferdinand III d'Autriche (fig. 8.6), l'entablement du registre inférieur est plus étroit et ses parties latérales s'amincissent dans la continuité des colonnes qui le soutiennent. Au contraire, cette harmonie n'est plus présente sur le registre inférieur dédié aux Archiducs (fig. 10.8) par les larges colonnes qui s'étirent hautement pour soutenir un étroit entablement.

3.2. Dynamismes et effets compositionnels

3.2.1. *L'organisation spatiale*

Au XVI^e siècle, l'organisation spatiale se limite au portique sous lequel s'insèrent les personnages et l'arrière-plan, entièrement vide, donne l'impression que le portique flotte dans le ciel (fig. 1-6).

Cette manière de disposer l'architecture est abandonnée radicalement au XVII^e siècle. En effet, nous observons une organisation spatiale bien plus complexe et novatrice sur les verrières de la chapelle Notre-Dame Libératrice par une succession de plans. Cela apporte alors une profondeur à ces médiums bidimensionnels et un développement spatial concret. La verrière de Léopold-Guillaume (fig. 7 ; 7.4) reste dans le courant du siècle précédent par la disposition des personnages sous un espace fermé par une construction dont la porte est entrouverte. L'organisation spatiale s'élabore d'une tout autre manière pour le registre inférieur des trois dernières verrières. Les personnages quittent l'espace sous l'arcade pour se représenter au-devant du portique sur une terrasse délimitée par une balustrade (fig. 8 ; 8.5 ; 9 ; 9.5 ; 10 ; 10.7). Au-delà du portique, une sorte de place se développe et se limite par les portiques circulaires (fig. 8.5 ; 10.7) ou des murs (fig. 9.5).

Les vitraux de la chapelle Notre-Dame Libératrice sont la manifestation de l'introduction d'une contextualisation spatiale dans les Anciens Pays-Bas au cours du XVII^e siècle. Cette organisation spatiale offre une expérience de l'espace plus réelle que celle observée dans les vitraux du transept et de la chapelle du Saint-Sacrement de Miracle. Elle offre une profondeur et une impression d'au-delà où s'anime tout un inconnu contrairement au fond neutre bleu-gris du siècle précédent.

3.2.2. *Frontal, oblique, courbe*

Durant tout le XVI^e siècle, la structure architectonique (fig. 1-6) reste frontale et sans effet de perspective oblique ou courbe, elle se structure autour de l'axe central et équilibre la composition. Ce constat se fait également pour le premier vitrail de la chapelle Notre-Dame Libératrice (fig. 7).

À partir du XVII^e siècle, le style baroque se développe et s'émancipe du siècle précédent par une puissante mise en scène de mouvements contrastés. Un des lieux majeurs de l'insertion des mouvements baroques s'observe sur les vitraux de la chapelle Notre-Dame Libératrice (fig. 8-10) par le déploiement courbe du portique circulaire qui contraste avec la disposition frontale des portiques élevés à l'avant-plan. Cette structure laisse alors libre cours aux effets de perspective oblique et aux

courbes et par la suite, des jeux d'obliques s'inséreront au sein des représentations architecturales par le biais des balustrades, celle délimitant l'espace des Archiducs en prière et celui de la Vierge en sont un exemple (fig. 10.5 ; 10.6).

3.2.3. *Contre-plongée et plongée*

Le vitrail est un médium qui, par sa disposition particulière dans l'espace, implique inévitablement un point de vue spécifique pour le spectateur qui l'observe. En effet, ce dernier perçoit les représentations depuis un point de vue inférieur. À cela s'ajoutent les points de vue compositionnels introduits par les artistes par l'utilisation de la contre-plongée ou de la plongée qui sont considérées comme des traitements particuliers destinés à attirer l'attention sur certains éléments.

Au sein de la première série exécutée (fig. 1.4 ; 2.4) et des registres inférieurs de la chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (fig. 3.5 ; 4.5 ; 5.4 ; 6.4), les personnages de la scène principale sont vus selon une contre-plongée qui peut être qualifiée d'assez faible en comparaison avec la seconde série. En effet, le point de fuite de cet axe de prise de vue se situe sous le regard des protagonistes. En revanche le registre supérieur est marqué par une contre-plongée plus intense, avec un point de fuite que l'on peut situer en dessous des genoux, la ligne d'horizon se dispose alors dans la partie basse du registre.

Le point de vue évolue brusquement dans la composition des vitraux de la chapelle Notre-Dame Libératrice (fig. 7.6 ; 9.6 ; 10.9) par un point de fuite haut qui introduit l'axe horizontal au-dessus du regard des acteurs. Ce procédé particulier du XVII^e siècle représente les protagonistes avec une légère plongée puisqu'ils se situent en dessous de la ligne d'horizon tandis que la partie au-dessus, c'est-à-dire la structure architecturale, est montrée avec une légère contre-plongée.

3.2.4. *Perspective*

La manière dont est disposé l'axe de prise de vue – contre-plongée ou plongée – est systématiquement associée à la perspective des compositions. Celle-ci est, de manière générale, centrée pour les verrières datées du XVI^e et du XVII^e siècle ; hormis la verrière de Léopold I^{er} (fig. 9) et celle des Archiducs (fig. 10) sur lesquels le point de fuite est respectivement désaxé à droite et à gauche pour répondre à l'organisation spatiale désaxée. D'autre part, les points de vue entraînent aussi la déformation de la perspective architecturale. En contre-plongée, les lignes verticales s'étirent en largeur sur le bas du registre et se rapetissent vers le haut, cette déformation est

essentiellement visible sur les frontons des portiques du Saint-Sacrement de Miracle (fig. 3-6). Une seconde déformation également présente sur ces vitraux est la ligne d'horizon qui placée si basse tend à faire disparaître la perspective et donc la profondeur du sol qu'occupent les personnages. En revanche, la profondeur de l'espace se ressent davantage lorsque le point de vue en plongée est utilisé comme le démontrent les registres inférieurs des vitraux de la chapelle Notre-Dame (fig. 7-10). La profondeur donnée aux espaces est également en lien avec le sentiment de frontalité et les effets de perspectives obliques ou courbes des représentations.

3.2.5. *Disposition de l'ornement*

La deuxième partie de cette étude a permis d'identifier un grand nombre de motifs italiens appartenant au style renaissant : les tondi, les volutes ou encore l'acanthé. Ce vocabulaire italien s'applique et orne systématiquement et symétriquement les portiques des séries étudiées. Il participe également au dynamisme et à l'enrichissement chromatique de la composition : l'usage de la grisaille évoquant la pierre de la structure architecturale est récurrent tout comme l'est l'usage de l'or pour les motifs décoratifs rehaussant l'architecture. À l'exception des guirlandes sur le vitrail de Ferdinand I^{er} et de Louis II Jagellon qui se parent d'une multitude de couleurs.

La première série (fig. 1-2) marque l'abondance de ces motifs comme dispositif ornemental. Les portiques sont couverts d'une fioriture d'éléments qui s'ajoutent à la façade et ornent toute la structure jusqu'à les faire disparaître sous cette profusion envahissante. Cette saturation ornementale est caractéristique de l'italianisme dit de surcharge dont Bernard Van Orley, le concepteur de ces vitraux, adopte incontestablement dans ses œuvres dès 1520⁹⁰. Cette grande opulence décorative est encore présente dans la verrière dédiée à François I^{er} et Éléonore d'Autriche (fig. 3), également exécutée par Bernard Van Orley. Il n'est donc pas étonnant de retrouver ce goût de surcharge où chaque surface plane ou moulurée disponible est sujet d'ornements inspirés de l'Italie. Cela se remarque également sur la verrière de Jean III de Portugal et Catherine d'Aragon (fig. 4) bien qu'elle soit moins chargée de fioritures. En revanche, les portiques des deux dernières verrières de cette série (fig. 5-6) se dépouillent graduellement de leur décor vers une simplification ornementale au profit d'une mise en valeur de la structure. Dans ces cas, les portiques sont enjolivés

⁹⁰ Vandevievere, I. et Perier-d'Ieteren, C. 1973. p. 23-24 ; Helbig, J. et Michiels-Vanden Bemden, Y. 1974. p. 67, 77 et 88.

par des éléments motifs surajoutés comme les figures humaines et animales ou encore les guirlandes.

Au XVII^e siècle, une sobriété des motifs caractérise l'ornementation des portiques (fig. 7-10) lesquels sont ornés principalement par les éléments structurels tels que les modillons, les chapiteaux ioniques ou corinthiens, les perles et pirouettes. Ici, les motifs sont donc présents par le biais de leur fonction structurelle. Bien que l'intérêt pour les motifs appartenant au vocabulaire antique italien perdure, cela se restreint à quelques motifs comme le rinceau, la guirlande et la palme. Et contrairement aux vitraux du XVI^e siècle, les armoires des protagonistes s'intègrent à l'ornementation du portique en devenant des ajouts purement décoratifs.

3.2.6. *Hypertrophie et miniaturisation de l'ornement*

Le traitement de l'ornement au sein de ces verrières atteste d'une grande variété de la part des artistes. Parfois miniatures, hypertrophiés ou opulents, les motifs s'animent sur les portiques en se limitant ou en se déployant en dehors du cadre.

La miniaturisation est un traitement fortement favorisé puisqu'en miniaturisant l'ornement, l'artiste surcharge les portiques par leur démultiplication et leur enchevêtrement. Ce traitement est également un moyen d'intégrer les motifs au cadre rigide des structures architectoniques. Parmi l'ensemble des ornements, certains sont plus susceptibles d'être miniaturisés tels que les scènes de guerres ou mythologiques ornant les frises des entablements (fig. 4-6). En partant de ce constat, nous remarquons que les figures humaines ou animales en tant que décor se miniaturisent systématiquement comme celles ornant les soubassements et les frontons (fig. 1-4). En revanche d'autres motifs se déploient de manière conforme et proportionnelle par exemple les chérubins ornant les frises (fig. 8), les tondis (fig. 1-4) ou encore les bannières (fig. 4-6).

À l'inverse, certains motifs ne sont pas restreints à un unique traitement, ils s'adaptent aux parties qu'ils ornent et évoluent selon les époques. La guirlande en est le parfait exemple. Dans un premier temps, les guirlandes d'une très grande finesse (fig. 1-3) s'accrochent et se succèdent à l'intrados des arcades centrales. L'ensemble des motifs ornementaux, tels que l'arabesque, les enroulements, etc. qui la composent se miniaturisent pour ne former qu'une fine et gracieuse guirlande. Par la suite, ces motifs ornementaux sont abandonnés au profit de motifs végétaux, qui par leur taille, amplifie la largeur des guirlandes (fig. 4-6). Par l'abondance végétale, les guirlandes deviennent imposantes et opulentes jusqu'à l'hypertrophie. Après cette

disproportion, un retour à la sobriété s'opère : ces lourdes guirlandes se détachent des opulents motifs végétaux et se composent de fins cordons de laurier (fig. 7-10). Néanmoins, il faut rester vigilant et ne pas considérer cette déclinaison de traitement comme systématique. En effet, plusieurs traitements sont observables au sein d'une même composition, puisque la guirlande ne se limite pas uniquement à l'intrados des arcades, elle orne également les frises (fig. 4 ; 7) et les chapiteaux (fig. 10) et adapte son apparence à l'espace qu'elle orne.

Un second motif, le rinceau, mérite d'être mentionné dans cette étude. De manière générale, le rinceau s'approprie les espaces architecturaux étroits tels que les frises et les voussures qui le soumettent à la miniaturisation. Mais au XVI^e siècle, le rinceau sort des cadres, se combine aux figures anthropomorphes et se déploie de manière démesurée le long des portiques ou dans les soubassements. Parfois, seul le rinceau s'hypertrophie et devient un composant architectural au même titre que les volutes flanquant les portiques.

À travers cet ensemble étudié, des généralités sont observables en fonction de l'emplacement du motif comme la miniaturisation des motifs ornant les frises. Les motifs ne sont donc pas soumis à un unique traitement puisqu'ils s'adaptent aux limites du cadre en s'y enfermant ou en s'y déployant en dehors et enrichissent en apportant une variété au décor.

III. ÉTUDE FORMELLE – L'ENCADREMENT ARCHITECTURAL A HEVERLEE

Les vitraux ornant le cloître de l'abbaye du Parc forment une collection tout à fait exceptionnelle dans les Anciens Pays-Bas. Survivant aux révolutions et aux guerres, ils témoignent du goût du XVII^e siècle, de l'importante production artistique de Louvain et surtout de l'intérêt culturel et artistique de l'abbé Jeans Maes.

L'histoire matérielle nous révèle que depuis 1828, ces verrières ont changé de propriétaires à de nombreuses reprises, certaines ont regagné le cloître de l'abbaye, d'autres sont toujours conservées aux États-Unis, au Canada ou encore en Belgique dans des collections privées. Les verrières conservées à l'abbaye du Parc sont actuellement en restauration et leur observation n'a pu être possible. Tout comme celles conservées en dehors de l'abbaye, excepté celles des Musées royaux d'Art et d'Histoire. Ce chapitre s'appuie donc essentiellement sur les photographies disponibles dans la littérature secondaire et s'élabore donc autour de six vitraux et non sur les quarante-et-un réalisés par Jean de Caumont : la Conversion de saint Norbert (1635) (fig. 11), Saint Norbert prédit la mort à un homme qui possède illégitimement des biens d'église (1641) (fig. 14), Saint Norbert portant l'ostensoir et le rameau d'olivier (v. 1642) (fig. 16), Saint Norbert transformant un loup ravisseur en gardien pacifique du troupeau (1642) (fig. 17), Saint Norbert au pied du pape Calixte II (1643) (fig. 18), Saint Norbert accompagnant le retour à Rome du Pape Innocent II (1643) (fig. 19).

Cette étude se structure de la même manière que celle des vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule : une description développée et éclairée qui facilitera le recensement des éléments décoratifs au sein des quatre typologies. Et enfin, le troisième point abordera l'agencement et le dynamisme compositionnel des éléments recensés.

1. Le cycle verrier du cloître de l'abbaye du Parc

La composition de ces verrières, réalisées de 1635 à 1644, est identique et se divise en deux parties distinctes : une scène centrale et un encadrement architectural (Cfr. Annexe C). Une description réalisée pour chaque vitrail est consultable en annexe (Cfr. Annexe D).

Au centre de chaque vitrail, un cadre octogonal s'ouvre sur un épisode relatant la vie de saint Norbert. Ces cadres, présentant une bordure ornée ou moulurée, s'ouvrent donc sur une scène formant un « tableau ». L'ensemble cadre-tableau est plaqué sur un second cadre aux bords décorés de cuirs, de motifs végétalisés et d'enroulements en copeau ou en volute.

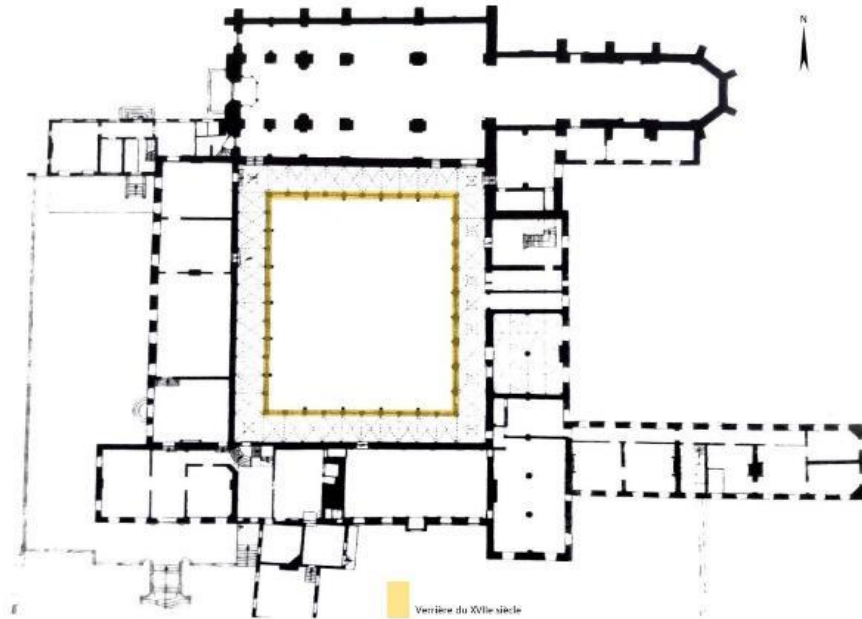
La vaste composition architecturale en grisaille rehaussée de couleur s'apparente à un retable. Entre des piédestaux, un soubassement incurvé et décoré de cannelures s'y place. Au centre, un distique latin commentant la scène représentée sur le vitrail est placé sur une tablette insérée dans un cartouche fait de cuirs décorés. Elle est surmontée dans certains cas des armoiries de Jean Maes (fig. 16 ; 18 ; 19) et dans d'autres cas d'un chérubin (fig. 11 ; 14 ; 17). Des festons de fleurs et de végétaux s'accrochent aux coins supérieurs des tablettes et occupent l'espace inférieur du soubassement. Les piédestaux sont ornés de chérubin sur les bords extérieurs (fig. 14 ; 17 ; 18 ; 19) et de tablettes dédicatoires sur les faces, dont les bords supérieurs et inférieurs sont végétalisés ou en forme de faciès monstrueux (fig. 14 ; 19). Ces tablettes identifient les saints ou les bienheureux de l'Ordre de Prémontré du registre supérieur.

Ces figures, de part et d'autre du « tableau », sont disposées sur un parvis devant une colonne corinthienne et masquent une partie du cartouche central. Par paire, ils sont vêtus selon leur rang et s'accompagnent de leurs attributs.

En dessous d'une corniche incurvée, les armoiries des abbés qui ont dirigé l'abbaye, s'associant à la crosse, à la mitre abbatiale et à la devise du monastère « *NE QUID NIMIS* », ornent la partie supérieure du retable. Elles se placent dans un conséquent et complexe cartouche encadré de bouquet de muguet. Ces cartouches sont joutés d'imposantes cornes d'abondance garnies de fruits et de végétaux colorés débordant largement sur la corniche dont on aperçoit que les extrémités latérales⁹¹.

Notons que deux vitraux parmi ceux étudiés s'agrémentent d'éléments supplémentaires dans leur composition : trois culots s'appliquent à équidistance sous le soubassement (fig. 17.1) et un intérieur architectural richement décoré orne le fond supérieur d'un vitrail (fig. 11).

⁹¹ Van Even, E. 1895. p. 465 ; Jansen, J.E. 1919. p. 211-212 ; Helbig, J. 1958. p. 71 ; Shortell, E. 1990. p. 234-235 ; Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. p. 125-128.



Abbaye de Parc (Heverlee). Plan de situation des vitraux étudiés pour l'étude formelle - la composition architecturale décorative.

2. Vocabulaire ornemental de l'encadrement architectural

2.1. Langage végétal

2.1.1. Corne d'abondance

Présentes dans chaque composition, les cornes d'abondance jouxtent le cartouche du registre supérieur créant une sorte de fronton. Imposantes par leur taille, elles sont formées d'un cornet à terminaison enroulée et généreusement garni de fruits et de végétaux. Les cornets sont bicolores (rouge et jaune), leur texture varie : parfois lisse (fig. 18), cannelée (fig. 14) ou godronnée (fig. 19), parfois composée de bandes lobées (fig. 17) ou de bandes horizontales (fig. 11) et sont décorés d'anneau ou de rubans croisés (fig. 14). Certaines cornes d'abondance ont une plus grande plasticité par leur lèvre large, gonflée et retroussée (fig. 17 ; 18 ; 19) tandis que d'autres s'aplatissent (fig. 14).



Corne d'abondance. « Saint Norbert au pied du pape Calixte II » (1643).



Corne d'abondance. « Saint Norbert accompagnant le retour à Rome du pape Innocent II » (1643).



Corne d'abondance. « La Conversion de saint Norbert » (1635).



Corne d'abondance. « Saint Norbert prédit la mort à un homme qui possède illégitimement des biens de l'église » (1641)



Corne d'abondance. « Saint Norbert transformant un loup ravisseur en gardien pacifique de troupeau » (1642)

2.1.2. Chute de fleurs et de fruits

Chaque piédestal est orné de feuillages et de fruits qui s'assemblent les uns aux autres sous la forme d'un feston. Des rubans maintiennent leurs extrémités supérieures aux enroulements des cartouches.



Partie centrale du soubassement. « Saint Norbert accompagnant le retour à Rome du pape Innocent II » (1643).

2.1.3. Fleurs et feuilles

Une fleur apparaît de manière récurrente sur les vitraux du cloître d'Heverlee, à savoir le muguet. Plusieurs brins de muguet se regroupent en bouquet et encadrent les armoiries supérieures des abbés. Celles-ci rendent hommage à celles présentées sur les armoiries de l'abbaye⁹².

Muguet. « Saint Norbert accompagnant le retour à Rome du pape Innocent II » (1643).



Nous distinguons d'autres sortes de végétaux : la feuille de chêne, une feuille cordiforme, une feuille allongée similaire à celle de l'olivier ou du laurier, etc.



Détail du feston. « Saint Norbert au pied du pape Calixte II » (1643).



Détail de la garniture végétale de la corne d'abondance. « Saint Norbert accompagnant le retour à Rome du pape Innocent II » (1643).



Détail du feston. « Saint Norbert accompagnant le retour à Rome du pape Innocent II » (1643).



Détail du feston. « Saint Norbert prédit la mort à un homme qui possède illégalement des biens de l'église » (1641)

⁹² Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. p. 126 ; Van Even, E. 1895. p. 460 et 465.

2.1.4. Fruits et légumes

S'associant aux feuillages, une panoplie de fruits et de légumes se distingue dans les festons et les garnitures végétales. Quelques motifs sont parfaitement reconnaissables par leur forme et leur couleur, comme les raisins, les navets, les radis et les épis de maïs.

À l'inverse, quelques éléments ne sont pas identifiables et se caractérisent par des formes piriformes ou cylindriques et des couleurs variées ; parfois orangé, parfois violet.

Raisin. Détail de la garniture végétale de la corne d'abondance. « Saint Norbert accompagnant le retour à Rome du pape Innocent II » (1643).



Navet. Détail de la garniture végétale de la corne d'abondance. « Saint Norbert aux pieds du pape Calixte II » (1643).



Radis. Détail de la garniture végétale de la corne d'abondance. « Saint Norbert aux pieds du pape Calixte II » (1643).



Épis de maïs. Détail du feston. « Saint Norbert prédit la mort à un homme qui possède illégalement des biens de l'église » (1641)



Détail de la garniture végétale de la corne d'abondance. « Saint Norbert accompagnant le retour à Rome du pape Innocent II » (1643).



Détail de la garniture végétale de la corne d'abondance. « Saint Norbert aux pieds du pape Calixte II » (1643).

2.2. Langage architectural

2.2.1. *Ordre*

Les figures de saints et de bienheureux sont disposées devant une colonne dont le fût lisse est partiellement visible. Au sommet de cette colonne se dresse un chapiteau corinthien composé d'une corbeille feuillagée et d'un astragale orné d'un motif en résille. La corbeille est ornée de trois rangs de grandes feuilles aux extrémités courbes et une rosette s'applique sur le milieu de l'abaque⁹³.

Les piédestaux se composent de trois éléments clés : une base moulurée, une face lisse ou cannelée et une corniche moulurée.



Détail du chapiteau. « Saint Norbert au pied du pape Calixte II » (1643).



Détail du piédestal. « Saint Norbert au pied du pape Calixte II » (1643).

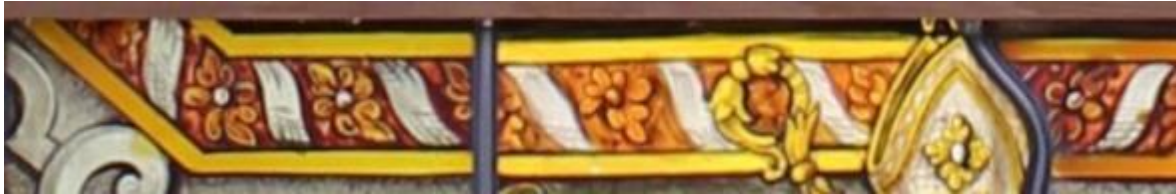
2.2.2. *Intérieur domestique*

À l'arrière-plan de la Conversion de saint Norbert (fig. 11) se déploie un intérieur richement décoré. Le plafond circulaire est orné de développements végétaux entre de larges moulures qui retombent sur un entablement également mouluré. Il est percé par un œil de bœuf délimité par une balustrade en poire inversée. Quelques moulures ornent les murs tandis qu'à chaque extrémité est accroché un cadre orné d'un portrait de profil.

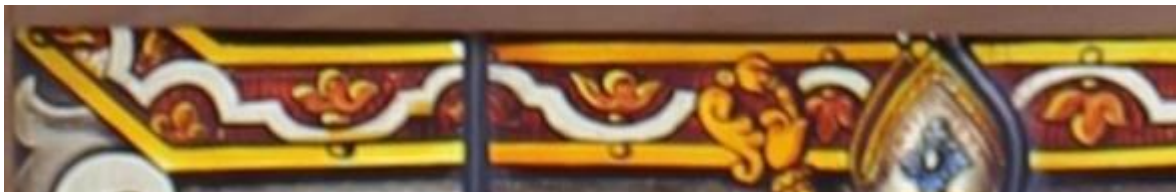
⁹³ Pérouse de Montclos, J.-M. 2013. p. 254.

2.2.3. Cadre

Les cadres octogonaux encadrant les « tableaux » des épisodes de la vie de saint Norbert sont des ornements qui relient l'espace de la représentation iconographique à celui de la représentation architecturale. Le cadre est le lien par excellence de la jonction entre ces deux espaces. Chaque cadre est décoré différemment par des motifs tels que des lanières coudées et fleurons, des rubans et fleurs.



Détail du cadre. « Saint Norbert accompagnant le retour à Rome du pape Innocent II » (1643).



Détail du cadre. « Saint Norbert au pied du pape Calixte II » (1643).

2.2.4. Tablette et cartouche

Les inscriptions jouent un rôle pour la compréhension de l'iconographie dépeinte au centre du vitrail puisqu'elles identifient et renforcent le passage illustré de manière picturale. Les inscriptions dédicatoires identifient et informent sur le statut des saints et bienheureux de l'Ordre Prémontré ainsi que sur celui de l'abbé dont l'armoirie est représentée au registre supérieur. Leur fonction de désignation et d'information leur donne une place privilégiée dans des tablettes et des cartouches⁹⁴.

Les tablettes disposées sur les piédestaux démontrent une grande diversité dans l'élaboration ornementale des contours d'un point de vue formel et plastique. La première forme de contour identifiée s'apparente à une végétalisation des bords supérieurs et inférieurs (fig. 11 ; 17 ; 18), la deuxième forme se métamorphose en faciès monstrueux (fig. 14) ou en animal aquatique (fig. 19) et la troisième forme se compose de lanière (fig. 16).

⁹⁴ Heering, C. 2011. p. 858 ; Heering, C. 2014. p. 176.



Détail de la tablette dédicatoire gauche du saint. « Saint Norbert au pied du pape Calixte II » (1643).



Détail de la tablette dédicatoire droit du saint. « Saint Norbert transformant un loup ravisseur en gardien pacifique du troupeau » (1642).



Détail de la tablette dédicatoire droite du saint. « Saint Norbert prédit la mort à un homme qui possède illégitimement des biens d'église » (1641).



Détail de la tablette dédicatoire droite du saint. « Saint Norbert accompagnant le retour à Rome du Pape Innocent II » (1643).



Détail de la tablette dédicatoire droite du saint. « Saint Norbert portant l'ostensoir et le rameau d'olivier » (1642).

La tablette supportant le distique latin de la scène centrale s'intègre au sein d'un cartouche composé de bandes de cuirs, d'enroulements déployés en volutes et de motifs végétaux.



Détail. Cartouche encadrant le distique latin. « Saint Norbert accompagnant le retour à Rome du pape Innocent II » (1643).

L'armoire des abbés mis à l'honneur dans le registre supérieur s'implante systématiquement au sein d'un cartouche complexe. L'écu aux bords latéraux végétalisés s'inscrit dans second cartouche composé de développements d'acanthes et de bandes plates de cuirs aux extrémités diversement volutées. Sous l'écu, une tablette identifiant l'abbé est encadrée de feuilles d'acanthé.



Détail de l'armoire de l'abbé Guillaume de Herent. « Saint Norbert aux pieds du pape Calixte II » (1643).



Schéma des cartouches encadrant les armoiries des abbés. « Saint Norbert accompagnant le retour à Rome du pape Innocent II » (1643).



Détail de l'armoire de l'abbé Arnould de Wesemael. « Saint Norbert accompagnant le retour à Rome du Pape Innocent II » (1643).

Dans cette série de vitraux, le cartouche n'est pas uniquement l'encadrement des informations textuelles. Il est également le support de la représentation picturale des épisodes de la vie de saint Norbert. Ces cartouches en grisaille se composent de bandes plates qui se soulèvent et se courbent légèrement tandis que dans d'autres cas, les bandes restent complètement plates. Ces bandes s'entrelacent, se superposent ou se développent seules dont leurs extrémités enroulées forment des volutes qui s'enroulent dans un sens et puis dans l'autre, etc. Des développements végétaux s'appliquent et s'intègrent également sur les parties courbes des cuirs et ferronneries.

2.3. Langage figuratif

2.3.1. *Saints et bienheureux*

Des figures de saints et de bienheureux de Prémontré encadrent les scènes centrales de la vie de saint Norbert. Elles sont identifiables par leurs attributs et vêtues de la tunique blanche de l'ordre de Prémontré, d'une ample chasuble ou encore d'une aube avec une étole par-dessus⁹⁵. Leur attitude immobile ainsi que leur carnation en grisaille leur donnent une apparence de statue.

2.3.2. *Êtres surnaturels*

Dans cette série étudiée, le chérubin composé d'une tête d'ange et d'une paire d'ailes est utilisé de manière récurrente comme motif ornemental. Représentés de manière très réaliste, ces chérubins ornent le soubassement de certains vitraux en se plaçant au-dessus de l'inscription dédicatoire centrale (fig. 11 ; 14 ; 17) ou en flanquant les extrémités latérales du soubassement (fig. 14 ; 17 ; 18 ; 19). Par leur position, les chérubins sont, respectivement, visibles de face ou de profil. Sur le vitrail narrant la Conversion du saint, des anges se tiennent debout sur une feuille d'acanthé au-dessus des cornes d'abondance et présentent des armoiries décorées d'un lion rampant ou d'un aigle bicéphale (fig. 11)

⁹⁵ Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. p. 137.



Chérubin. « Saint Norbert prédit la mort à un homme qui possède illégitimement des biens d'église » (1641).



Agne. « La Conversion de saint Norbert » (1635).



Chérubin. « Saint Norbert au pied du pape Calixte II » (1643).

2.4. Langage des armoiries : témoins d'identité

Chaque verrière est dotée d'une armoirie qui couronne le registre supérieur. Ces armoiries se différencient dans leur composition puisqu'elles dépendent de l'abbé auquel la verrière a été dédiée : Jean Druys (fig. 11), Charles Van der Linden (fig. 14), Henri van Overbeke (fig. 17), Guillaume de Herent (fig. 18) et Arnould de Wesemael (fig. 19). Sur quelques verrières, les compositions sont ornées sur le soubassement d'une seconde armoirie, celle de l'abbé Jean Maes (fig. 16 ; 18 ; 19). À ces armoiries s'associent des ornements extérieurs : la crosse et à la mitre abbatiale ainsi que la devise « NE QUID NIMIS » sur une banderole.



Détail de l'armoire de l'abbé Arnould de Wesemael. « Saint Norbert accompagnant le retour à Rome du Pape Innocent II » (1643).

Ces quelques lignes décrivent de manière systématique chaque armoirie :

- Armoirie de l'abbé Jean Druys : d'argent à trois pals de gueules au chef d'or chargé de trois crémaillères de sable rangées en fasce⁹⁶ ;
- Armoirie de l'abbé Charles van der Linden : de gueules au chef d'argent à trois maillets de sable penchés rangés en fasce⁹⁷ ;
- Armoirie de l'abbé Henri van Overbeke : écartelé : au 1 et 4 d'argent au chef de gueules chargé d'un lion léopardé d'argent, au 2 et 3 d'argent semé d'hermine à 3 fleurs de lis de gueules au pied coupé, posées 2 et 1, le tout broché en cœur d'un plain de sable chargé de 3 feuilles de nénuphar d'argent, placées 2 et 1⁹⁸ ;
- Armoirie de l'abbé Guillaume de Herent : écartelé, au 1 et 4 de gueules, chargé d'un lion d'argent, lampassé, rampant ; au 2 et 3 d'or à trois macles de sable, posées 2 et 1⁹⁹ ;
- Armoirie de l'abbé Arnould de Wesemael : de gueules à trois lis d'argent au pied coupé, posés 2 et 1¹⁰⁰ ;
- Armoirie de l'abbé Jean Maes : écartelé, au 1 et 4 de sinople à la fasce ondulée d'argent, au 2 et 3 de sable au sautoir engrêlé d'argent¹⁰¹.

⁹⁶ Jansen, J.E. 1929. p. 230.

⁹⁷ Jansen, J.E. 1929. p. 229.

⁹⁸ Jansen, J.E. 1929. p. 225 ; Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. p. 126.

⁹⁹ Jansen, J.E. 1929. p. 223 ; Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. p. 126.

¹⁰⁰ Jansen, J.E. 1929. p. 224 ; Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. p. 126.

¹⁰¹ Jansen, J.E. 1929. p. 231.

Certaines armoiries sont également accompagnées des initiales de l'abbé. C'est le cas pour celle de l'abbé Jean Druys (fig. 11), celle de l'abbé Charles van der Linden (fig. 14) et celle de l'abbé Jean Maes (fig. 16 ; 18 ; 19).

Sous les armoiries, des tablettes accentuent l'identification des abbés par une inscription dédicatoire. Celle-ci renvoie au statut et à l'année du commencement du mandat de l'abbé, par exemple : « Révérend Seigneur Charles Vander Linden 27^e abbé de Parc. An 1558 ».

3. Syntaxe

3.1. La représentation architecturale : canevas du retable

La structure architecturale emprunte le canevas du retable ou du frontispice en s'organisant de façon similaire et s'apparentant à la typologie des édifices d'inspiration classique¹⁰². Ce cadre architectural s'édifie par un soubassement sur lequel se dressent deux colonnes supportant un entablement avec un fronton encadrant une représentation picturale¹⁰³. Dès l'époque baroque, cette typologie des retables se développe dans de nombreux champs de représentation picturale au sein des Anciens Pays-Bas pour devenir un dispositif d'encadrement dont le vitrail s'en influence¹⁰⁴.

Avec cette structure architectonique, l'iconographie centrale est monumentalisée par la dimension architecturale qui insiste également sur la logique de communication grâce au décor riche et monumental¹⁰⁵. Ici, le cadre architectural se développe de manière envahissante sur toute la surface du vitrail à des fins cognitives et visuelles chez le spectateur. Aussi s'il attire les regards sur le « tableau » de l'épisode de la vie de saint Norbert, il s'en éloigne par ses proportions importantes ses riches ornements qui renforcent la « marginalisation » de l'iconographie et l'oppressent¹⁰⁶. Les effets de l'encadrement architectural de type retable pour la mise

¹⁰² Lecocq, I. 2010. p. 76-77 ; Dekoninck, R. et Lemmens, A. 2014. p. 134 ; Philippot, P. 2014. p. 61.

¹⁰³ Dekoninck, R. et Lemmens, A. 2014. p. 135 ; Philippot, P. 2014. p. 62 ; Tassin, R. 2018. p. 239.

¹⁰⁴ Lecocq, I. 2010. p. 71 ; Dekoninck, R. et Lemmens, A. 2014. p. 133 ; Herremans, P. 2014. p. 106-107 ; Philippot, P. 2014. p. 61-62 ; De Mûelenaere, G. 2019. p. 42.

¹⁰⁵ Philippot, P. 2014. p. 62 ; De Mûelenaere, G. 2019. p. 42.

¹⁰⁶ De Mûelenaere, G. 2019. p. 41-42 et 53.

en valeur de l'iconographie¹⁰⁷ sont dans ce cas ébranlé par la mise en page monumentale du retable et l'accumulation ornementale.

3.2. Dynamismes et effets compositionnels

3.2.1. *Le cuir comme composants du cartouche*

Le cartouche est défini comme un motif destiné à recevoir divers types de signes tels que des inscriptions, des représentations, des dates, etc. Il a donc la fonction spécifique de les recevoir et de les représenter, articulant de cette manière contenant et contenu¹⁰⁸. Ce nouveau motif, omniprésent, qui émerge au XVI^e siècle est certainement l'un des motifs les plus familiers du répertoire moderne. Révélateur de l'esthétique baroque, il en est le véritable leitmotiv et le support privilégié des armoiries dès le XVII^e siècle¹⁰⁹.

Le cartouche est intimement lié au cuir, un ornement abstrait et composé de bandes et de surfaces interpénétrées aux extrémités enroulées d'où émane une multitude de compositions. Cet ornement peut être entièrement plaqué à l'encadrement architectural qui le supporte ou bien s'en détacher, comme pour les motifs d'enroulement caractérisant la forme du cadre et rappelant fortement les feuilles de papier qui se distinguent par la plasticité des enroulements retroussés en copeaux ou bien en volutes¹¹⁰. Ces structures d'enroulement sont les terminaisons volubiles des bandes plates plaquées sur l'encadrement architectural. À ces structures tridimensionnelles se combinent donc des surfaces bidimensionnelles, les plates bandes de cuirs. Ces



Schéma des cartouches encadrant les armoiries des abbés. « Saint Norbert accompagnant le retour à Rome du pape Innocent II » (1643).



Schéma des cartouches encadrant les armoiries des abbés. « Saint Norbert prédit la mort à un homme qui possède illégitimement des biens d'église » (1641)

¹⁰⁷ Dekoninck, R. et Lemmens, A. 2014. p. 134-135.

¹⁰⁸ Furetière, A. 1690a. s. v. cartouche ; Heering, C. 2011. p. 858 ; Heering, C. 2014. p. 176-177 ; Heering, C. 2019. p. 161, 176-177.

¹⁰⁹ Heering, C. 2011. p. 857 ; Heering, C. 2014. p. 177 ; Damien, M. et Heering, C. 2016. p. 129 ; Heering, C. 2019. p. 165-166 et 172.

¹¹⁰ Heering, C. 2011. p. 859-860 ; Heering, C. 2014. p. 176-178 ; Damien, M. et Heering, C. 2016. p. 126 ; Heering, C. 2019. p. 162.

bandes, toutes diverses, sont découpées et ajourées¹¹¹. Ces motifs puisent leur forme et leur combinaison dans de nombreux recueils de modèles, l'ouvrage de Jacques Francquart fut probablement une source d'inspiration.



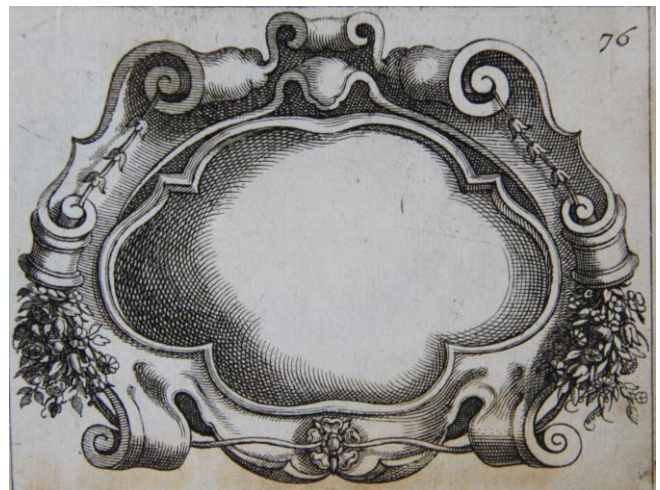
Jacques Francquart, *Hondert schryftafelkens ende wapenschilden...* planche 27, 1622. Bruxelles.



Jacques Francquart, *Hondert schryftafelkens ende wapenschilden...* planche 30, 1622. Bruxelles.



Jacques Francquart, *Hondert schryftafelkens ende wapenschilden...* planche 45, 1622. Bruxelles.



Jacques Francquart, *Hondert schryftafelkens ende wapenschilden...* planche 76, 1622. Bruxelles.

Les cuirs constituent une sorte de système ornant et structurant les bords des cartouches auquel s'ajoute un des développements apportant un caractère naturaliste aux structures rigides des cuirs sur lesquels ils s'appliquent. Ces végétaux se déploient pour former une volute sur le cartouche encadrant les distiques (fig. 11 ; 14 ; 17 ; 19) et s'agrippent aux formes inertes du cuir des cartouches contenant la dédicace des abbés¹¹².

¹¹¹ Heering, C. 2011. p. 860 ; Damien, M. et Heering, C. 2016. p. 126.

¹¹² Heering, C. 2011. p. 860-862 ; Heering, C. 2014. p. 182-184 ; Damien, M. et Heering, C. 2016. p. 129.

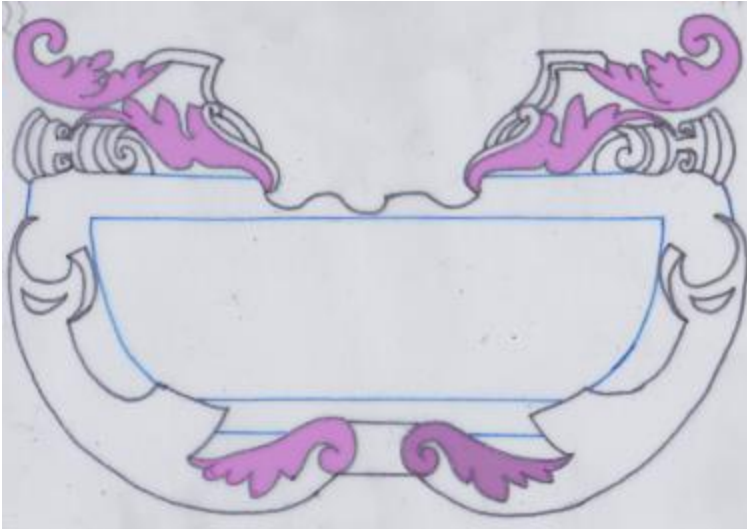


Schéma. Cartouche encadrant le distique latin. Mise en évidence des auriculaires (mauve). « Saint Norbert accompagnant le retour à Rome du pape Innocent II » (1643).



Schéma. Cartouche encadrant l'armoire de l'abbé Guillaume de Herent. Mise en évidence des auriculaires (mauve). « Saint Norbert au pied du pape Calixte II » (1643).

3.2.2. La variété et le rythme au sein du cartouche

Par leur enchainement, les bandes plates et les enroulements variés du cuir régissent le rythme du cartouche. Le principe de variation et de combinaison des motifs est observable principalement au sein des cartouches encadrant les armoiries. Bien que le caractère de vitalité et de métamorphose ne s'exprime pas dans leur composition, les éléments de cuir ne sont pas dénués de plasticité. Effectivement, cette plasticité s'exprime par les jeux de courbes et de contre-courbes, les bandes de cuir en partie enroulées et en partie déroulées, les orientations diverses des enroulements de manière symétrique vers l'intérieur et l'extérieur, les multiples découpes du cuir, l'opulence des enroulements, etc. Toutes ces dispositions des cuirs créent un dynamisme et une plasticité au sein des cartouches.

À cela s'ajoutent les effets de surface, notamment le faible gonflement de certaines membranes de cuir, qui renforcent l'occupation de l'espace tridimensionnel des cuirs. L'impression de profondeur est également ressentie par le compartiment central du cartouche qui apparaît toujours comme un fond situé à l'arrière-plan, derrière les cuirs tridimensionnels qui se projettent vers l'avant. Nous observons également des jeux d'avancement ou de retrait d'un même cuir sur différents plans, la juxtaposition de certains cuirs sur d'autres, l'émergence soudaine d'enroulements entre les bandes ajourées, l'amplitude diverse des volutes, etc.¹¹³

¹¹³ Heering, C. 2011. p. 857 ; Heering, C. 2014. p. 178-184 ; Damien, M. et Heering, C. 2016. p. 129 ; Heering, C. 2019. p. 162.



Schéma. Cartouche encadrant l'armoirie de l'abbé Guillaume de Herent. Mise en évidence des gonflements des cuirs (vert) et des orientations et amplitudes variées des enroulements (marron). « Saint Norbert au pied du pape Calixte II » (1643).

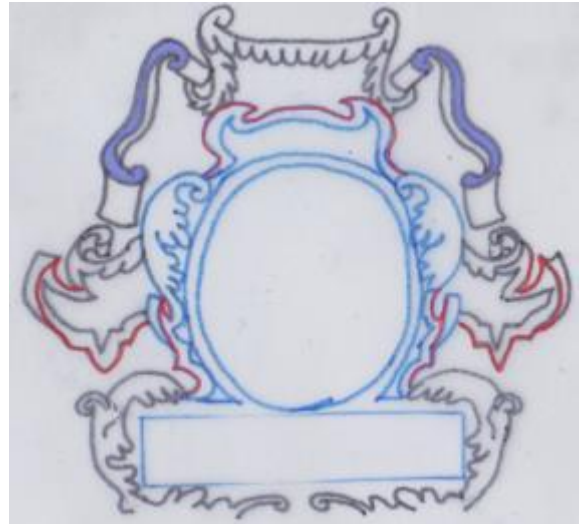


Schéma. Cartouche encadrant l'armoirie de l'abbé Arnould de Wesemael. Mise en évidence des courbes et contre-courbes (bleu) et des découpes du cuir (rouge). « Saint Norbert accompagnant le retour à Rome du pape Innocent II » (1643).



Schéma. Cartouche encadrant l'armoirie de l'abbé Henri van Overbeke. Mise en évidence des avancements (bleu) et des retraits (jaune) des cuirs. « Saint Norbert transformant un loup ravisseur en gardien pacifique du troupeau » (1642).

3.2.3. Le cartouche oscillant entre ornant – orné du cartouche

La dualité fonctionnelle du cartouche impacte la façon de concevoir ce motif entre dispositif de présentation et dispositif d'ornementation. Effectivement, le cartouche embellit l'encadrement architectural en tant qu'ornement, mais il est également un dispositif de présentation pour les signes qu'il orne. En cela, le motif du cartouche oscille sans cesse dans son statut entre ornant et orné.

Par sa fonction ordonnant, le cartouche offre aux signes qui s'y appliquent un cadre isolant, il les contient et les présente. Dès lors, les signes lui concèdent une notion de support puisqu'il devient leur fond. Il est le contenant et donc l'orné des inscriptions et des images qui en sont l'ornant. Mais cette articulation entre contenant et contenu n'est pas figée et unique puisque le cartouche, en tant que contenant, est l'ornant

de ces signes auxquels il y confère une réalité matérielle. Le cartouche est donc également le cadre destiné à orner ce qui est à l'intérieur. Il y a donc une conjonction entre support et cadre, entre orné et ornant sous le motif du cartouche¹¹⁴.

La fonction ornant du cartouche se révèle une seconde fois puisque ces motifs s'appliquent sur la composition architecturale semblable à un retable ou un frontispice. Dès lors, en s'appliquant sur ce support, le cartouche devient un ornement qui entretient un rapport avec la surface, dans ce cas-ci le rapport est purement ornemental et induit une notion d'ajout, voire d'embellissement¹¹⁵.

3.2.4. *Rapport d'application du cartouche*

Lorsque l'on s'intéresse au cartouche en tant qu'ornement, cela implique inévitablement d'envisager le rapport d'application de l'ornement sur le support. Le cartouche est fréquemment considéré comme un ornement accroché à une surface, ce qui lui a conféré un caractère « d'ajouté » et de détachable. Les vitraux de l'abbaye du Parc témoignent de cette logique : en partant du retable se superposent, le cartouche au centre duquel vient se nicher l'historia ou l'inscription¹¹⁶. À noter qu'il forme un espace tridimensionnel pour l'image et l'inscription et que, lorsqu'elles s'y nichent, le cartouche devient un lieu enveloppant les signes auquel elles se soudent¹¹⁷.

3.2.5. *L'agencement des éléments ornementaux*

Il est également intéressant d'analyser les degrés d'adéquation entre les différents cartouches en observant les enchevêtrements et fusions des cuirs des cartouches. En effet, à première vue, les cartouches semblent parfaitement délimités, mais lorsqu'on s'y intéresse davantage, nous remarquons que les cuirs se fusionnent, s'enchevêtrent et prennent place autour d'autres cartouches. Tout cela provoque une confusion dans les éléments puisque les cuirs ne se délimitent pas à un seul et unique cartouche. Cette conjonction entre les composants des cartouches en fait la spécificité, cela se constate essentiellement dans le cartouche encadrant le distique et celui du « tableau »¹¹⁸.

¹¹⁴ Heering, C. 2011. p. 857 et 868 ; Heering, C. 2014. p. 176-177 ; Heering, C. 2019. p. 161-162 et 170-171.

¹¹⁵ Damien, M. et Heering, C. 2016. p. 127 ; Heering, C. 2019. p. 163-164 et 169-172.

¹¹⁶ Heering, C. 2011. p. 860 et 868 ; Heering, C. 2014. p. 182-184 ; Heering, C. 2019. p. 163-165.

¹¹⁷ Heering, C. 2019. p. 164 et 170-171 ; Heering, C. 2019-2020. p. 239-240.

¹¹⁸ Heering, C. 2014. p. 183-184.



Détail. De l'enchevêtrement des cuirs composant le cartouche encadrant le distique latin et celui encadrant l'iconographie. « Saint Norbert accompagnant le retour à Rome du pape Innocent II » (1643).

Ces jeux de superpositions et d'enchevêtrement ne se limitent pas aux cuirs des cartouches, une certaine incohérence spatiale est décelée dans le rapport entre les figures saintes et le cartouche encadrant le « tableau » qui l'illustre parfaitement (fig. 18-19). Au premier regard, les saints semblent disposés à l'avant du cartouche qu'ils cachent partiellement. Mais lorsque nous descendons notre regard, nous remarquons que le cartouche passe à l'avant-plan, à son tour, il déborde partiellement sur les membres inférieurs des saints. Ces changements de disposition sont également illogiques dans le rapport avec le dispositif du retable : dans la partie supérieure, le cartouche est appliqué sur le fond du retable tandis que dans la partie inférieure, il s'étale par-dessus les piédestaux qui s'avancent du plan de fond. L'incohérence spatiale est d'autant plus accentuée par les parvis qui créent une zone spatiale au-devant du retable et qui témoignent de cette spatialité prise par la partie inférieure du cartouche.

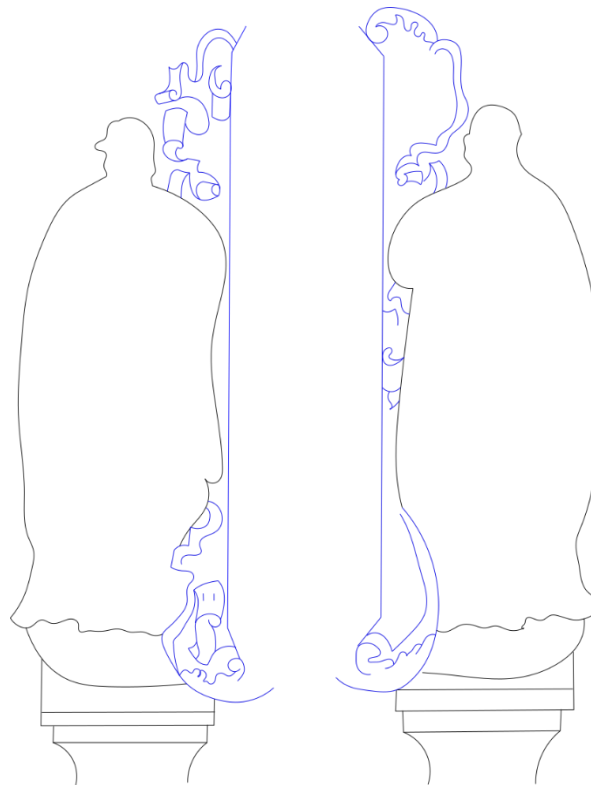


Schéma. Agencement du cartouche central avec les saints et bienheureux de Prémontré. Mise en évidence du cartouche (bleu) et des saints et bienheureux de Prémontré (noir).

3.2.6. L'association cartouche - guirlande

L'association du cartouche avec une guirlande de fleurs et de fruits est une formule commune et répandue dans de nombreuses œuvres datant de la période baroque¹¹⁹. Au sein de la série étudiée, la tablette contenant le distique s'insère dans un cartouche de cuir. Sur les enroulements de ce dernier se noue un ruban qui traverse le cuir latéral ajouré et dont l'extrémité inférieure disparaît sous la profusion et l'accumulation de fruits et de végétaux. Les deux motifs ornementaux s'associent donc autour de la tablette à des fins ornementales, mais également ostentatoires. En effet, les cartouches et les guirlandes orientent et balisent le regard vers l'inscription qu'ils ornent grâce à leur plasticité, leur naturalisme et leur opulence.



Détail. L'association de la guirlande et du cuir décorant le distique. « Saint Norbert au pied du pape Calixte II » (1643).

¹¹⁹ Heering, C. 2014. p. 182 ; Heering, C. 2019. p. 161 ; Heering, C. 2019-2020. p. 234-235.

3.2.7. *Le traitement pictural des végétaux*

Une dualité coexiste dans le traitement pictural des végétaux qui s'assemblent en feston ou qui garnissent généreusement les cornes d'abondance se distinguent dans leur traitement pictural. Certains sont parfaitement reconnaissables comme le maïs, le raisin, le navet et la feuille de chêne où l'artiste reste fidèle à la nature. À ces représentations naturalistes se mêlent d'autres végétaux fantaisistes de par leurs formes piriformes ou cylindriques, leur couleur orangé ou violet parfois tachetée.

3.2.8. *Grisaille et couleur : la représentation des médiums*

L'artiste Jean de Caumont use de différentes techniques de peinture sur verre pour représenter divers médiums au sein du même médium qu'est le vitrail. Au XVII^e siècle, l'usage de la grisaille pour évoquer la structure architecturale est récurrent puisque la grisaille, par sa couleur, s'apparente à la pierre. En partant de ce constat visuel, l'artiste souhaitait conférer une réalité matérielle, rigide et sculpturale aux éléments peints en grisaille. En cela, l'encadrement, les cartouches et les figures des saints et bienheureux de l'Ordre de Prémontré partagent cette même réalité sculptée. L'application de la grisaille sur le verre va de pair avec l'emploi du jaune d'argent pour les motifs décoratifs. Cet émail rehausse l'architecture par la couleur or et décerne une valeur ornementale aux motifs. Contrastant avec la grisaille, les couleurs flamboyantes colorisant les ornements et l'épisode de saint Norbert, concourent au vitalisme et naturalisme des motifs décoratifs.

IV. HOMOLOGIE DU DISPOSITIF ARCHITECTURAL A TRAVERS DIFFERENTS MEDIUMS : VITRAUX, FRONTISPICES, RETABLES ET FESTIVITES EPHEMERES

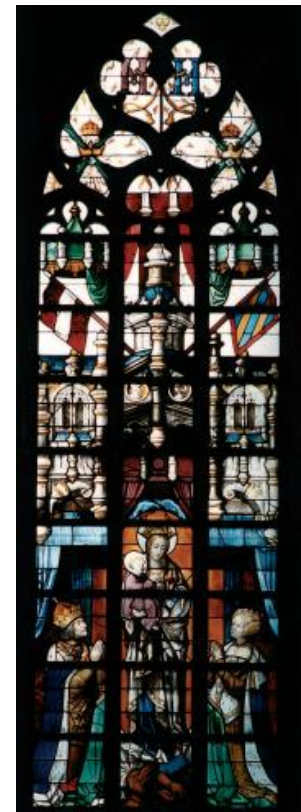
L'objectif de ce chapitre est de confronter le dispositif architectural des verrières à trois médiums, celui des retables, celui des frontispices et enfin celui des constructions éphémères, qui ont souvent été étudiés indépendamment. Au regard des homologies, il s'agit donc d'envisager les effets que ces structures engendrent au sein des compositions.

1. L'encadrement architectural : l'arc de triomphe ou le retable

Dans un premier temps, il est nécessaire de rappeler qu'au XVI^e siècle les compositions des vitraux dans les anciens Pays-Bas changent considérablement. De nombreux artistes tels que Bernard Van Orley ou Nicolas Rombouts innovent grâce à des compositions révélant la variété et l'interprétation des idées et des goûts venus d'Italie, de France, etc.¹²⁰ Sous Marguerite d'Autriche, le vitrail devient un outil de propagande et représente, devant une architecture, les donateurs en prière auprès d'un personnage saint.

Peu à peu, le décor architectural, copié des monuments réels, s'immisce considérablement au sein du médium et devient le contexte spatial des événements narratifs¹²¹. Ces édifices reprennent le canevas de l'arc de triomphe percé d'une grande baie centrale et deux étroites latérales sous lesquelles s'organise le récit (fig. 1-6). Ils se composent

de structures horizontales et verticales qui se prolongent sur les travées et les registres provoquant des changements organisationnels en déployant un double étage. Au XVII^e siècle, l'héritage du siècle



Nicolaas Rombouts, *l'empereur Maximilien d'Autriche et de Marie de Bourgogne en prière devant la Vierge à l'Enfant*, v.1520. Verre, plomb et peinture sur verre. 823 x 198 cm. Bruxelles, Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, Abside du haut chœur (Vanden Bemden, Y. 2005. p. 59).

¹²⁰ Gaudin, F. 1928. p. 40-42 ; Lee, L. e.a. 1977. p. 126 ; Bral, G.J. 2002. p. 243 ; Heck, C. 2003. p. 139.

¹²¹ Gaudin, F. 1928. p. 44 ; Heck, C. 2003. p. 138-139 ; Amillard-Nouger, A. e.a. 2005. p. 122 et 155.

précédent se pérennise par le dispositif architectural d'inspiration classique conférant une spatialité comme le témoignent les séries étudiées (fig. 7-10). L'étude formelle réalisée m'a permis de distinguer deux structures architecturales : celle du portique ou de l'arc de triomphe qui orne les vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule (fig. 7-10) et celle du retable encadrant une iconographie religieuse, tel que nous l'avons relevée sur les vitraux de l'Abbaye du Parc (fig. 11-19)¹²².

De manière générale, ces deux structures reprennent le même schéma de base, c'est-à-dire un dispositif d'édicule délimité par deux colonnes ou piliers supportant un entablement couronné d'un fronton¹²³. C'est l'idée d'un seuil ou d'une ouverture qui tend à différencier les deux dispositifs : le portique ou l'arc de triomphe se composent au centre d'une galerie ouverte supposant l'idée d'un passage, à contrario, un fond obstrue la partie centrale du retable tel un mur fictif sur lequel se dispose une iconographie ou une inscription. À cela s'ajoute le soubassement comme composante essentielle supprimant davantage cette idée de passage pour le second dispositif.

1.1. Un dispositif à « l'italienne »

Ces structures d'encadrements témoignent de l'influence de l'architecture italienne renaissante dans les verrières de la cathédrale de Bruxelles et de l'abbaye d'Heverlee. En effet, leur composition témoigne de l'assimilation des modèles italiens et de l'influence de l'architecture antique. Cette effervescence artistique était diffusée dans les anciens Pays-Bas par les gravures, les recueils et traités dédiés à l'architecture, par exemple le *Livre extraordinaire* de Serlio qui propose cinquante modèles de portiques caractérisés par des décors fondés sur la licence et le mélange, ou bien encore le *Premier Livre d'architecture* de Jacques Francart¹²⁴.

Les constructions éphémères, réalisées à l'occasion des Joyeuses Entrées ou d'autres festivités profanes et religieuses, ont aussi eu un impact dans l'assimilation des modèles italiens. En 1635 fut célébrée la Joyeuse Entrée du cardinal-infant Ferdinand à Anvers. Lors de cet événement, douze structures éphémères, dont sept scènes, cinq arcs et un portique, furent édifiées à travers la ville. La réalisation de cet ensemble spectaculaire fut commandée auprès de Pierre Paul Rubens qui collabora avec de nombreux artistes dont Théodore Van Thulden et Jean De Labarre qui ne sont nul autre

¹²² Gaudin, F. 1928. p. 55-57 ; Bral, G.J. 2002. p. 243 ; Amillard-Nouger, A. e.a. 2005. p. 142-146.

¹²³ Philippot, P. 2014. p. 62.

¹²⁴ Dekoninck, R. 2002. p. 894 ; Dekoninck, R. 2010. p. 16 ; Lecocq, I. 2010. p. 71, 77.

que les concepteurs des vitraux de la chapelle Notre-Dame Libératrice. Il n'est donc certainement pas anodin que l'architecture représentée dans ces vitraux rappelle les vastes portiques antiques et les arcs de triomphe érigés lors de cette Joyeuse Entrée. Van Thulden en avait également réalisé une série de gravures à l'eau-forte dans le fameux ouvrage commémoratif dirigé par Gaspar Gevartius, *La Pompa Introitus Ferdinandi*. Ce type d'ouvrages constituait sûrement une source d'inspiration dans laquelle les artistes pouvaient puiser¹²⁵.

1.2. La diffusion du dispositif dans les médiums

1.2.1. *Les frontispices*

Vers la fin du XVI^e siècle, l'influence de ces modèles italiens se constate également sur les frontispices qui prennent la forme d'une construction monumentale et tridimensionnelle sur laquelle se déploie un programme ornemental. Dans cet esprit renaissant, on observe essentiellement la formule architecturale de type retable (fig. 20-22)¹²⁶.

Au cours du XVII^e siècle, ces dispositifs se pérennisent et deviennent le véritable cœur scénographique où la représentation figurée avec le titre se place au centre de l'architecture qui devient alors la toile de fond¹²⁷ (fig. 23-27)¹²⁸. Ce changement provoque l'apparition de frontispices « spectaculaires » voués à la contemplation esthétique. De manière concomitante, l'essor des véritables « pages-tableaux » où s'élabore une représentation visuelle unifiée apparaît tel un tableau réduisant l'architecture à sa plus simple expression (fig. 28-29)¹²⁹.

1.2.2. *Les retables*

À la fin du XVI^e siècle, les exigences de la liturgie qui tend à devenir plus « spectaculaire » encouragent la transformation du mobilier d'église en véritables dispositifs synoptiques. Les retables d'autel rompent alors avec la tradition passée du retable à volets et mêlent la tradition flamande à l'italianisme en empruntant la forme

¹²⁵ Martin, J.R. 1972. p. 25-32 ; Balis, A. 1994. p. 192-193 ; Vanden Bemden, Y. 2005. p. 73-74, 83 et 94 ; Knaap, A. 2013. p. 6-8 ; Philippot, P. 2014. p. 68 ; Dekoninck, R. e.a. 2016. p. 140-142.

¹²⁶ Dekoninck, R. 2002. p. 894 ; Dekoninck, R. et Lemmens, A. 2014. p. 134-135 ; Lemmens, A. 2019. p. 124.

¹²⁷ Ce changement transforme alors l'espace d'inscription en espace de figuration et marque l'acte de naissance du frontispice, distinct de la page de titre.

¹²⁸ Dekoninck, R. 2002. p. 892 ; Bouzy, C. 2009. p. 364 ; Dekoninck, R. 2010. p. 21-22, 26 ; Dekoninck, R. et Lemmens, A. 2014. p. 136.

¹²⁹ Dekoninck, R. 2002. p. 900-902 ; Dekoninck, R. 2010. p. 21-22 ; Dekoninck, R. et Lemmens, A. 2014. p. 136, 140 ; Lemmens, A. 2019. p. 129-131.

d'édicule d'inspiration classique. Dans cette logique liturgique, le renversement du champ spatial s'opère par le cadre qui se transforme en une architecture fixe de bois, de pierre ou de marbre sur lequel s'applique tout un décorum architectural et qui atteint des dimensions monumentales¹³⁰.

Au cours du XVII^e siècle, ces structures d'encadrement constituées de colonnes à chapiteaux soutenant un entablement surmonté d'un fronton se pérennisent et deviennent un véritable dispositif architectural. Dans les Anciens Pays-Bas et toute l'Europe, ce cadre qui s'approprie les formes antiques devient l'archétype et connaît des remaniements compositionnels. Ceux-ci se portent principalement sur l'agencement et la diversification des éléments architecturaux et ornementaux acquérant une plus grande volumétrie et une valeur scénographique. À travers cette dimension architecturale, le retable se monumentalise alors et participe à un processus scénographique où l'image centrale tend à s'amplifier (fig. 30-31)¹³¹.

1.2.3. Les constructions éphémères

Lors des festivités urbaines, des processions religieuses ou encore des entrées solennelles des princes, la ville se parait d'architectures classiques éphémères en bois qui rappelaient les valeurs et actions des protagonistes par les décors sous forme de peintures, de statues ou de tableaux vivants. La ville se transformait alors en un véritable spectacle temporaire dans le but d'établir un dialogue entre le souverain et les classes bourgeoises. Dès la première moitié du XVII^e siècle, ces entrées deviennent de véritables instruments de glorification du pouvoir comme le témoigne la glorieuse entrée triomphale de Ferdinand d'Espagne le 17 avril 1635. À ces occasions, les monarques suivaient le parcours établi depuis les entrées précédentes des Habsbourg au cours duquel les décorations impressionnaient et incitaient les spectateurs à être fidèles au roi ou suscitaient des préoccupations de la part de la ville¹³².



Théodoor Van Thulden, *Carte d'Anvers avec les portiques de la Procession du Cardinal-Infant Ferdinand*, 1635. Gravure à l'eau-forte (Gevartius, G.

¹³⁰ Philippot, P. et Vautier, D. 2003. p.165 ; Dekoninck, R. et Lemmens, A. 2014. p. 133 ; Philippot, P. 2014. p. 61.

¹³¹ Philippot, P. et Vautier, D. 2003. p.165-169 ; Dekoninck, R. et Lemmens, A. 2014. p. 133 ; Herremans, P. 2014. p. 106 ; Philippot, P. 2014. p. 61-62.

¹³² Van Eck, C. 2013. p. 143 et 146 ; Dekoninck, R. e.a. 2016. p. 144.

Depuis le XVI^e siècle, cette coutume inspirée d'Italie et de France s'est implantée dans les anciens Pays-Bas et principalement dans la ville d'Anvers qui accueillait de nombreuses festivités¹³³. Les édifices éphémères érigés à cette occasion témoignent de l'assimilation des modèles italiens en prenant la forme de structures antiques à uniques ou triples arcades. De manière générale, ces portiques à double ou triple niveaux sont constitués de colonnes ou de piliers soutenant les entablements et sont surmontés d'un fronton triangulaire, courbe ou brisé (fig. 32-37). Les ordres doriques et corinthiens sont l'ornement par excellence des composants architecturaux auprès de tableaux, d'espèces naturelles et d'hybrides mythologiques comme les cariatides, les lions et les aigles sur le portique l'empereur Ferdinand (fig. 34), les sphinx sur l'arc de saint Michel (fig. 35), etc. Des personnages animés, parfois saints, s'accumulent considérablement, certains sont de nature humaine et d'autres pétrifiés, ils se placent dans sous les niches, au-devant des colonnes supérieures et surmontent les frontons. Une multitude d'objets comme des festons, des guirlandes de fruits, des cornes d'abondance, des tondi, des pot-à-feu, des cartouches et des tablettes d'inscriptions parent les espaces dénudés des façades¹³⁴.

La spécificité de ces éléments décoratifs est que sur un même registre, certains étaient de l'ordre de l'éphémère et du naturel tandis que d'autres étaient de l'ordre du durable et de l'artifice. Cela provoquait l'indétermination et la confusion entre les médiums d'autant plus renforcés par l'illusion et la vraisemblance des matériaux capable de leurrer les spectateurs¹³⁵.

Ces observations attestent de l'existence d'un imaginaire architectural et ornemental commun, ou du moins partagé, entre l'espace du livre, du retable, des festivités éphémères avec les vitraux¹³⁶.

¹³³ Celle du Saint empereur Romain Charles V et son fils Philippe II en 1549, celle du duc d'Anjou en 1582, celle en l'honneur de l'archiduc Ernest en 1595 et enfin celle célébrant l'élévation des archiducs Albert d'Autriche et Isabelle d'Espagne en tant que souverain en 1599 (cité par Knaap, A. 2013. p. 3 et Martin, J.R. 1972. p. 23)

¹³⁴ Van Eck, C. 2013. p. 143 et 146 ; Dekoninck, R. e.a. 2016. p. 144.

¹³⁵ Dekoninck, R. e.a. 2016. p. 139 et 143.

¹³⁶ Il est révélateur que la prégnance du modèle architectural à travers ces différents médiums se prolonge jusque dans la terminologie. Effectivement, la conception même de la page de titre comme support architectural est renforcée par le terme « frontispice » qui à l'origine désigne la façade d'un bâtiment : « *la face et principale entrée d'un grand bâtiment qui se présente de front aux yeux des spectateurs* » (cité dans Furetière, A. 1690b. s.v. frontispice). C'est donc par extension que le terme s'est appliqué au frontispice ainsi qu'au retable pour lequel il n'est pas rare d'entendre cette désignation. Mais, à l'inverse du livre, le retable a une faculté d'émission puisque le terme « retable » s'utilise également pour les façades d'églises

2. Le déploiement architectural et ornemental du dispositif

L'encadrement architectural des vitraux de l'abbaye d'Heverlee (fig.11-19), des retables et des frontispices datant du XVII^e siècle partage de grandes affinités formelles. En effet, ces compositions architecturales se dressent sur un large soubassement délimité par deux piédestaux décorés de scénettes ou d'inscription et encadrant systématiquement un cartouche sur la partie centrale. Sur ce soubassement, la construction architecturale se compose d'un compartiment central encadré d'organe de support et dans lequel s'insère une iconographie ou une inscription (fig. 23-26). Au-devant de ces organes de support se disposent des personnages sur les esplanades des piédestaux (fig. 23-27). Quant au couronnement, il se consacre à l'insertion d'armoiries (fig. 11-19 ; 3), de scènes religieuses dans des cartouches (fig. 23 ; 24 ; 27), de portrait en buste soutenu par des angelots (fig. 26), etc.

À travers l'étude formelle, nous avons constaté que l'arc de triomphe et le portique se sont imposés comme modèle architectural par excellence dès le XVI^e siècle dans les vitraux. Ce sont également ces structures à doubles étages qui s'érigeaient à l'occasion des festivités éphémères. Fortement similaires, ces constructions se distinguent toutefois dans l'organisation de leur élévation. Celles de la chapelle Notre-Dame Libératrice sont percées sur les deux niveaux de larges arcades (fig. 7-10) tandis que celles de la *Pompa Introitus Ferdinandi* sont uniquement percées d'arcades sur le registre inférieur, le registre supérieur laissant place à une représentation peinte tel un écran au centre et de petites baies dans les travées latérales (fig. 32-35).

Dans le premier cas, les arcades deviennent des terrasses sur lesquelles se présentent les événements narratifs tandis que celles des festivités éphémères supposent un dispositif de passage pour le cortège. Certes, l'écran peint ainsi que les niches sont également un dispositif de présentation de personnages et de scènes (fig. 32-37). Cette disposition est, en outre, liée à la typologie du médium. En effet, les vitraux par leur localisation dans les hautes fenêtres de la cathédrale souhaitent faire écho au ciel. De ce fait, les artistes ouvrent le dispositif architectural par larges arcades au profit du ciel et ainsi le ciel représenté suppose d'une certaine manière le ciel réel

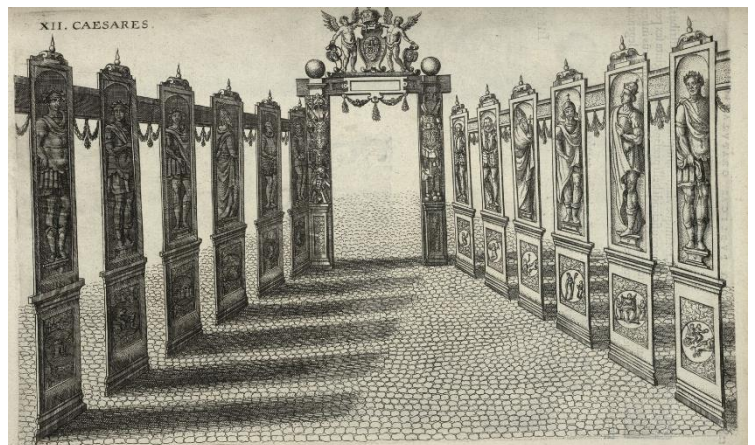
(cité dans Dekoninck, R. 2002. p. 894 ; Dekoninck, R. 2010. p. 15-16 ; Dekoninck, R et Lemmens, A. 2014. p. 134 ; Lemmens, A. 2019. p. 124).

à l'arrière des verrières. Les structures éphémères qui supposaient le passage du cortège devaient donc être percées d'arcades dans le registre inférieur, mais ces structures devaient également affirmer la grandeur du prince pour lequel elles étaient érigées. Cela nécessitait le besoin d'un support d'application, de ce fait, le registre supérieur était uniquement percé de deux niches afin que le faste ornemental puisse s'appliquer sur la façade.

Au regard de l'organisation ornementale, ce déploiement de surfaces des structures éphémères impacte sur l'ornementation en se mettant à disposition des motifs. Ainsi, les personnages s'accumulent davantage sur les constructions éphémères par la représentation peinte sur le registre supérieur central (fig. 32-35), les statues dans les niches (fig. 32-34), les cariatides ou les autres statues qui se disposent devant chaque pilier du registre supérieur (fig. 32-34), les groupes de personnages surmontent le fronton (fig. 32-35).

Toujours est-il que les mêmes constats sont observables sur les deux médiums en matière d'ornements : les ordres architecturaux dorique et corinthien définissent l'organisation des constructions, les festons embellissent l'arc, les tablettes renseignent sur la composition et s'associe aux guirlandes, les figures anthropomorphes dont le buste se métamorphose en ailerons involutés flanquent l'architecture et la symétrie prédomine dans la disposition des motifs.

Avant de clôturer ce point, regardons le *porticus ceasareo* (fig. 36) de l'entrée de Ferdinand à Anvers en 1635, un portique en demi-cercle où douze statues plus grandes que nature sont disposées sous les arcades. Ce dispositif a été inspiré de la scène des empereurs érigée lors de l'entrée de l'archiduc Ernest (1594) et représente les empereurs habsbourgeois de la maison d'Autriche¹³⁷.



Johannes Bochius, *Portique des Empereurs*, 1595. Gravure (Bochius, J. 1595. Planche XII).

¹³⁷ Knaap, C. 2013. p. 15.

Cette construction couronnée d'une balustrade n'est pas sans rappeler fortement le portique circulaire déployé à l'arrière-plan des vitraux de la chapelle (fig. 8-10). Il pourrait bien en être la source d'inspiration notamment par les jeux de courbes, les vues obliques, la balustrade, etc. À cela s'ajoute également des reprises de motifs décoratifs : le soleil surmontant l'obélisque couronne le fronton du l'arc de triomphe dédié à Ferdinand III d'Autriche ainsi que l'utilisation de colonnes torses sur la même verrière, la présence d'aigles aux ailes déployées et de lions rugissants renvoyant à la lignée des Habsbourg, etc.

Détail du soleil. Vitrail de Ferdinand III d'Autriche et d'Eléonore d'Autriche (1657).



Détail du soleil. Portique des Empereurs (Porticus Caesareo).



Détail des aigles sur l'entablement du registre inférieur. Vitrail de Ferdinand III d'Autriche et d'Eléonore d'Autriche (1657).



Détail des aigles. Portique des Empereurs (Porticus Caesareo).



Détail d'un lion sur l'entablement du registre inférieur. Vitrail de Léopold I^{er} (1658).



Détail des lions. Portique des Empereurs (Porticus Caesareo).

3. Les fonctions de l'encadrement architectural

À travers les différents médiums, nous observons que ces structures architecturales favorisent une logique de monumentalisation, une interaction avec le spectateur tout en détenant une fonction de délimitation et provoquent un dynamisme spatial et plastique dans la composition. Ces effets recherchés par ces structures sont d'autant plus renforcés par la richesse du décor qui anime et entoure les éléments architecturaux.

3.1. Une logique de monumentalisation et d'interaction

En structurant les représentations au sein de ces médiums, l'architecture monumentalise les éléments qu'elle encadre ou qui la décorent. Les vitraux de l'abbaye du Parc (fig. 11-19) illustrent parfaitement cette volonté de monumentaliser les « tableau » des épisodes de la vie de saint Norbert. De la même manière que les retables, en insérant l'iconographie au cœur du dispositif architectural, celui-ci les magnifie tel un cadre donnant à voir le contenu (fig. 30-31)¹³⁸. Ce constat se remarque également sur le frontispice où la structure architecturale accueille les images ou des inscriptions qui traduisent souvent le contenu déployé dans l'ouvrage (fig. 21-27)¹³⁹. Toutefois, si le dispositif architectural se développe de manière envahissante cela entraîne la « marginalisation » de l'iconographie, comme observé sur les vitraux d'Heverlee.

Cette monumentalisation est aussi visible sur les verrières de la chapelle Notre-Dame Libératrice (fig. 7-10) où les portiques présentent de façon somptueuse les événements narratifs dans lesquels les donateurs et leur saint Patron prennent place. Les portiques éphémères érigés lors de la Joyeuse Entrée de Ferdinand ne devaient pas uniquement embellir la ville, ils détenaient cette même vocation donner à voir, de montrer et d'exalter le gouverneur et son programme politique (fig. 33-34)¹⁴⁰.

Par la fonction de monumentalisation et de présentation, les encadrements architecturaux attirent donc le regard du spectateur vers ce qu'il y a à regarder et entrent ainsi en dialogue avec le spectateur. Les portiques étant le contexte spatial des événements narratifs des vitraux plongent donc le spectateur au cœur même du

¹³⁸ Dekoninck, R. et Lemmens, A. 2014. p. 134 ; Philippot, P. 2014. p. 61.

¹³⁹ Dekoninck, R. 2002. p. 892-894, 897 ; Dekoninck, R. 2010. p. 16 ; Dekoninck, R. et Lemmens, A. 2014. p. 134 ; Lemmens, A. 2019. p. 124-125, 129.

¹⁴⁰ Dekoninck, R. e.a. 2012. p. 3-4 et 7-8 ; Dekoninck, R. e.a. 2016. p.148.

récit et invitent à observer l'iconographie dépeinte qu'elle soit religieuse ou profane (fig. 7-19). Cela est d'autant plus fort pour les festivités éphémères, la distancie entre « celui qui voit » et « ce qui se donne à voir » est abandonnée en faisant rentrer le spectateur au cœur du processus spectaculaire. En effet, en parcourant l'itinéraire et les constructions, ils deviennent des acteurs à part entière qui participent et s'animent dans cet univers éphémère jusqu'à en être éblouis¹⁴¹.

La réforme catholique a également influencé le rapport entre le spectateur et la représentation sacrée au sein des retables (fig. 30-31) notamment par la disposition d'un cadre de plus en plus monumental qui attire l'attention du spectateur le tableau. Même si les vitraux de l'abbaye du Parc reprennent la même stratégie visuelle du retable, ce sont justement leur proportion monumentale et l'accumulation ornementale qui encombrant la lecture et mettent à distance l'épisode de la vie de saint Norbert (fig. 18-19)¹⁴². De plus, la présence du soubassement rappelle la nature de l'univers pictural, l'isole et renforce la délimitation nette entre les espaces picturaux et réels suggérant par ce cadre architectural monumental¹⁴³.

3.2. Le seuil de plusieurs univers

Les dispositifs architecturaux marquent la frontière entre le monde réel et celui de la fiction. Ils jouent alors un rôle d'intermédiaire entre ces deux univers, tout en ayant une fonction d'opérateur de passage symbolique et virtuel en donnant la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin.

Les portiques déployés dans les vitraux dédiés aux gouverneurs (fig. 7-10) matérialisent ces zones de transition sous les galeries. Ce dispositif accentue également l'impression de trouée en créant un effet de profondeur, d'autant plus qu'un arrière-plan s'y dessine dès le milieu du XVII^e siècle. En ancrant ces dispositifs dans une réalité construite, les portiques accentuent cette idée de passage vers un au-delà où s'anime tout un inconnu¹⁴⁴. Les portiques éphémères démontrent bien cette idée de passage évoqué par ces vitraux puisque le cortège princier déambulait entre les constructions classiques et supposait le passage sous les arcades des portiques (fig. 32-36). Dans les frontispices, on retrouve cette notion de passage et de

¹⁴¹ Dekoninck, R. e.a. 2012. p. 10-11 ; Dekoninck, R. e.a. 2016. p.149.

¹⁴² Dekoninck, R. et Lemmens, A. 2014. p. 134-135 ; Herremans, P. 2014. p. 106-108 ; Philippot, P. 2014. p. 62 ; De Mûelenaere, G. 2019. p. 41-42 et 53.

¹⁴³ Dekoninck, R. et Lemmens, A. 2014. p. 135-137 ; Lemmens, A. 2019. p. 125.

¹⁴⁴ Dekoninck, R. 2010. p. 18-20 ; Dekoninck, R. et Lemmens, A. 2014. p. 135 ; Lemmens, A. 2019. p. 126.

seuil symbolique puisqu'en franchissant les portiques, l'univers du livre s'ouvre alors aux spectateurs. Cet acte fait donc écho à celui de tourner les pages pour pénétrer dans la narration.

Les vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule ont une spécificité qui leur est propre par leur matérialité et leur disposition dans la chapelle. Les calibres bleus composant le ciel des événements narratifs font écho au ciel présent à l'extérieur de l'église et suscitent d'une certaine manière la continuité entre l'espace intérieur réel, l'espace pictural et l'espace extérieur réel. À l'inverse, par l'introduction d'un soubassement il est moins question de passage dans les vitraux de l'abbaye du Parc (fig. 18-19). Cet encadrement architectural délimite l'image disposée sur un fond neutre et annule ainsi la sensation de *continuum* entre les différents espaces en fermant la composition tel un mur.

Ce seuil qui résulte de l'insertion de l'encadrement architectural détermine donc une frontière entre les espaces réels et picturaux tout en contribuant au passage symbolique et virtuel du spectateur de l'un vers l'autre.

3.3. Spatialité et plasticité de l'encadrement architectural

Nous avons vu dans l'étude formelle qu'au cours du XVII^e siècle, les dispositifs architecturaux gagnaient en plasticité : les colonnes s'adossent aux façades des portiques des gouverneurs (fig. 8-10), les saints et bienheureux s'avancent sur l'esplanade des piédestaux sur les verrières de l'abbaye (fig. 11-19), les entablements et les moulures saillantes se décrochent des façades des vitraux étudiés (fig. 7-19), etc. Ces quelques exemples montrent le déploiement spatial du dispositif par l'agencement et la diversification des composants architecturaux et ornementaux. Nous observons ces mêmes aménagements sur un bon nombre de retables (fig. 30-31) et de frontispices (fig. 23-24 ; 27) par la présence d'un fronton interrompu due à l'insertion d'éléments figuratifs ou ornementaux. Les gravures des constructions éphémères réalisées par Van Thulden témoignent également de la spatialité que prennent ces édifices. Le graveur nous montre le déploiement d'une terrasse au-devant du temple de Janus (fig. 37), de socles saillants sur lesquels sont disposées des figures, de colonnes et de pilier engagés ou encore de larges piédestaux dotés de colonnes détachées des façades sur l'arc de saint Michel (fig. 35) et celui de Ferdinand (fig. 34).

Les vitraux de la chapelle Notre-Dame Libératrice (fig. 8-10) sont le témoin d'un développement spatial novateur. En effet, l'insertion de portiques circulaires dans le prolongement des portiques principaux prolonge la narration à l'arrière-plan, crée une réalité construite complexe et prolonge ainsi la composition. Le *porticus ceasareo* (fig. 36 ; 36.1), un portique à galerie en demi-cercle édifié lors de la Joyeuse Entrée de Ferdinand, présentait déjà ce type de portiques circulaires ¹⁴⁵. Des effets de perspective oblique se développent également par les terrasses et les balustres (fig. 9.2 ; 10.5 ; 10.6). Ce développement spatial contraste avec les compositions du XVI^e siècle où l'arrière-plan est inexistant (fig. 1-6) et témoigne de l'évolution spatiale dès le XVII^e siècle.

Ce déploiement spatial visible à l'arrière-plan des vitraux de la chapelle Notre-Dame Libératrice, excepté celui dédié à Léopold-Guillaume, apporte un certain dynamisme aux compositions frontales des portiques principaux. Aussi, ce dynamisme est provoqué par les nombreuses variations du dispositif en portique de ces verrières qui se parent tantôt d'un portique à double niveau percé d'une grande baie centrale et de deux étroites latérales (fig. 7), tantôt d'un portique à unique arcade (fig. 8), ou encore d'un portique surmonté d'un pavillon en guise de second registre (fig. 9-10). L'asymétrie de la composition de ces verrières est donnée d'une part, par le déploiement des portiques circulaires à l'arrière-plan et d'autre part, par l'organisation spatiale qui ne s'effectue plus selon l'axe central, ce qui est novateur par rapport au siècle précédent où la symétrie et le statisme régnaient dans l'architecture (fig. 1-6).

Ces différentes observations confirment donc la volonté de rompre avec l'axialité de la composition des constructions du XVI^e siècle (fig. 1-6). À l'inverse, des portiques lorsqu'ils se déploient sur les frontispices (fig. 23-27) et les retables (fig. 30-31).

Parallèlement, le point de fuite renforce la perspective et la spatialité des constructions bidimensionnelles. Bien que le spectateur observe toujours les vitraux en contre-plongée, le point de fuite est disposé au-dessus du regard des protagonistes dans les vitraux de la chapelle Notre-Dame Libératrice (fig. 7-10). Ce procédé novateur du XVII^e siècle, analysé dans l'étude formelle, accentue le déploiement spatial sous les constructions. Ce même point de fuite est également utilisé sur les frontispices (fig. 23-24 ; 26), contrairement aux verrières antérieures sur lesquelles le

¹⁴⁵ Knaap, A.C. 2013. p. 15.

point de fuite se dispose sous le regard des protagonistes (fig. 1-3) voire sous leurs genoux pour les registres supérieurs des verrières de la chapelle du Saint-Sacrement (fig. 4-6).

Enfin, les artistes verriers disposent également de moyens techniques pour évoquer le dynamisme spatial des compositions, ils usent alors de la grisaille afin de transposer une certaine spatialité par des jeux d'ombres et de lumière. Nous constatons donc cette même volonté d'évoquer la spatialité des dispositifs architecturaux à travers le traitement pictural, également observable sur les frontispices (fig. 24-24 ; 27).

Pour pallier l'uniformisation graphique qu'induit le médium bidimensionnel du vitrail et de la gravure, les artistes utilisent les techniques de peinture afin d'évoquer les divers matériaux et leur plasticité. Les verrières de l'abbaye du Parc (fig. 18-19) en sont l'exemple par excellence : la grisaille représente les éléments sculptés tels que l'architecture, les cartouches et les saints de Prémontré. Ce choix n'est pas anodin puisque la couleur s'apparente à celle de la pierre dont sont constitués les composants. À cela s'ajoutent les diverses applications de la grisaille (fig. 7-10 ; 18-19) qui créent des jeux de clair-obscur, des courbes accentuant la profondeur, des jeux d'ombres organisant la disposition des éléments par rapport aux autres, etc. Les deux ensembles verrières révèlent également l'emploi du jaune d'argent qui rehausse l'architecture par sa couleur or et décerne alors une valeur de plaquage aux éléments ornementaux ajoutés sur les façades. À cela, les couleurs flamboyantes colorisent les événements narratifs et leur confèrent une tout autre matérialité plus réaliste et naturaliste.

CONCLUSION

Si j'ai initialement quelques affinités avec le vitrail par les divers stages en conservation et restauration chez des maîtres verriers bruxellois de référence, l'étude du vitrail de manière scientifique fut une expérience. Au cours de cette étude, j'ai pu poser un nouveau regard sur l'art verrier du XVII^e siècle et son ornementation. Ce fut un réel plaisir de découvrir et de décortiquer l'ornementation des vitraux et cela n'a que renforcé mon goût pour l'observation et les détails.

Bien que cette étude concernait qu'un nombre fortement restreint d'œuvres – deux séries de verrières – cela ne pouvait en être autrement au vu de l'infime conservation de vitraux datant de cette période. À partir de ces œuvres, ce mémoire redonne un regard neuf sur l'art verrier du XVII^e siècle dans les Anciens Pays-Bas et sa place trop longtemps délaissée dans les recherches scientifiques. Il nous a révélé que les vitraux du XVII^e siècle ne méritaient pas les injustes déclarations et les visions décadentes de la part des scientifiques à la fin du XX^e siècle. D'une incroyable complexité formelle et technique, le savoir-faire remarquable des artistes verriers poussait encore les commanditaires les plus prestigieux – le mécénat princier et les communautés religieuses – à faire appel à ces artistes. Ils créèrent alors ces œuvres originales, somptueuses et monumentales dans lesquelles l'architecture et l'ornement occupaient une place de choix.

À l'instant où nous posons les yeux sur les verrières, nous nous retrouvons face à une puissante architecture sur laquelle le décor embellit les façades par son application et son traitement coloré. Si la richesse du décor des dispositifs architecturaux donne l'impression que les motifs ornementaux utilisés dans la production sont très diversifiés, en réalité, l'étude formelle nous a révélé que les cartonniers ont eu recourt aux mêmes répertoires ornementaux de manière systématique : le naturel, l'architectural, le figuratif et celui illustrant les protagonistes.

L'étude formelle a également permis de confirmer plusieurs constatations établies préalablement dont l'influence de certains décors italiens redécouverts sur les vestiges antiques et réaffirmés à la renaissance sur la production verrière du XVII^e siècle dans les Anciens Pays-Bas.

Ce chapitre a également mis en évidence l'évolution en termes de choix de motifs – le laurier qui façonne les guirlandes dès le XVII^e siècle, les torches et pot-à-feu, le tondo qui disparaît à la fin du XVI^e siècle, le cuir qui devient un leitmotiv du XVII^e siècle – la pérennité d'ornements tout au long du XVI^e et du XVII^e siècle comme les guirlandes et festons, les cornes d'abondance, les êtres hybrides et surnaturels, les feuilles d'acanthé, les ordres architecturaux, etc., l'impressionnante diversité de certains motifs se développant sans cesse dont l'acanthé en est l'exemple par excellence, ainsi que l'emploi privilégié d'un type d'ornement tel que les armoiries, les drapeaux et les initiales pour évoquer les protagonistes.

En outre, ce recensement s'est également avéré intéressant puisqu'il révèle la diversité de la part des artistes dans le traitement des motifs au sein d'une même composition. Nous avons pu constater que certains motifs végétaux étaient très clairement identifiables par leur traitement très réaliste comme la feuille de chêne, les raisins, les navets, le laurier, la rosace et l'acanthé. Et pourtant, il est évident que d'autres motifs ne puisent leur représentation dans la réalité par leur forme et leur couleur particulières.

La seconde partie de l'étude formelle a permis, pour la toute première fois, de s'intéresser à la syntaxe de l'ornementation et de l'architecture dans les verrières du XVII^e siècle. Deux dispositifs architecturaux ont dès lors été recensés : la typologie du retable qui se développe dans de nombreux médiums et l'arc de triomphe dont la structure s'adapte à la configuration des baies en se déployant en doubles registres.

En outre, cette étude a permis de révéler l'émancipation de la disposition spatiale par rapport à la production verrière du XVI^e siècle qui avait privilégié l'axialité au profit d'une scénographique marquée par des effets de cadrage, de prolongement et par l'organisation des figures et de l'architecture dans la composition. Par exemple, citons le prolongement spatial du registre inférieur au-delà des constructions par l'insertion d'un portique circulaire en arrière-plan ou encore le déploiement successif de plusieurs plans – une terrasse sur laquelle se disposent les figures, suivit d'un espace libre sous la galerie, lui-même suivit d'un espace à l'arrière-plan fermé par le portique circulaire. Bien qu'on y observe quelques soucis de cohérence spatiale de la part des artistes dans la production verrière du XVII^e siècle, les vitraux de la chapelle Notre-Dame Libératrice sont une manifestation exceptionnelle de l'introduction d'une spatialité construite qui rompt alors avec l'impression de flottement des constructions jusqu'ici utilisés. Enfin, l'insertion d'une

dynamique typiquement baroque par la mise en scène de mouvements comme les courbes et les obliques contrastent avec la disposition frontale et monotone des dispositifs précédents.

L'étude détaillée du vocabulaire ornemental nous permet actuellement d'affirmer que deux comportements se pratiquent au XVII^e siècle. D'une part, une sobriété ornementale qui permet la mise en évidence et l'exaltation de la structure architecturale des verrières de la cathédrale. D'autre part, un développement abondant de motifs décoratifs masquant alors le support architectural sur les vitraux de l'abbaye. Mais quel que soit la pratique choisie, l'ornementation enrichie l'architecture en grisaille par sa couleur et s'y applique de manière symétrique pour répondre à des exigences esthétiques et visuelles auprès du spectateur.

En ouvrant le vitrail à de nouveaux médiums, nous avons pu révéler que l'architecture italienne renaissante a fortement influencé les encadrements architecturaux dans les Anciens Pays-Bas par la diffusion des gravures, des recueils et des traités architecturaux. L'émergence des festivités éphémères, dont la célèbre *Pompa Introitus Ferdiandi*, a également fortement influencé les dispositifs architecturaux avec lesquels ils partagent de grandes affinités formelles.

En outre, nous avons constaté – en plus de la reprise d'un même dispositif architectural – que les encadrements architecturaux partageaient des fonctions similaires au sein des médiums. La première étant la logique de monumentalisation des événements et des récits dépeints qui agit conjointement sur le regard du spectateur en devenant un cadre donnant à voir le contenu. Toutefois, une abondance de motifs décoratifs et la présence d'un soubassement peuvent entraîner une « marginalisation » de l'iconographie et un rapport distancié avec le spectateur comme constaté avec les vitraux d'Heverlee. Le deuxième constat – toujours dans un rapport avec le spectateur – démontre la manière dont ces dispositifs se comportent tel un seuil symbolique et virtuel entre l'univers réel et l'univers pictural. Et enfin, peu importe le médium, le XVII^e est le siècle du déploiement spatial des dispositifs architecturaux qui s'émancipe du plan de fond pour gagner en plasticité, en dynamisme, en monumentalité dans une rhétorique baroque.

Ce mémoire a ainsi permis de s'intéresser à la production verrière du XVII^e siècle dans les anciens Pays-Bas, de livrer des conclusions sur l'organisation spatiale et ornementale au sein de ce médium si particulier et d'étudier les dispositifs

architecturaux en tant qu'encadrement. Cette étude souhaite insérer l'art verrier de cette époque dans de nouvelles recherches et d'ouvrir le vitrail en le confrontant à d'autres médiums du XVII^e siècle. Loin d'être accomplie, les vitraux du XVII^e siècle sont encore sujets à de nombreuses études qui je l'espère émergeront ces prochaines années.

Avec ces derniers mots s'achèvent mes cinq années d'études pour devenir historienne de l'art. Mais ceci n'est qu'une étape charnière dans le commencement de ma vie professionnelle et non une fin. C'est aujourd'hui que s'ouvre une nouvelle histoire dans laquelle je garderai cette curiosité et ce désir d'apprendre sur ce patrimoine artistique.

BIBLIOGRAPHIE

1. Ouvrage

Amillard-Nouger, A, et Rameau-Monpoullan, C. 2005. *Le vitrail : image et atmosphère*. Genève : Aubanel.

Appelmans, J. et Janssen, L. 2020. « Als puzzelstukjes op hun plaats vallen. De terugkeer in situ van de zeventiende-eeuwse glasramen van de Parkabdij ». Dans Koninklijk geschied- en oudheidkundig genootschap van Vlaams-Brabant. *Eigen Schoon & De Brabander*. Bruxelles. n° 2. 125-142.

Balis, A. 1994. « Les auteurs des cartons de Bruxelles ». Dans Vanden Bemden, Y. Balis, A. et Fontaine-Hodiamont, C. *Cartons de vitraux du XVII^e siècle. La cathédrale Saint-Michel, Bruxelles*. s.l : Union Académique Internationale (Corpus vitrearum. Belgique. Etudes ; 1). 181-198.

Bochius, J. 1595. *Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in adventu Sereniss[imi] Principis Ernesti Archiducis Austriae, Ducis Burgundiae, Comititis Habsp[urgi] aurei velleris equitis, Belgicis provinciis a regia Ma[gesta]te Cathol[ici] praefecti, An[no] M.D.XCIII. XVIII. Kal[endris] Iulias, aliisque diebus Antwerpiae editorum. Cui est praefixa, De Belgii Principatu a Romano in ea Prouincia Imperio ad nostra usq[ue] tempora brevis narratio*. Anvers : Moretus Johannes.

Bouzy, C. 2009. « Pouvoirs de l'image dans les frontispices des livres d'emblèmes des XVI^e-XVII^e siècle ». Dans Couton, M. et al. *Pouvoirs de l'image aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles. Pour un nouvel éclairage sur la pratique des Lettres à la Renaissance*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal. 361-392

Bral, G. J. « Le vitrail à Bruxelles. Les verrières de la Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule ». Actes du colloque international. Bruxelles. Palais académique. 22-27 août 2002. Dans *Représentations architecturales dans les vitraux*. Vol. IX. Liège : Commission royale des monuments, sites et fouilles. 243-258.

Caen, J. et Rambaut, A. « Le vitrail en Flandre. Les verrières de la cathédrale Notre-Dame et de la collégiale Saint-Jacques à Anvers, de la collégiale Saint-Gommaire à Lierre et la Hogeschool Antwerpen ». Actes du colloque international. Bruxelles. Palais académique. 22-27 août 2002. Dans *Représentations architecturales dans les vitraux*. Vol. IX. Liège : Commission royale des monuments, sites et fouilles. 273-287.

Caviness, M.H. 1985. « New Haven. Yale University Art Gallery ». Dans Caviness, M.H., Hayward, J. et Morey Papanicolaou, L. *Stained Glass before 1700 in American Collections : New England and New York. (Corpus Vitrearum Checklist I). Série de monographies I. Vol. XV. Washington : National Gallery of Art. 30-32.*

Cousinié, F. 2006. *Le Saint des Saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle.* Aix-en-Provence : Université de Provence.

Damien, M. et Heering, C. 2016. « Vocabulaire, typologie et fonctions de l'ornement baroque dans les anciens Pays-Bas méridionaux ». Dans Bossu, C., Bracke, W., Jacobs, A., Lambeau, S., et Leporati, C. *Alla luce di Roma. I disegni scenografici di scultori fiamminghi e il barocco romano.* Rome : De Luca Editori d'Arte. 126-137.

De Finance, L. 2014. *Ornement : vocabulaire typologique et technique.* Paris : Editions du Patrimoine.

De Mûelenaere, G. 2019. « Cadre(s) gravé(s). Les affiches de thèse dans le décor éphémère de la soutenance académique ». Dans Cordons, N., Degans, E., Doulikaridou-Ramantani, E. *Jeux et enjeux de cadre dans les systèmes décoratifs de la première modernité (1500-1700).* Rennes : Presses universitaires de Rennes. 41-58.

Dekoninck, R. 2010. « Au seuil du livre-monument. L'imaginaire architectural entre les anciens Pays-Bas et la France ». Denhaene, G. (éd.). *La gravure de la renaissance dans les Pays-Bas méridionaux.* Bruxelles (Archives et bibliothèques de Belgique). N° 89. 15-27.

Dekoninck, R. et Lemmens, A. 2014. « Disposition et elocution. Homologies structurelles, formelles et fonctionnelles entre retables et frontispices baroques dans les anciens Pays-Bas ». Dans D'Hainaut-Zveny, B. et Dekoinck, R. (sous la dir. de) *Machinae spirituales. Les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe. Contributions à une histoire formelle du sentiment religieux au XVII^e siècle.* Bruxelles. 133-143.

Dekoninck, R. 2002. « Du frontispice emblématique au frontispice théâtral dans les éditions anversoises au tournant des XVI^e et XVII^e siècles ». Dans Wolfgang, H. et Dietmar, P. *Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematis: Akten des 5. Internationalen Kongresses der Society for emblem Studies.* Frankfurt am Main : Peter Lang. 891-905.

Dekoninck, R., Delbeke, M., Delfosse, A., Heering, C., Vermeir, K. 2016. « La spectacularité baroque dans les anciens Pays-Bas : Moyens et fins ». Dans Bossu, C., Bracke, W., Jacobs, A., Lambeau, S., Leporati, C. *Alla luce di Roma. I disegni scenografici di scultori fiamminghi e il barocco romano*. Rome. (De Luca Editori d'Arte). 138-149.

Dekoninck, R., Delbeke, M., Delfosse, A., Heering, C. et Vermeir, K. 2016. « La spectacularité baroque dans les anciens Pays-Bas : Moyens et fins ». Dans Bossu, C., Bracke, W., Jacobs, A., Lambeau, S., et Leporati, C. *Alla luce di Roma. I disegni scenografici di scultori fiamminghi e il barocco romano*. Rome : De Luca Editori d'Arte. 138-149.

Denys, C. et Paresys, I. 2016. *Les anciens Pays-Bas à l'époque moderne (1404-1815). Belgique, France du Nord, Pays-Bas*. Paris : Ellipses.

Fontaine-Hodiamont, C. 1994. « Les cartons de Bruxelles ». Dans Vanden Bemden, Y., Balis, A. et Fontaine-Hodiamont, C. *Cartons de vitraux du XVII^e siècle. La cathédrale Saint-Michel, Bruxelles*. s.l : Union Académique Internationale (Corpus vitrearum. Belgique. Etudes ; 1). 47-107.

Francquart, J. 1622. *Hondert schryftafelkens ende wapenschilden. Om te dienen (voor beltdsnyders schilders ende goudtsmeden) tot chiraeten van schryfberders bedietsels ende wapenen &c*. Bruxelles.

Furetière, A. 1690. *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*. T.1. (Furetière, A. 1690a).

Furetière, A. 1690. *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*. T.2. (Furetière, A. 1690b).

Gaudin, F. 1928. *Le vitrail du XII^e siècle au XVIII^e siècle en France*. Paris : Flammarion.

Gevaerts, J.G. 1641. *Pompa introitus honori serenissimi principis Ferdinandi Austriaci...* Antwerpen : Johannes Meursius.

Heck, C. (sous la dir. de) 2003. *L'art flamand et hollandais. Les siècles des Primitifs 1380-1520*. Pari : Citadelles & Mazenod.

Heering, C. 2011. « Evolution et mutation du cartouche dans l'art de nos régions du XVI^e au XVIII^e siècle ». Dans *Le cartouche dans l'art de nos régions du XVI^e au XVIII^e siècle*. Actes du 8e Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique et 55e Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique. Namur. 28-31 août 2008. Namur : Presses universitaires de Namur. 2011. 857-868.

Heering, C. 2014. « Entre cadre et support. Formes et fonctions du motif du cartouche dans la gravure d'ornement ». Dans Decrossas, M. et Fléjou, L. (sous la dir. de) *Ornements. XVe-XIVe siècles. Chefs d'œuvre de la collection Jacques Doucet*. Paris : Mare&Martin / INHA. 176-188.

Heering, C. 2019. « Un ornement mobile et détachable. Le cartouche dans les décors modernes ». Dans Cordons, N., Degans, E. et Doulikaridou-Ramantani, E. *Jeux et enjeux de cadre dans les systèmes décoratifs de la première modernité (1500-1700)*. Rennes : Presses universitaire de Rennes. 161-182.

Heering, C. 2019-2020. « Une peinture de *parerga*. Le cadre comme ornement et l'ornement du cadre dans l'œuvre du jésuite anversois Daniel Seghers ». Dans *La part de l'œil*. n° 33-34. 227-249.

Helbig, J. 1942. *De oude glasramen van de collegiale Sinte-Goedele te Brussel*. Antwerpen : De Sikkel (Maerlantbibliotheek, V).

Helbig, J. 1958. « Anciennes verrières de l'abbaye de Parc ». Dans *Musées royaux d'art et d'histoire. Bulletin des Musées Royaux d'art et d'histoire*. Bruxelles : Musées royaux d'art et d'histoire. n° 30. 71-82.

Helbig, J. et Michiels-Vanden Bemden, Y. 1974. *Les vitraux de la première moitié du XVI^e siècles conservés en Belgique : Brandant et Limbourg*. Gent : Erasmus (Corpus vitrearum Medii Aevi. Belgique ; 3)

Herremans, P. 2014. « Iconographic Typology of the Southern Netherlandish Retable (c.1585-1685) ». Dans D'Hainaut-Zveny, B. et Dekoinck, R. (sous la dir. de) *Machinae spirituales. Les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe. Contributions à une histoire formelle du sentiment religieux au XVII^e siècle*. Bruxelles. 105-132.

Jansen, J. E. 1929. *L'abbaye norbertine du Parc-le-Duc. Huit siècles d'existence 1129-1929*. Malines : Dessain.

Judson, J.R. et Van de Velde, C. 1977. *Book illustrations and title-pages*. Vol. II Bruxelles : Arcade (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard – London. 1968. Vol. XXI).

Knaap, C. 2013. « Introduction ». Dans Knaap, A. et Putnam, M. *Art, and spectacle in the age of Rubens. The Pompa Introitus Ferdinandi*. London : Harvey Miller (Harvey Miller studies in baroque art ; 3). 3 -34.

Lecocq, I. 2002. « Représentations architecturales dans les vitraux liégeois de la seconde moitié du XVI^e siècle ». Actes du colloque international. Bruxelles. Palais académique. 22-27 août 2002. Dans *Représentations architecturales dans les vitraux*. Vol. IX. Liège : Commission royale des monuments, sites et fouilles. 231-242.

Lecocq, I. 2010. « Aux sources de l'invention : usages de la gravure au XVI^e siècle dans les anciens Pays-Bas et la principauté de Liège ». Dans Denhaene, G. (éd.). *La gravure de la renaissance dans les Pays-Bas méridionaux*. Bruxelles (Archives et bibliothèques de Belgique). n° 89. 71-85.

Lecocq, I. 2011. *Les vitraux de la seconde moitié du XVI^e siècle et de la première moitié du XVII^e siècle conservés en Belgique. Provinces du Brabant wallon, du Hainaut, de Liège et de Namur*. Louvain : Brepols.

Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. « Les vitraux de l'abbaye du Parc (Heverlee, Louvain) conservés à Bruxelles, témoins majeurs de l'art du vitrail du XVII^e siècle dans les anciens Pays-Bas du Sud ». Dans Académie royale d'archéologie de Belgique. *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art*. Bruxelles : Académie royale d'archéologie de Belgique. n° 83. 115-150.

Lecocq, I. et Vanden Bemden, Y. 2005. « L'examen et la critique d'authenticité des vitraux des XVI^e et XVII^e siècles ». Dans Lecocq, I. (sous la dir. de) *Les vitraux de la Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles. Histoire, conservation et restauration*. Vol. II. Bruxelles. 205-246.

Lee, L. (sous la dir. de) 1977. *Le vitrail : la merveilleuse histoire d'un art*. Trad. R. Bré. Paris : Seghers.

Lemmens, A. 2019. « Le frontispice comme encadrement. Statuts et fonctions d'un système décoratif (Anvers, XVI^e-XVII^e siècle) ». Cordon, N. Degands, E. Doulikaridou-Ramantani, E. et Heering, C. (sous la dir. de) *Jeux et enjeux de cadre dans les systèmes décoratifs de la première modernité (1500-1700)*. Rennes (Art & Société). 123-136.

Martin, J. R. 1972. *The decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*. London : Phaidon (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard ; 16).

Pérouse de Montclos, J.-M. 2011. *Architecture. Description et vocabulaire méthodiques*. Paris : Edition du Patrimoine.

Philippot, P. 2014. « Emergence d'une nouvelle typologie formelle entre tradition maniériste et impulsion rubénienne (1620-1625) ». Dans D'Hainaut-Zveny, B. et Dekoinck, R. (sous la dir. de) *Machinae spirituales. Les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe. Contributions à une histoire formelle du sentiment religieux au XVII^e siècle*. Bruxelles : Institut royale du patrimoine artistique (Scientia Artis 10). 61-81.

Philippot, P. et Vautier, D. 2003. « Le mobilier d'église ». Dans Philippot, P. et e.a. *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600-1770*. Sprimont.

Raymaekers, F.-J. 1858. « Recherches historiques sur l'ancienne abbaye de Parc ». Dans *Revue Catholique, recueil religieux, philosophique, scientifique, historique et littéraire*. 6e série. Vol. I. T. XVI. n° 11. 661-676.

Réau, L. 1930. *Dictionnaire illustré d'art et d'archéologique*. Paris : Larousse.

Royers, A. 2005. « Les interventions de conservation-restauration. Les vitraux des XVI^e, XVII^e et XIV^e siècles du transept, du déambulatoire et des chapelles latérales du chœur ». Dans Lecocq, I. (sous la dir. de) *Les vitraux de la Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles. Histoire, conservation et restauration*. Vol. II. Bruxelles : Institut royal du patrimoine artistique (Scientia Artis 2). 275-288.

Shortell, E. 1990. « An Image of the Abbat Church of Premontre ». Dans *Gesta*. n° 29. 234-238.

Tassin, R. 2018. « Le frontispice du Quarto libro de Sebastiano Serlio et sa fortune durant l'époque moderne ». Dans Frommel, S. e.a. *Construire avec le corps humain : les*

ordres anthropomorphes et leurs avatars dans l'art européen de l'Antiquité à la fin du XVI^e siècle. Vol. I. Rome : Campisano. 239-253.

Therlinden, C. 1966. « La chapelle de la Vierge à la cathédrale Saint-Michel de Bruxelles. 1633-1666. » Dans *Cahiers bruxellois*. T. XI. Fascicule III. 168-180.

Van Cauwenberghs, C. 1891. *Notice historique sur les peintres-verriers d'Anvers du XVe au XVIII^e siècle*. Antwerpen.

Van Eck, C. 2013. « Animation et pétrification dans la *Pompa Introitus Ferdinandi* de Rubens ». Dans Knaap, A. et Putnam, M. *Art, and spectacle in the age of Rubens. The Pompa Introitus Ferdinandi*. London : Harvey Miller (Harvey Miller studies in baroque art ; 3). 143-166.

Van Even, E. 1860. *Louvain monumental, ou Description historique et artistique de tous les édifices civils et religieux de la dite ville*. Louvain : Fonteyn.

Van Even, E. 1872. « Caumont (Jean De) ». Dans *Biographie nationale*. T. 3. Bruxelles. 387-389.

Van Even, E. 1895. *Louvain dans le passé & dans le présent. Formation de la ville, événements mémorables, territoire, topographie, institutions, monuments, oeuvres d'art*. Louvain : Fonteyn.

Van Ruyven-Zeman. 2002. « Motifs architectoniques dans les vitraux néerlandais des XVI^e et début du XVII^e siècle ». Actes du colloque international. Bruxelles. Palais académique. 22-27 août 2002. Dans *Représentations architecturales dans les vitraux*. Vol. IX. Liège : Commission royale des monuments, sites et fouilles. 211-220.

Van Spilbeeck, I. 1896. *Iconographie Norbertine*. III. *Série de gravures représentant le Vie de saint Norbert*. *Messenger des sciences historiques ou archives des arts de la Bibliographie de Belgique*. s.l. 313-403.

Van Spilbeeck, I. 1897. *Iconographie Norbertine*. III. *Série de gravures représentant le Vie de saint Norbert*. Gent.

Vanden Bemden, Y. 1994. « Les commanditaires et le programme des cartons et des vitraux de la Chapelle Notre-Dame à la Cathédrale de Bruxelles ». Dans Vanden Bemden, Y. Balis, A. et Fontaine-Hodiamont, C. *Cartons de vitraux du XVII^e siècle*. La

cathédrale Saint-Michel, Bruxelles. s.l : Union Académique Internationale (Corpus vitrearum. Belgique. Etudes ; 1). 27-34.

Vanden Bemden, Y. 1994. « Les vitraux de la chapelle Notre-Dame Libératrice ». Dans Vanden Bemden, Y. Balis, A. et Fontaine-Hodiamont, C. *Cartons de vitraux du XVII^e siècle. La cathédrale Saint-Michel, Bruxelles*. s.l : Union Académique Internationale (Corpus vitrearum. Belgique. Etudes ; 1). 199-227.

Vanden Bemden, Y. 2005. « Historique des vitraux. Les vitraux anciens (XVI^e et XVII^e siècles) ». Dans Lecocq, I. (sous la dir. de). *Les vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles. Histoire, conservation et restauration*. Vol. II. Bruxelles : Institut Royal du patrimoine artistique (Scientia Artis 2). 47-100.

Vandevivere, I. et Perier-d'ieteren, C. 1973. *Belgique renaissante : architecture, art monumental. Histoire de l'architecture en Belgique*. Bruxelles : Vokaer.

Velge, H. 1925. *La collégiale des saints Michel & Gudule à Bruxelles*. Bruxelles : Dewit.

Wodon, B. 2008. *Dictionnaire de l'ornement*. Namur : Institut du patrimoine wallon.

2. Site internet

« La conversion de saint Norbert ». Dans Chanoines Réguliers de Prémontré. *Norbertines*. 2 octobre 2010. [<https://www.norbertines.org.uk/blog/the-conversion-of-st-norbert/>]. (28/03/2022).

« Seigneur, que dois-je faire ? » dans « La conversion de saint Norbert ». Dans Chanoines Réguliers de Prémontré. *Norbertines*. 2 octobre 2010. [<https://www.norbertines.org.uk/blog/the-conversion-of-st-norbert/>]. (28/03/2022).

ANNEXES

A. Critique d'authenticité des vitraux de la chapelle Notre-Dame

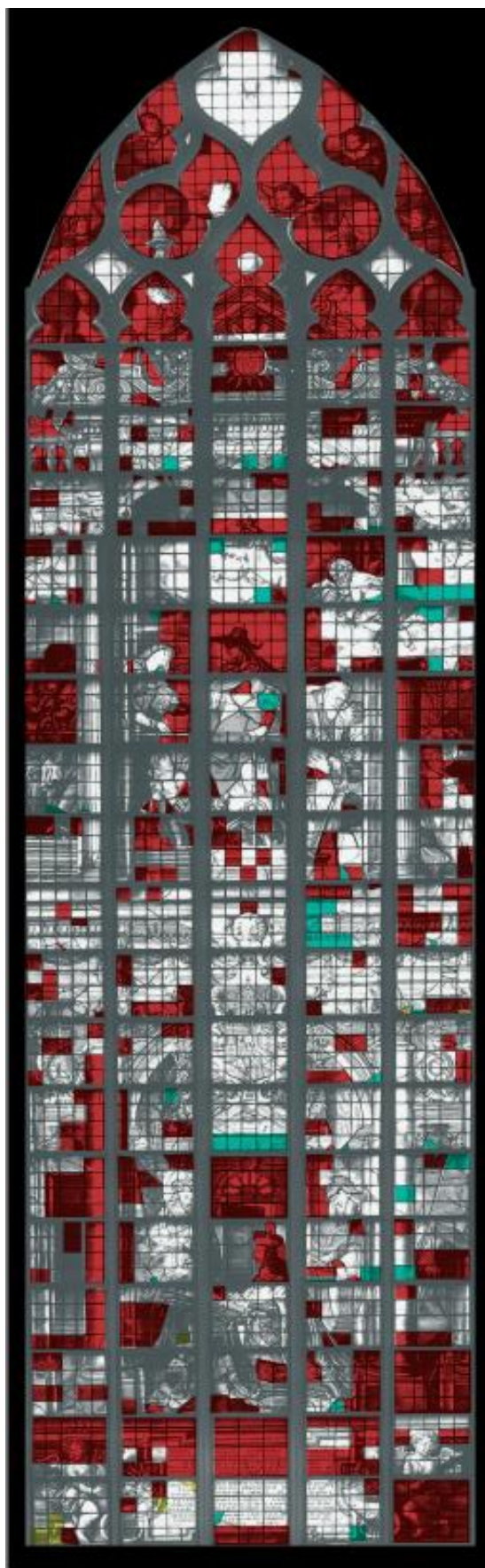
Libératrice

Cette critique d'authenticité a été réalisée par Y. Vanden Bemden et I. Lecocq lors d'une étude concentrée sur la conservation et la restauration des vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles. Cette étude fut publiée en 2005, *Les vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles. Histoire, conservation et restauration*¹⁴⁶.

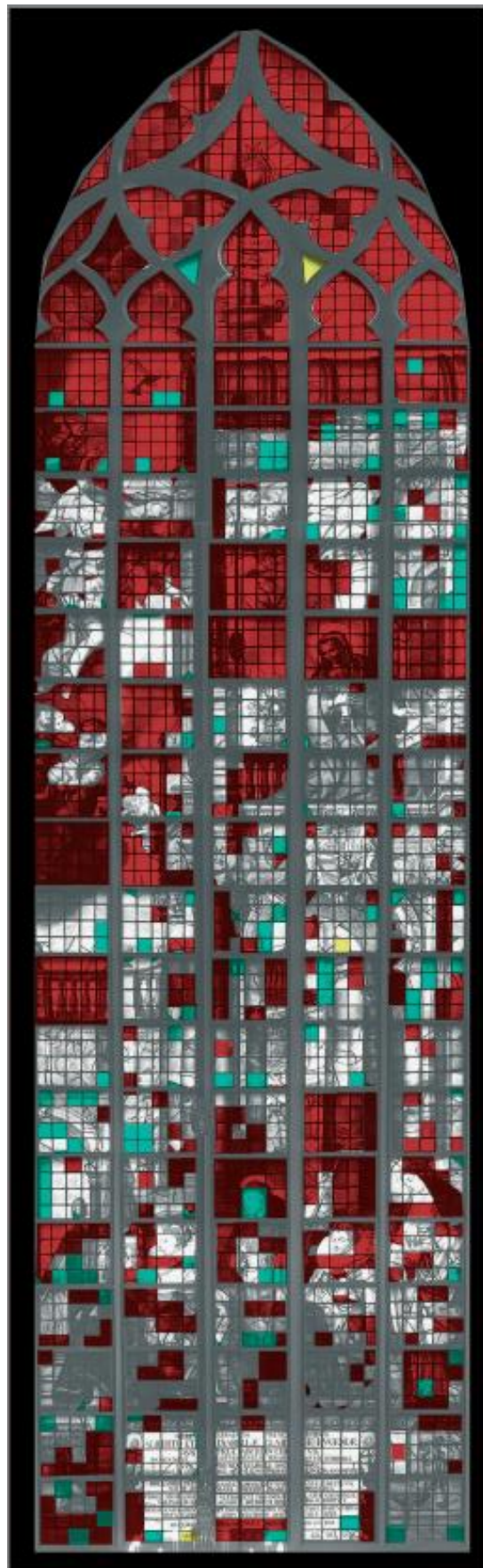
Légende :

	Calibres probablement anciens
	Calibres probablement remplacés (Capronier au XIX ^e siècle)
	Calibres remplacés après la Deuxième Guerre mondiale (1949-1951)
	Calibres introduits lors de la dernière conservation-restauration (1994-200)

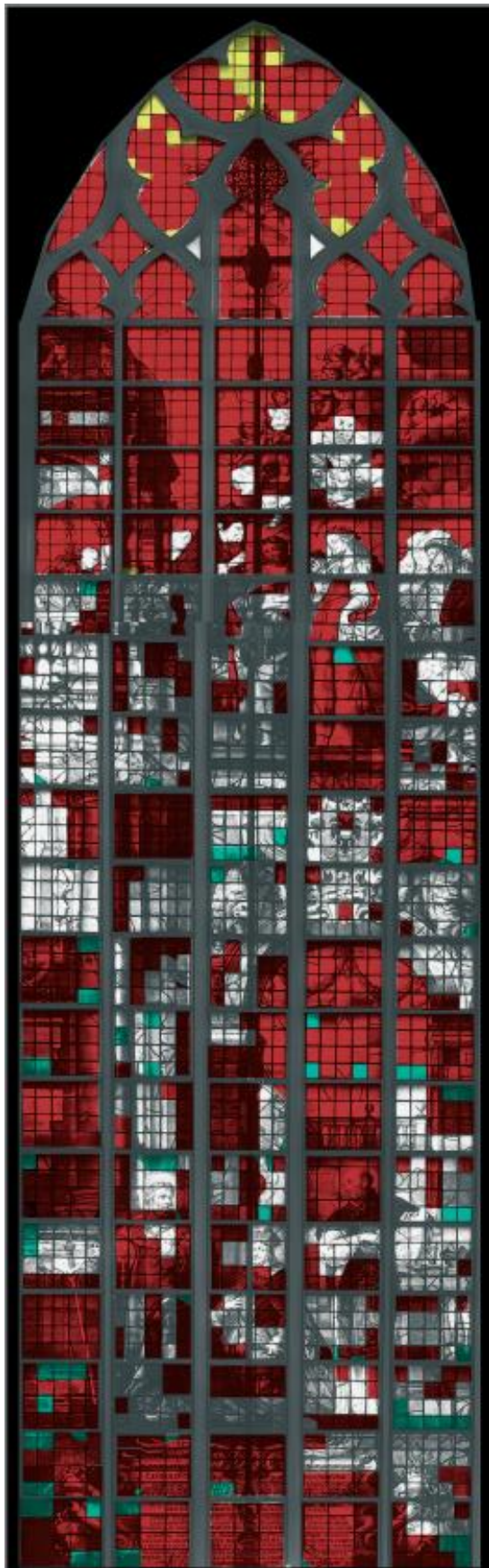
¹⁴⁶ Vandem Bemden, Y. et Lecocq, I. 2005.



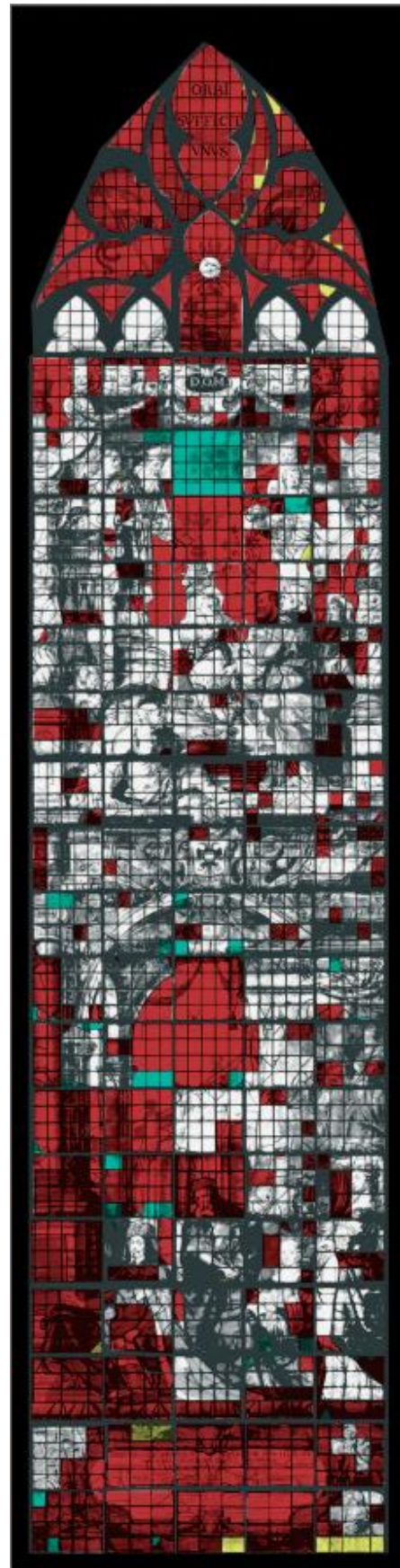
Vitrail illustrant Léopold-Guillaume et la Visitation (1654)



Vitrail illustrant Ferdinand III et Éléonore d'Autriche et la Présentation au Temple (1656)



Vitrail illustrant Léopold Ier et le Mariage (1658)



Vitrail illustrant les archiducs, Albert et Isabelle et l'Annonciation (1663)

B. Histoire matérielle des vitraux de l'abbaye Prémontré du Parc

L'histoire mouvementée des vitraux de l'abbaye du Parc peut être résumée comme suit :

Légende :

	Conservé à l'abbaye du Parc - Heverlee
	Conservé en Belgique
	Conservé aux États-Unis
	Conservé aux Musées royaux d'art et d'histoire - Bruxelles
	Conservé au Canada

1635 – 1644	Abbaye du Parc (41 vitraux)		
1828	Jean-Baptiste Dansaert et son épouse, Anne Marie Engels (41 vitraux)		
1850	Famille Dansaert-Allard (Collection privée) (14 vitraux indéterminés)	Famille Dansaert – Van der Ton (Collection privée – Bruxelles) (14 vitraux indéterminés) - Sacre de saint Norbert en qualité d'archevêque de Magdebourg	Famille Dansaert- Godstchalck (14 vitraux indéterminés)
Av. 1880			Architecte Charles Licot (14 vitraux indéterminés)
	Dispersion des vitraux à travers le monde		
1910			New York (18 épisodes de la Vie de saint Norbert)
1937	J. C. Nieuwenhuys (collection privée) Fragments du vitrail de saint Norbert portant l'ostensoir et le rameau d'olivier		
	Philippe Joseph Gustave Allard (Collection privée – Château d'Uccle) - Conversion de saint Norbert - Tentative d'assassinat sur la personne de saint Norbert - Saint Norbert et saint Bernard en audience	Adrien Maleingreau d'Hembise (Collection privée – Bruxelles) - Saint Norbert transformant un loup ravisser en gardien pacifique du troupeau	

	auprès de l'empereur Lothaire III		
	Baron Charles d'Hooghvorst (Collection privée – Château de Pallandt à Bousval) - Saint Norbert prédit la mort à un homme qui possède illégitimement des biens d'église Comte Moretus (Collection privée – Heyst-op-den-Berg) - Saint Norbert au pied du pape Calixte II - Saint Norbert accompagnant la rentrée à Rome du pape Innocent II		
1956	Musées royaux d'Art et d'Histoire - Saint Norbert au pied du pape Calixte II - Saint Norbert accompagnant la rentrée à Rome du pape Innocent II		
1959	Héritiers Dansaert-Allard (Galerie- d'art aux États-Unis) - Conversion de saint Norbert - Tentative d'assassinat sur la personne de saint Norbert - Saint Norbert et saint Bernard en audience auprès de l'empereur Lothaire III		
1971	Héritiers de Philippe Joseph Gustave Allard - Conversion de saint Norbert - Tentative d'assassinat sur la personne de saint Norbert - Saint Norbert et saint Bernard en audience auprès de l'empereur Lothaire III		
Av. 1987	Université de Yale à New Haven (Connecticut) (8 vitraux indéterminés) - Saint Norbert et l'aumônier de Burchard, évêque de Cambrai, prêchant - Scène de la Translation des reliques de saint Norbert de Magdebourg à l'abbaye norbertine de Strahaw - Confirmation mystique du successeur de saint Norbert, Hugo - Consécration de saint Norbert comme évêque de Magdebourg		

	- <i>Saint Norbert expulse les démons d'une femme affligée</i> - <i>Saint Norbert, en tant que sous-diacre de l'abbé Cono de Siegburg, prêche au peuple</i>
1992	Sotheby's à New York - <i>Scènes de l'Exposition de la dépouille de saint Norbert non embaumé</i>
2005	The Monastery Stained Glass à Towchester - <i>Cartouche du cycle concernant la guérison par saint Norbert d'une aveugle à Würzburg</i>
Av. 2005	Corcoran Art Gallery de Washington (6 vitraux indéterminés) J.B. Speed Museum de Louisville (Kentucky) (3 vitraux indéterminés)
2013	Université de Yale à New Haven (Connecticut) (8 vitraux indéterminés)
2016	Corcoran Art Gallery de Washington (6 vitraux indéterminés)
Av. 2018	Canada (Panneaux et fragments indéterminés)

C. Composition des vitraux de l'abbaye du Parc

La composition des vitraux de l'abbaye du Parc peut être résumée par le schéma qui suit :

Décor architectural et ornemental	Décor architectural et ornemental Armoiries d'un abbé	Décor architectural et ornemental
Décor architectural et ornemental Saint ou bienheureux	Épisode de la vie de saint Norbert	Décor architectural et ornemental Saint ou bienheureux
Décor architectural et ornemental Cartouche identifiant le saint ou le bienheureux	Cartouche avec le distique latin de la scène	Décor architectural et ornemental Cartouche identifiant le saint ou le bienheureux
Décor architectural et ornemental	Décor architectural et ornemental	Décor architectural et ornemental

D. Description des verrières de l'abbaye du Parc à Heverlee

D.1. La Conversion de saint Norbert (1635)

L'iconographie dépeint la Conversion de saint Norbert (fig. 11) qui eut lieu sur la route de Wreten en Westphalie où le saint fut foudroyé par une conversion subite. Norbert, vêtu noblement, est allongé au sol auprès de son cheval, derrière eux, son serviteur l'observe. Norbert est frappé par une force lumineuse qui émerge d'un sombre nuage, de ce coup de foudre s'échappe une phrase : « *DOMINE QUID ME VIS FACERE* »¹⁴⁷. À l'arrière-plan se dessine une ville protégée d'une enceinte¹⁴⁸.

L'encadrement architectural où se déploie l'iconographie simule celui d'un retable par ses différents composants. Le socle mouluré est disposé en demi-cercle et est le support d'inscriptions dédicatoires : au centre, celle renvoyant à l'épisode de la Conversion du saint et aux extrémités, celles identifiant les saints du registre médian. Parmi les ornements du socle, citons les cartouches aux bords échancrés et enroulés qui décorent les tablettes inscrites, le chérubin qui couronne le cartouche central, les festons végétaux qui ornent la partie inférieure et les consoles qui flanquent les extrémités. Dans la partie médiane, la scène centrale est encadrée par de bienheureux prémontrés accompagnés de leurs attributs. Ils sont vêtus de leur tunique blanche de l'ordre de Prémontré et se tiennent debout devant une colonne à chapiteau corinthien. L'iconographie centrale est encadrée d'un cadre orné et s'applique sur un cartouche aux bords en forme de cuirs avec enroulements. L'encadrement simulant un retable se prolonge dans la partie supérieure du vitrail et le bord supérieur du fronton s'ondoie, se courbe et se recourbe en volutes. Au centre du fronton est appliquée l'armoire de l'abbé Jean Druys (1601-1634) disposée sur un cartouche aux bords enroulés : d'argent à trois pals de gueules au chef d'or chargé de trois crémaillères de sable. Elle est couronnée de la crosse et de la mitre abbatiales accompagnées d'une banderole comportant l'inscription « *NE QUID NIMIS* », au-dessus de laquelle est inscrite l'initiale de l'abbé. Un bouquet de muguet flanque les enroulements latéraux du cartouche. Sous l'armoire, un cartouche contient

¹⁴⁷ « Seigneur, que dois-je faire ? » dans « La conversion de saint Norbert ». Dans Chanoines Réguliers de Prémontré. *Norbertines*. 2 octobre 2010. [<https://www.norbertines.org.uk/blog/the-conversion-of-st-norbert/>]. (28/03/2022).

¹⁴⁸ « La conversion de saint Norbert ». Dans Chanoines Réguliers de Prémontré. *Norbertines*. 2 octobre 2010. [<https://www.norbertines.org.uk/blog/the-conversion-of-st-norbert/>]. (28/03/2022).

l'inscription dédicatoire de l'abbé. Les extrémités du fronton sont ornées par des cornes d'abondance qui déversent généreusement des fleurs et des fruits. Sur la corne d'abondance se dresse un ange, debout sur une feuille d'acanthé. Chaque ange tient une armoire surmontée d'une couronne, sur celle de gauche figure un lion rampant et un aigle bicéphale sur celle de droite.

À l'arrière-plan de la partie supérieure de cet encadrement architectural se déploie un intérieur richement décoré. Le plafond circulaire, percé d'un œil-de-bœuf limité par une balustrade, est orné de large moulure qui retombe sur un entablement mouluré. Plusieurs moulures ornent les murs et forment certainement des cadres à l'arrière du dit retable tandis qu'à chaque extrémité est accroché un cadre orné d'un portrait de profil.

D.2. Saint Norbert prédit la mort à un homme qui possède illégitimement des biens d'église (1641)

La partie centrale (fig. 14) représente l'épisode relatant la prédiction par saint Norbert de la mort d'un usurpateur des biens d'église. Cette représentation iconographique condense deux événements distincts liés à l'épisode. À l'avant-plan, saint Norbert et l'usurpateur se situent sur le seuil d'un édifice dont l'entrée, à gauche, est encadrée par des colonnes doriques. Le saint à droite de la scène est accompagné de trois religieux de l'ordre, en face de lui, l'usurpateur est accompagné d'un valet qui maîtrise le chien de garde. La position corporelle de saint Norbert, debout levant le bras droit avec l'index dressé, évoque l'avertissement et la récrimination des actes de l'homme. Une banderole s'échappe de la bouche du saint et renforce l'expression corporelle : « *HOC ANNO AB HAC DEPRAEDATIONE DEI REPELLERIS IUDICIO*¹⁴⁹ ». L'homme disposé en face de lui est richement vêtu et fièrement campé, la main droite sur la hanche et l'autre dirigée vers son interlocuteur. À l'arrière-plan de cette scène de prédication, se déploie à gauche une église reconnaissable par la croix dressée au sommet du pignon tandis qu'à droite se développe un paysage vallonné avec une petite maison. Entre les protagonistes de la scène principale, l'accomplissement de la prophétie de saint Norbert se réalise : l'assassinat de l'usurpateur par deux individus brandissant des poignards. Cette scène centrale est encadrée par un cadre coloré lui-même appliqué sur le fond d'un cartouche à enroulement.

¹⁴⁹ « En cette année tu seras chassé par jugement de Dieu en raison de ce pillage » dans Lecocq, I. 2011, p. 188.

L'encadrement architectural disposé autour de la scène centrale simule la composition d'un retable et se compose de trois registres : le socle, la partie médiane et le fronton. De manière générale, l'encadrement réalisé en grisaille est rehaussé par les ornements dorés (chapiteau corinthien, cartouche, etc.) ou richement colorés (végétation et fruits). Le socle massif se dispose en demi-cercle par l'avancement des deux parties latérales. En son centre, un cartouche à cadre rectangulaire à pans coupés détient l'inscription relatant l'épisode de la Vie de saint Norbert : « *SACRILEGO FVRI MORTEM, NORBERTE, MINARIS : IRRISIT ; VERAS SENSIT AT ILLE MINAS / A°. CIC. DC. XLI* »¹⁵⁰. Ce cartouche est richement orné par des enroulements de cuirs, couronné d'un chérubin et une guirlande de fruits et de fleurs orne la partie inférieure. Les extrémités du socle sont ornées par des chérubins pétrifiés et adossés sur le côté extérieur. La partie centrale inclut un cartouche doré orné en haut et en bas d'un mascarons. Au centre, une inscription identifie les figures hagiographiques : à gauche « *S. GERLACVS SVB HABITV PRAEMONSTRATESI EREMITA IN DITIONE FALCOBURGEN. 5 IANVARÏ* », à droite « *B.M. DODO, NORBERTIN ET EREMITA EX HORTO MARIANO IN FRISIA. 30 MARTÏ* ». De part et d'autre de la scène principale et au-dessus des parties latérales se dressent, en grisaille, Gerlach à gauche et Dodon à droite dans leur tunique blanche de l'ordre de Prémontré. Ils sont debout devant une colonne à chapiteau corinthien auprès de leur attribut. Gerlach s'appuie contre un chêne duquel s'échappe un gland, il serre contre lui un corselet posé sur son avant-bras droit. Il tient dans sa main droite un chapelet avec la croix de Jérusalem et de l'autre, la palme du martyr. À ses pieds sont disposés un casque, une lance de tournoi et une fontaine rappelant les moments de sa vie : sa conversion lorsqu'il mit bas ses armes de tournois et sa vie en tant qu'ermite. Dodon est représenté avec des blessures semblables à celles du Christ aux mains et aux pieds. Il fixe un crucifix qu'il tient dans sa main gauche et tient de la main droite les roseaux de la flagellation. Il porte en bandoulière les chaînes avec lesquelles il s'infligeait des supplices en signe de pénitence. La partie supérieure du vitrail est décorée d'ornements divers. Au centre, l'armoirie du Révérend Seigneur Charles Van der Linden (1558-1576) est disposée un cartouche en grisaille. L'armoirie est chargée de trois maillets de sable sur fond blanc dans la partie haute et d'un fond neutre rouge dans la partie inférieure. Elle est couronnée de la crosse et la mitre abbatiales, à leur jonction, une banderole reprend l'inscription « *NE QCID NIMIS* » et de part et d'autre de la mitre, les initiales C. et L. s'inscrivent sur le fond du cartouche. Un bouquet de

¹⁵⁰ « Tu as menacé de mort, Norbert, le voleur sacrilège. Il s'en est moqué, mais celui-là éprouvera la vérité de la menace. An 1641 » dans Lecocq, I. 2011. p. 185.

muguet flanqué de part et d'autre les enroulements du cartouche. Sous l'armoirie, un cartouche doré avec l'inscription « *R.D. CAROLUS VANDER LINDEN XXVII ABBAS PARCEN A° 1558* » est accroché au cartouche en grisaille. Les extrémités de la composition sont ornées par des cornes d'abondance qui déversent généreusement des fleurs et des fruits¹⁵¹.

D.3. Saint Norbert portant l'ostensoir et le rameau d'olivier (v. 1642)

La scène centrale représente saint Norbert au sein d'une gloire délimitée latéralement par des nuages et des chérubins (fig. 16). De ces nuages s'échappe une banderole contenant une inscription latine qui se dispose au-dessus du saint. Ce dernier est vêtu de la tunique des prémontrés et est couvert de la mitre abbatiale. Il porte un ostensor dans la main droite et dans l'autre, un rameau d'olivier et une crosse en forme de croix patriarcale. Exceptionnellement, le distique renvoyant à la scène est disposé dans la partie inférieure de la scène entre des structures de cartouche. Cette iconographie est disposée dans un cadre, lui-même disposait au sein d'un cartouche. Nous remarquons par le cadre disposé autour de cette scène centrale que le vitrail a fortement été remanié puisque le bord supérieur ne joint pas les bords latéraux.

Bien que de mauvais raccords soient visibles, l'encadrement architectural et ornemental reprend des éléments identiques aux autres compositions. De l'imposant socle sur lequel s'accrochaient les cartouches ne reste que les moulures supérieures sur les côtés latéraux. Sous ces moulures sont disposés, autour d'ornements végétaux, les cartouches identifiant les bienheureux. Au centre du soubassement se déploient les cuirs et auriculaires du cartouche central sur lesquels se disposent l'armoirie de l'abbé Jean Maes. Au registre médian, les saints et bienheureux se disposent de part et d'autre de l'iconographie centrale devant la colonne corinthienne et sont représentés avec leurs attributs. Auprès de ces personnages, les larges auriculaires et enroulements cuir du cartouche central occupent l'espace libre. Le couronnement central est orné par l'armoirie de l'abbé Guillaume Bodenvlas de Lubbeek (1289-1306), la crosse abbatiale et l'inscription dédicatoire. L'ensemble est disposé au-dessus d'une tablette et est cintré d'un cartouche, lequel est flanqué par deux bouquets de mugets. Enfin, un chérubin couronné d'une mitre est disposé au-dessus du couronnement central.

¹⁵¹ Lecocq, I. 2011, p. 183-190.

D.4. Saint Norbert transformant un loup ravisseur en gardien pacifique du troupeau (1642)

Ce vitrail illustre les différents moments du récit de la métamorphose du loup en gardien de troupeau (fig. 17). Celui-ci débute à l'arrière-plan où un loup s'empare d'une brebis du troupeau tandis que le jeune frère gardien crie à son intention qu'il est sur le point de dérober les moutons d'un saint homme. Sur le plan médian, le loup réapparaît au côté du troupeau, il seconde le berger afin de ramener le troupeau à l'abbaye. À l'avant-plan, Norbert et un clerc apparaissent à une porte sur la gauche pendant que sur la droite, un clerc offre une large tranche de viande au loup. Dans la partie inférieure gauche, un jeune homme semble désigner la scène à un noble¹⁵².

L'encadrement de cette scène centrale reprend la même structure que les verrières du cloître. Toutefois, ce vitrail est le seul, parmi ceux étudiés, à comporter une console soutenant le socle du décor architectural. Ce socle s'organise et s'orne identiquement au vitrail dédié à la prédiction d'un usurpateur des biens d'église. Au centre, le commentaire condense deux distiques : « *CAPTAM REDDIT OVEM LUPUS. AGNOS PASCIT : ET INDE MERCEDEM, PULSANS OSTIA, POSCIT OPIS / A°. CIC. DC. XLII* »¹⁵³ et aux extrémités sont insérés, dans des cartouches, les inscriptions dédicatoires des bienheureux figurés au registre médian. Il s'agit de Pierre de Calmpthout, à gauche, et d'Arnold de Swalm, à droite. Le premier, vêtu d'une aube avec une étole dorée, est représenté avec un poignard enfoncé dans la tête et le torse poignardé. Le second, vêtu identiquement, est représenté avec la barrette en main¹⁵⁴. Le couronnement est toujours orné par les motifs identiques : une imposante corne d'abondance remplie de fruits et de végétaux sur les parties latérales et l'armoirie d'un abbé sur un cartouche au centre. Il s'agit de l'armoirie de l'abbé Henri van Overbeke (1368-1391) auprès de la crosse abbatiale et de l'inscription dédicatoire.

D.5. Saint Norbert au pied du pape Calixte II (1643)

Comme le mentionne la désignation du vitrail, la scène centrale représente saint Norbert aux pieds du pape Calliste II (fig. 18). Ce dernier, reconnaissable par la calotte pontificale, est vêtu d'une étole et d'un camail. Il se tient debout au milieu de

¹⁵² Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. p. 134.

¹⁵³ « Le loup rendit la brebis captive. Il mena paître les agneaux. Suite à cela, frappant la porte à la porte, il réclama le salaire de son travail », traduction proposée par Madame Aurélie Gribomont dans Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. p. 127.

¹⁵⁴ Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. p. 137-139.

plusieurs dignitaires ecclésiastiques, dont Barthélemy, évêque de Laon, à sa gauche. Celui-ci est vêtu du camail avec croix pectorale et porte son bonnet à la main. À droite de ces personnages ecclésiastiques, une escouade de hallebardiers richement vêtus occupe l'espace. Norbert se prosterne et baise la mule du pape. Il a la tête tonsurée cerclée d'un nimbe, les pieds nus et tient dans la main gauche une branche d'olivier. À l'arrière-plan de ces personnages se dressent, à gauche, un édifice imposant précédé d'une galerie à colonnes et à droite, plusieurs constructions¹⁵⁵.

L'encadrement architectural reprend le même schéma structural et ornemental que les précédents vitraux. Au centre, le cartel illustre textuellement la scène centrale : « *QVEM TIBI CALLIXTVS COMMENDAT SVSCIPE, NVMQVAM, BARTHOLOMAEE, TIBI SANCTOR HOSPES ERAT / A^o. M. DC. XXXXIII* »¹⁵⁶. Il est placé sur un cartouche de cuirs sur lequel s'accrochent des chutes de feuillages et de fruits et est surmonté de l'armoire de Jean Maes (1634-1647). Les initiales I. et M. ainsi qu'une banderole avec l'inscription « *NE QCID NIMIS* » sont placées de part et d'autre de l'armoire. Sur les parties latérales du socle, les identifications des bienheureux du registre médian sont reprises dans des tablettes aux bords échancrés. À gauche : « *B.M. FREDERICVS HORTI S. MARIAE IN FRISIA I ABBAS. CAECILIAE CHARVS, DIABOLO TERRIBILIS, TRES PVEROS MORTVOS SVSCITAVIT. 3 MARTY* » et à droite : « *B.M. SIARDVS 5. ABBAS HORTI MARIAE IN PAVPERES LIBERALIS, IN SE SEVERVS AD OMNEM HARMONIAM SOLVTVS IN LACRYMAS, VARYS MIRACVLIS CLARVIT. 13 NOVEMB* »¹⁵⁷. Ces personnages identifiés flanquent la scène centrale devant des colonnes corinthiennes. Ils sont représentés debout vêtus de la tunique blanche de l'ordre de Prémontré avec leur attribut. Frédéric de Hallum en tant qu'abbé, tient une crosse de la main droite. Sa grande dévotion envers la Vierge est rappelée par les lys présente dans son autre main. Sainte Cécile apparaît dans la partie supérieure, celle-ci lui était apparue et lui révéla sa mission tandis qu'à ses pieds figurent des enfants miraculeusement ressuscités. Siard, également abbé, porte une crosse de la main gauche et une croix ainsi qu'une discipline de l'autre main¹⁵⁸. L'encadrement est couronné des armoiries de l'abbé Guillaume de Herent associée à la crosse abbatiale : écartelé chargé d'un lion rampant d'argent sur fond mauve au 1 et 4, et un fond d'or sur lequel figurent trois macles de sable au 2 et 3¹⁵⁹. Une banderole « *NE*

¹⁵⁵ Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. p. 128 ; Van Spilbeeck, I. 1896. p. 333 ; Helbig, J. 1958. p. 76 ; Van Spilbeeck, I. 1897. p. 25.

¹⁵⁶ « Accueille celui que Calixte te recommande, Bartholomée, car jamais tu n'eus hôte plus saint » dans Helbig, J. 1958. p. 77.

¹⁵⁷ Helbig, J. 1958. p. 77.

¹⁵⁸ Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. p. 137 ; Helbig, J. 1958. p. 77.

¹⁵⁹ Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. p. 126 ; Helbig, J. 1958. p. 77.

QCID NIMIS » traverse la partie haute de la crosse tandis qu'une tablette identifie l'abbé dans la partie inférieure de l'armoirie : « R.D. GVILLIELMVS DE HERENT XII ABBAS PARCENSIS / A°. 1314. ». L'ensemble des identifications de l'abbé sont appliquées sur un cartouche en grisaille dont les extrémités présentent des enroulements orientés différemment sur lesquels viennent se flaque des bouquets de mugues. À chaque extrémité, une corne d'abondance remplie de végétaux et de fruits participe à l'ornementation de l'encadrement.

D.6. Saint Norbert accompagnant le retour à Rome du Pape Innocent II (1643)

Ce vitrail réalisé en 1643 illustre la participation de saint Norbert à la rentrée triomphale du pape Innocent II à Rome (fig. 19). La ville de Rome se dessine par les murs d'enceinte et une des portes de la ville à colonnes surmontée d'un fronton où y sont inscrites les initiales : S.P.Q.R. La ville prend forme derrière l'enceinte et la porte par les arbres, les édifices et une église. Les cardinaux, les évêques et des clercs portant les bannières et les flambeaux s'avancent vers cette porte monumentale. Précédé de ce groupe, le pape Innocent II, de dos, est vêtu d'une chape ornée de pierreries, couvert de la tiare et tient la croix papale dans la main gauche tandis, que de l'autre main, il donne sa bénédiction. Derrière lui, l'empereur Lothaire, dans ses vêtements impériaux, s'entretient avec saint Norbert. À gauche de l'empereur figure, la tête nue et auréolée, saint Bernard en méditation. Derrière eux se prolonge le cortège : sept évêques mitrés et une troupe de cavaliers armés de lances et de bannières. À l'avant-plan, trois halberdiers se postent en figure repoussoir et veillent en tant que gardes pontificaux¹⁶⁰.

Concernant l'encadrement architectural, celui-ci reprend le schéma habituel des vitraux précédemment étudiés pour la structure ainsi que l'ornement. Au centre du socle, le distique commente une scène différente que celle illustrée au centre du vitrail : « FERRET OPVS CHRISTI RADIO-SEPTVPLICE CLARI INDIGIO VARIE DAEMON OBESSE STVDET / A°. M. DC. XXXXIII »¹⁶¹. L'ornement qui se déploie sous et autour de ce distique est identique à la précédente verrière : cartouche de cuirs, chutes de feuillages et de

¹⁶⁰ Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. p. 128-133 ; Van Spilbeeck, I. 1896. p. 351-352 ; Helbig, J. 1958. p. 79 ; Van Spilbeeck, I. 1897. p. 43.

¹⁶¹ Ce commentaire se réfère à la scène de la vision du Christ indiquant l'emplacement d'une église à Prémontré. « Il se dépense avec ardeur au service du Christ, comme en témoigne son auréole aux sept rayons, tandis que le démon cherche de toute façon à la contrecarrer » dans Helbig, J. 1958. p. 81 ; Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. p. 127-128.

fruits, armoirie de Jean Maes (1634-1647), de la crosse abbatiale et des inscriptions. Sur les parties latérales du socle reprennent les identifications des bienheureux sur des cartouches aux bords végétalisés. À gauche, « B.M. GERARDVS PRIMUS PRIOR ECCLESIAE BERNENSIS. 5. AVGVSTI » et à droite, « B.M. DANIEL PRIOR GRIMBERGEN. CVI CELEBRANTI ALIQVANDO ANGELI SERVIERVNT 11. SEPTEMB. »¹⁶². Respectivement à leur identification, les bienheureux se dressent dans la partie médiane devant les colonnes corinthiennes et sont vêtus par d'amples chasubles à brocard. Gérard de Berne est simplement associé aux rayons qu'il regarde tandis que Daniel de Grimbergen est représenté avec deux anges, l'un lui apporte deux burettes sur un plateau et l'autre se prosterne à ses pieds¹⁶³. La partie supérieure de l'encadrement se compose, aux extrémités, d'imposantes cornes d'abondance remplies de fruits et de végétaux. Au milieu de ces motifs est appliqué un cartouche aux bords chantournés flanqué de bouquet de muguet. Il est décoré de l'armoire d'Arnould de Wesemael (1342-1346) : trois lis d'argent sont posés en 2 et 1 sur un fond rouge. Celle-ci est toujours ornée de la crosse abbatiale, de la banderole « ET SERVIO NIMIS » et de la tablette identifiant l'abbé : « R.D. ARNOLDVS DE WESEMALE XVI. ABBAS PARCENSIS. ANNO 1342 ».

¹⁶² Helbig, J. 1958. p. 81.

¹⁶³ Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. p. 137 ; Helbig, J. 1958. p. 81.

ILLUSTRATIONS

Cathédrale Saints- Michel-et-Gudule Bruxelles



1. Le vitrail de Charles Quint et Isabelle de Portugal

Artiste (s) : Bernard Van Orley (dessinateur) et Jan Haeck (verrier)

Datation : 1537

Lieu de conservation : Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule – Transept Nord



Fig. 1. Bernard Van Orley et Jan Haeck, *Charles Quint et Isabelle de Portugal*, 1537. Verre, plomb et peinture sur verre. 1770 x 780 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, transept nord (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).



Fig. 1.1. Bernard Van Orley et Jan Haeck, *Charles Quint et Isabelle de Portugal*. Détail de l'entablement et du fronton, 1537. Verre, plomb et peinture sur verre. 1770 x 780 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, transept nord (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).



Fig. 1.2. Bernard Van Orley et Jan Haeck, *Charles Quint et Isabelle de Portugal*. Détail du sarcophage, 1537. Verre, plomb et peinture sur verre. 1770 x 780 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, transept nord (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).

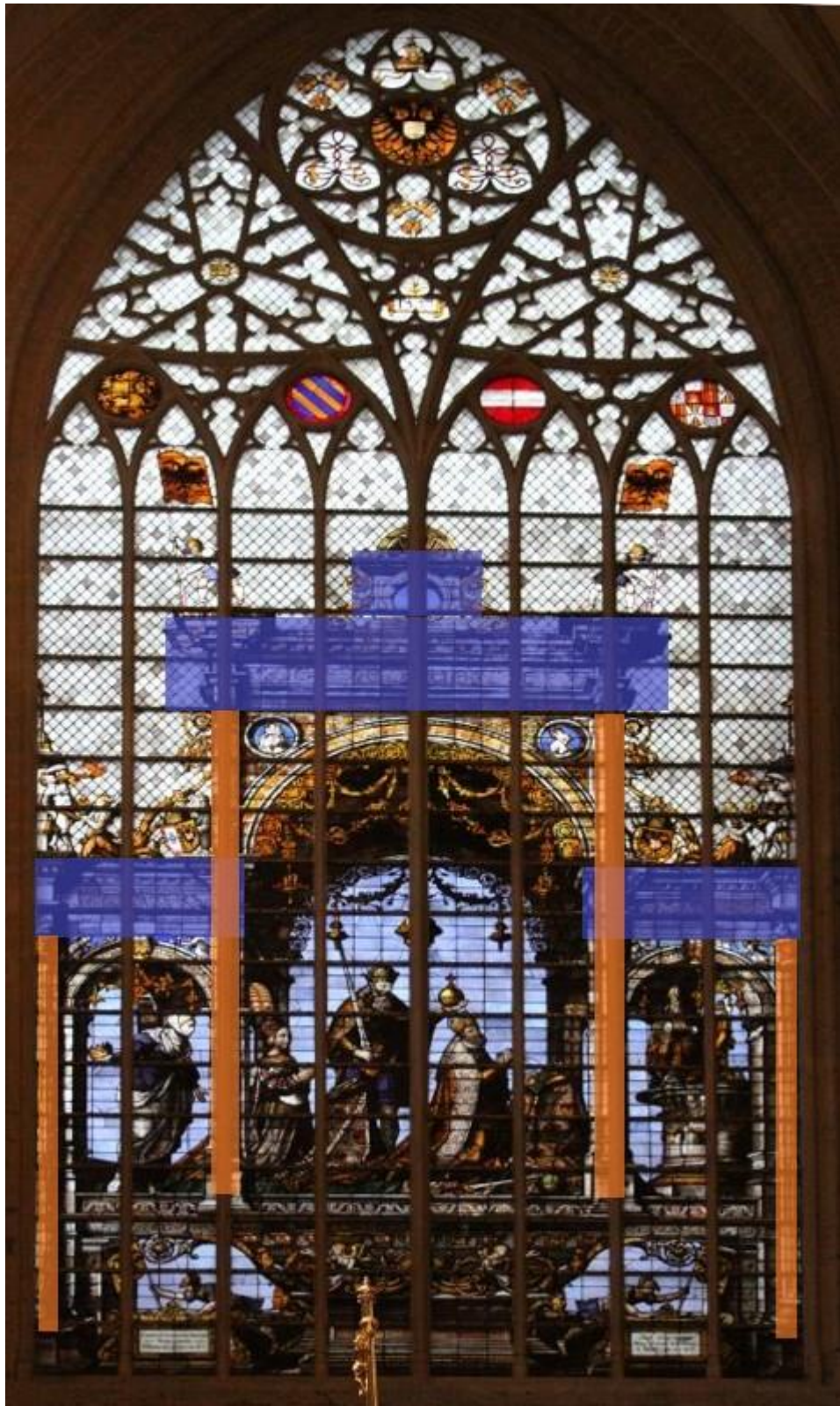


Fig. 1.3. Bernard Van Orley et Jan Haeck, *Charles Quint et Isabelle de Portugal*. *Rapport entre partie portée et portante*, 1537. Verre, plomb et peinture sur verre. 1770 x 780 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, transept nord (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).

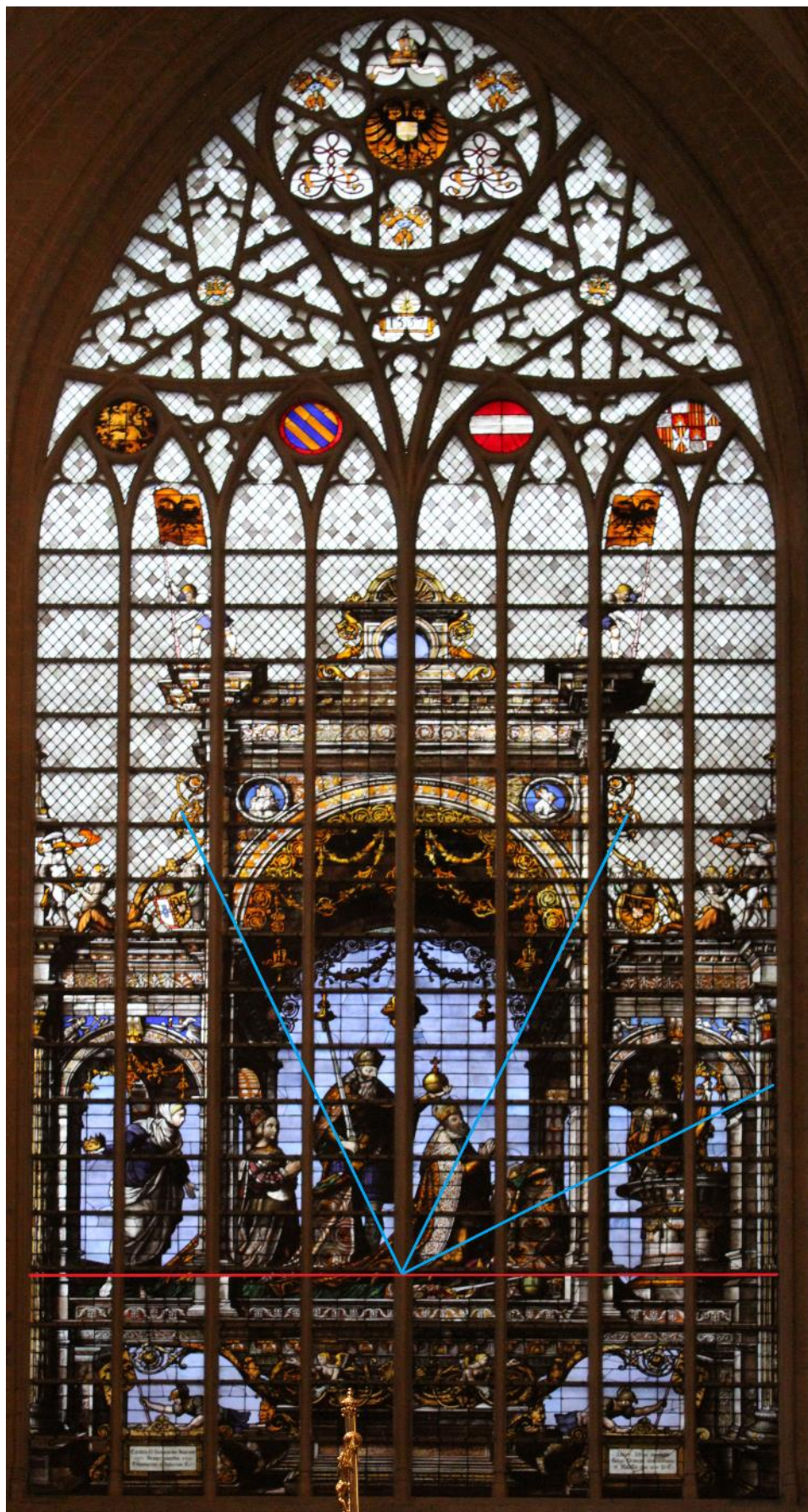


Fig. 1.4. Bernard Van Orley et Jan Haeck, *Charles Quint et Isabelle de Portugal. Point de vue*, 1537. Verre, plomb et peinture sur verre. 1770 x 780 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, transept nord (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).

2. Le vitrail de Marie de Hongrie et son mari défunt Louis II Jagellon

Artiste (s) : Bernard Van Orley (dessinateur) et Jan Haeck (verrier)

Datation : 1538

Lieu de conservation : Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule – Transept Sud

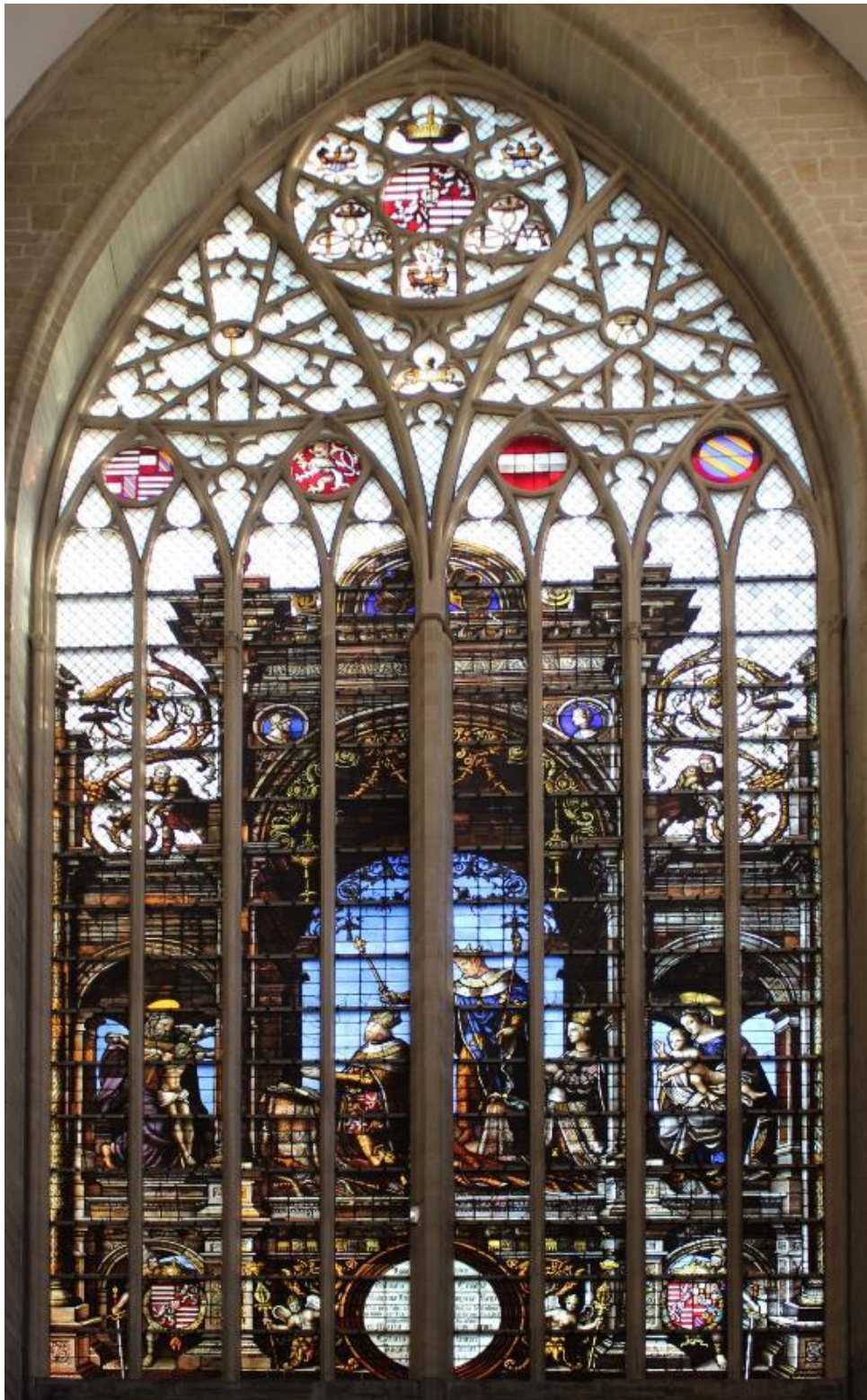


Fig. 2. Bernard Van Orley et Jan Haeck, *Marie de Hongrie et son mari défunt Louis II Jagellon*, 1538. Verre, plomb et peinture sur verre. 1620 x 740 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, transept sud (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).

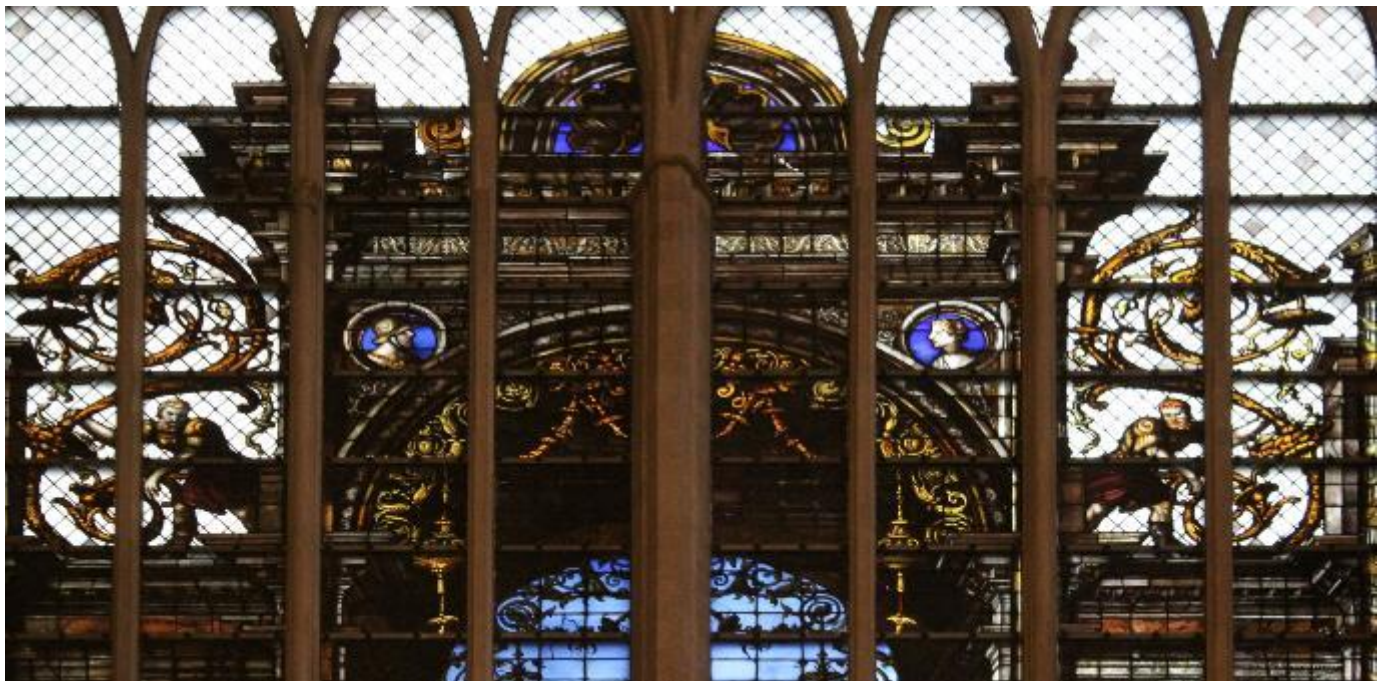


Fig. 2.1. Bernard Van Orley et Jan Haeck, *Marie de Hongrie et son mari défunt Louis II Jagellon*. Détail de l'entablement et du fronton, 1538. Verre, plomb et peinture sur verre. 1620 x 740 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, transept sud (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).

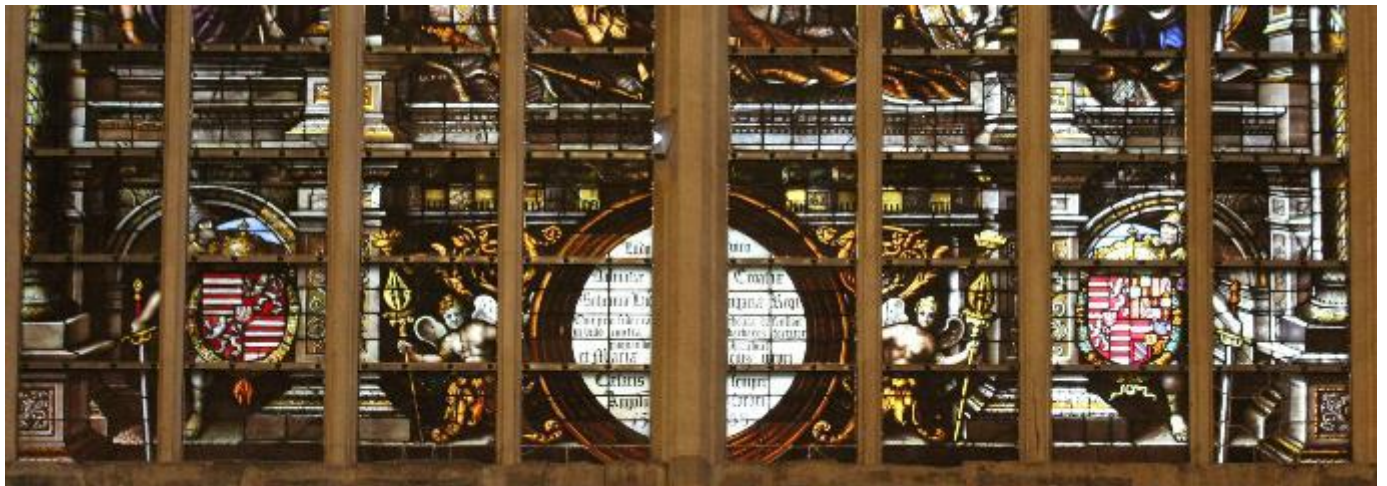


Fig. 2.2. Bernard Van Orley et Jan Haeck, *Marie de Hongrie et son mari défunt Louis II Jagellon*. Détail du sarcophage, 1538. Verre, plomb et peinture sur verre. 1620 x 740 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, transept sud (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).



Fig. 2.3. Bernard Van Orley et Jan Haeck, *Marie de Hongrie et son mari défunt Louis II Jagellon. Rapport entre partie portée et portante*, 1538. Verre, plomb et peinture sur verre. 1620 x 740 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, transept sud (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).

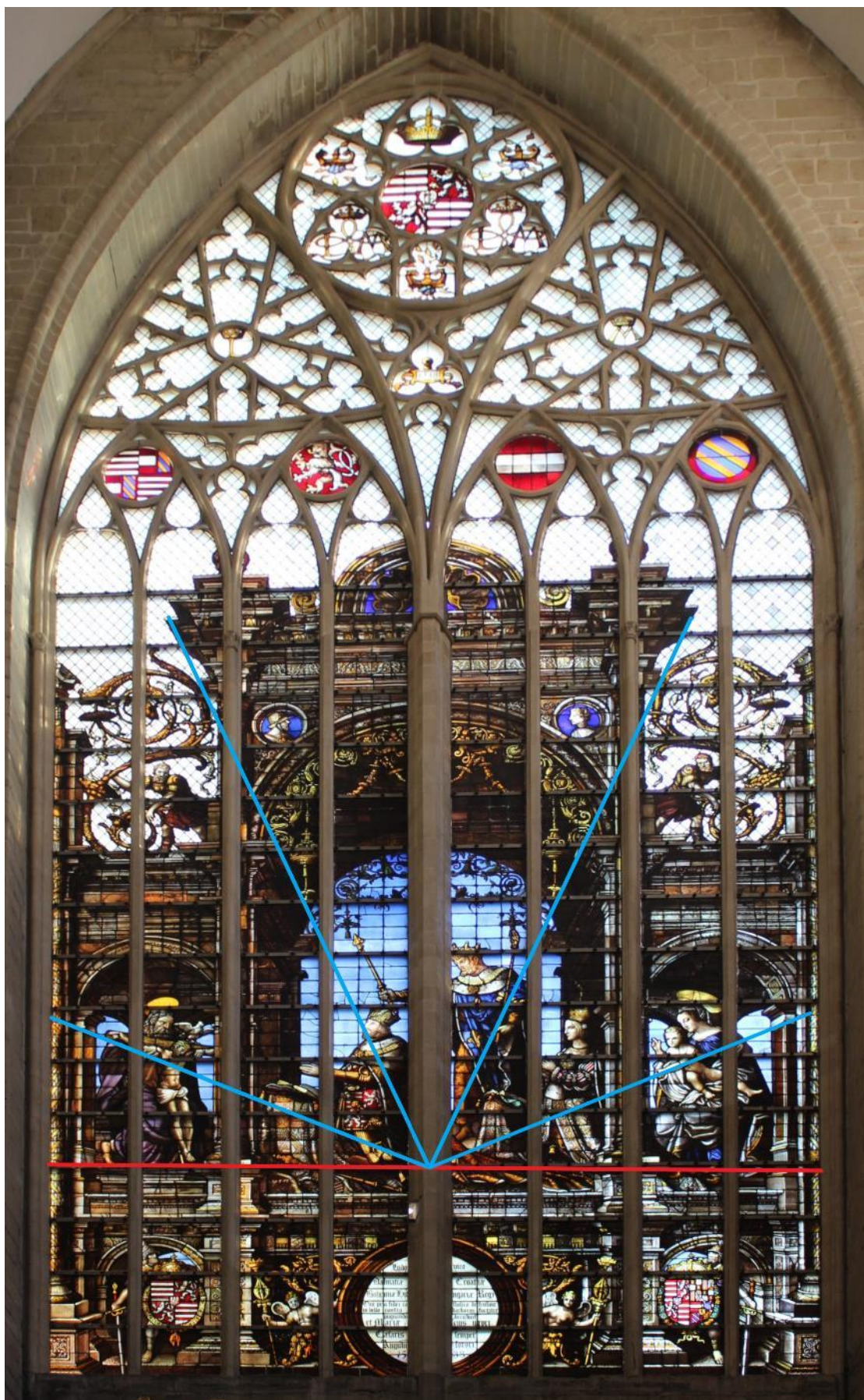


Fig. 2.4. Bernard Van Orley et Jan Haeck, *Marie de Hongrie et son mari défunt Louis II Jagellon. Point de vue*, 1538. Verre, plomb et peinture sur verre. 1620 x 740 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, transept sud (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).

3. Le vitrail de François Ier roi de France et Eléonore d'Habsbourg. L'assassinat de Jonathas



Artiste (s) : Bernard Van Orley (dessinateur) et Jan Haeck (verrier)

Datation : 1540

Lieu de conservation : Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule – Chapelle du Saint-Sacrements de Miracle

Fig. 3. Bernard Van Orley et Jan Haeck, *François Ier roi de France et Eléonore d'Habsbourg. L'assassinat de Jonathas*, 1540. Verre, plomb et peinture sur verre. 1550 x 400 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022).

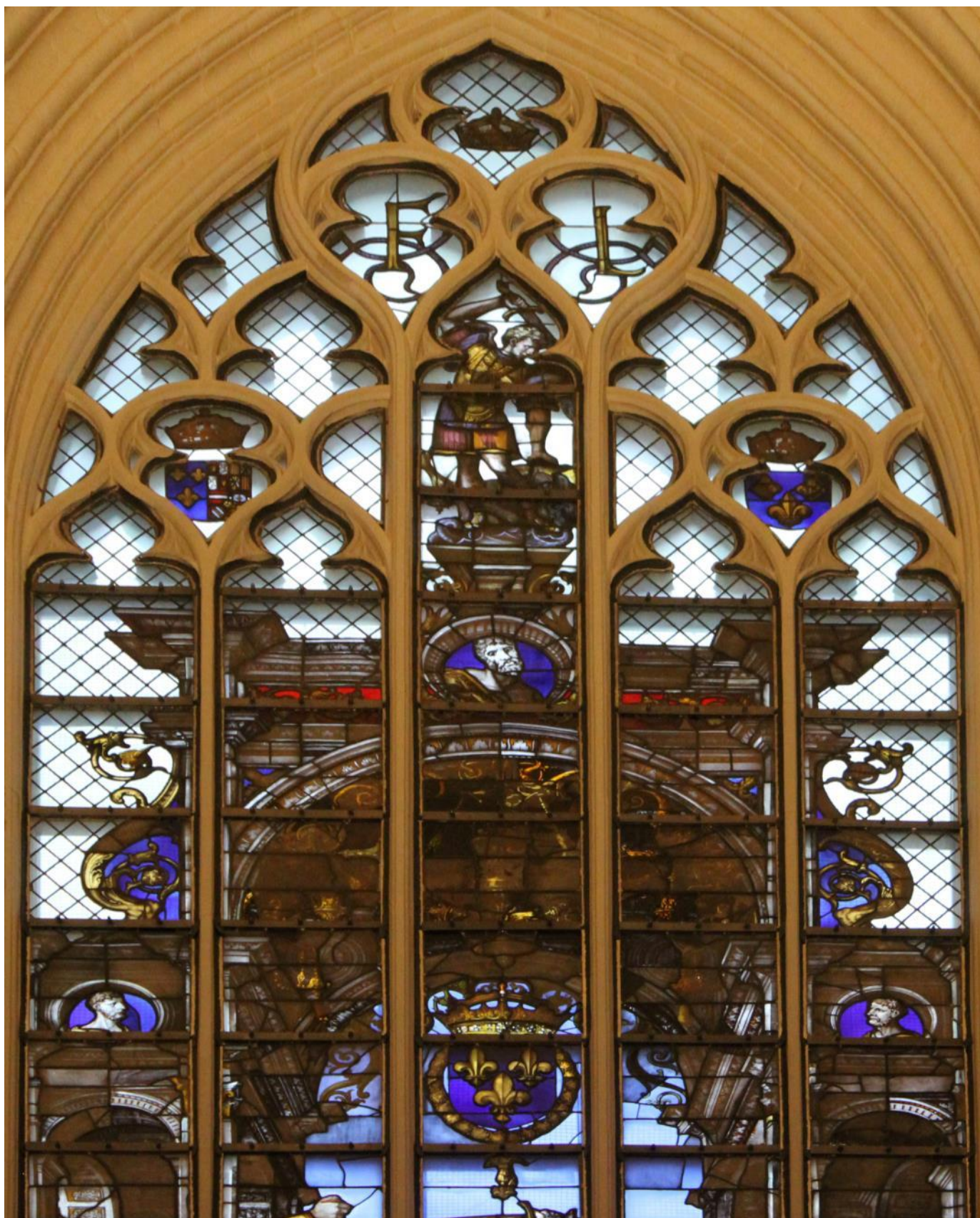


Fig. 3.1. Bernard Van Orley et Jan Haeck, *François Ier roi de France et Eléonore d'Habsbourg. L'assassinat de Jonathas*. Détail de l'entablement et du fronton, 1540. Verre, plomb et peinture sur verre. 1550 x 400 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022).



Fig. 3.2. Bernard Van Orley et Jan Haeck, *François Ier roi de France et Eléonore d'Habsbourg. L'assassinat de Jonathas*. Détail de l'entablement du registre inférieur, 1540. Verre, plomb et peinture sur verre. 1550 x 400 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022).



Fig. 3.3. Bernard Van Orley et Jan Haeck, *François Ier roi de France et Eléonore d'Habsbourg. L'assassinat de Jonathas*. Détail du soubassement, 1540. Verre, plomb et peinture sur verre. 1550 x 400 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022).



Fig. 3.4. Bernard Van Orley et Jan Haeck, *François Ier roi de France et Eléonore d'Habsbourg. L'assassinat de Jonathas. Rapport entre partie portée et portante*, 1540. Verre, plomb et peinture sur verre. 1550 x 400 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022).



Fig. 3.5. Bernard Van Orley et Jan Haeck, *François Ier roi de France et Eléonore d'Habsbourg. L'assassinat de Jonathas. Point de vue*, 1540. Verre, plomb et peinture sur verre. 1550 x 400 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022).

4. Le vitrail de Jean III, roi de Portugal et de Catherine d'Aragon. Jonathas remettant les pièces d'or à Jean de Louvain et se retirant en possession du calice



Artiste (s) : Michel Coxcie (dessinateur) et Jan Haeck (verrier)

Datation : 1542

Lieu de conservation : Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule – Chapelle du Saint-Sacrements de Miracle

Fig. 4. Michel Coxcie et Jan Haeck, *Jean III, roi de Portugal et de Catherine d'Aragon. Jonathas remettant les pièces d'or à Jean de Louvain et se retirant en possession du calice*, 1542. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 385 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022).

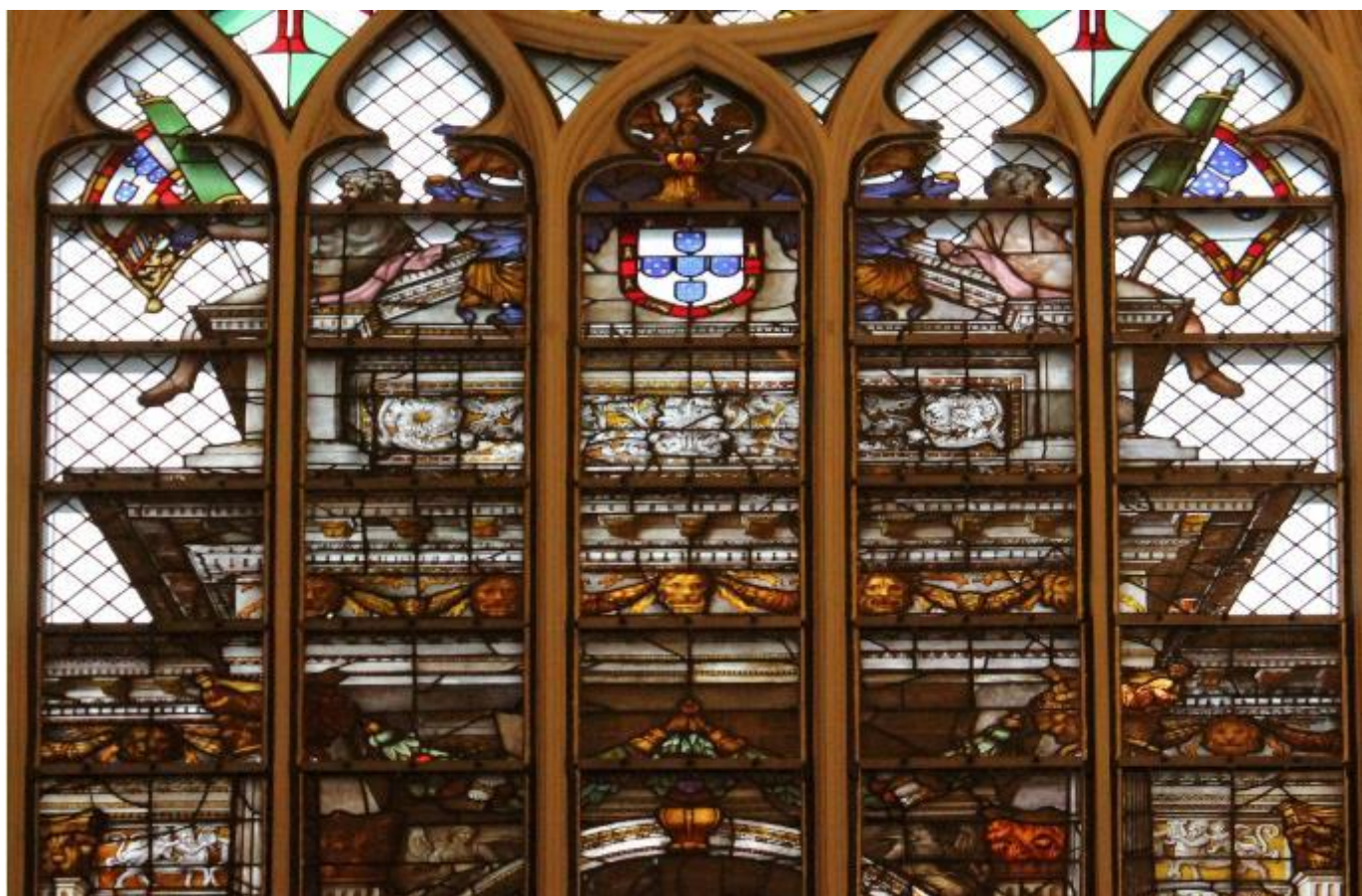


Fig. 4.1. Michel Coxcie et Jan Haeck, *Jean III, roi de Portugal et de Catherine d'Aragon. Jonathas remettant les pièces d'or à Jean de Louvain et se retirant en possession du calice. Détail du couronnement*, 1542. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 385 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022).

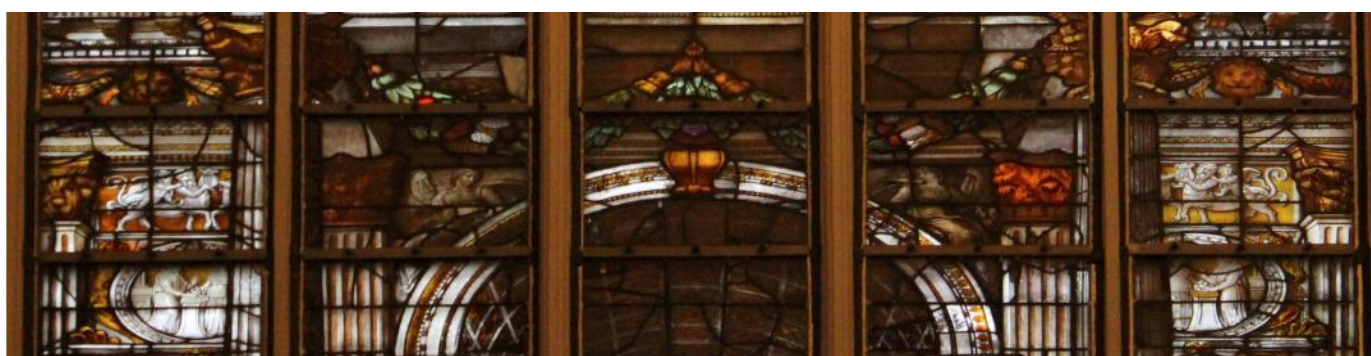


Fig. 4.2. Michel Coxcie et Jan Haeck, *Jean III, roi de Portugal et de Catherine d'Aragon. Jonathas remettant les pièces d'or à Jean de Louvain et se retirant en possession du calice. Détail du registre supérieur*, 1542. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 385 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022).

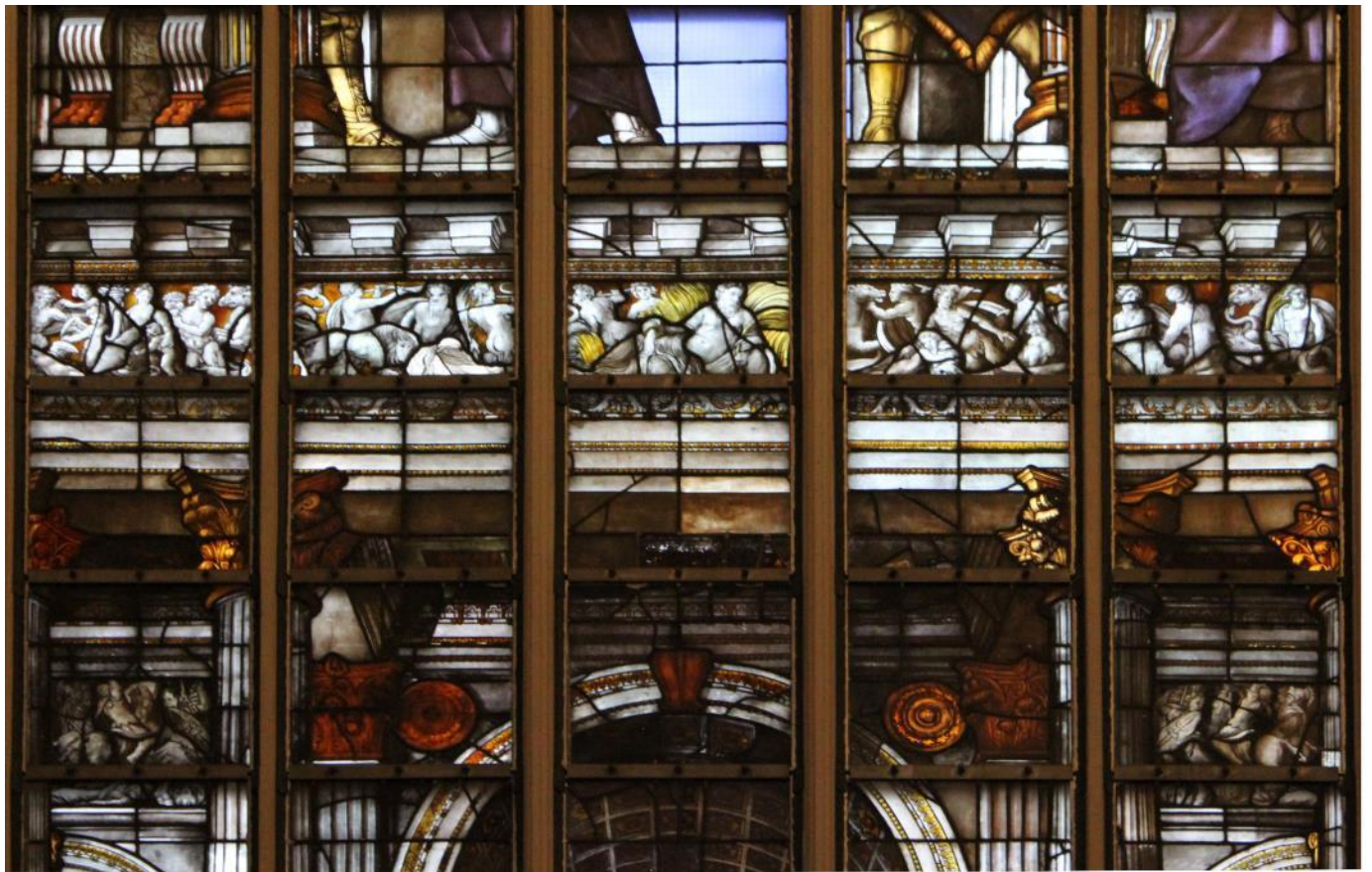


Fig. 4.3. Michel Coxcie et Jan Haeck, *Jean III, roi de Portugal et de Catherine d'Aragon. Jonathas remettant les pièces d'or à Jean de Louvain et se retirant en possession du calice*. Détail de l'entablement du registre inférieur, 1542. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 385 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022).



Fig. 4.4. Michel Coxcie et Jan Haeck, *Jean III, roi de Portugal et de Catherine d'Aragon. Jonathas remettant les pièces d'or à Jean de Louvain et se retirant en possession du calice*. Détail du soubassement, 1542. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 385 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022).



Fig. 4.5. Michel Coxcie et Jan Haeck, Jean III, roi de Portugal et de Catherine d'Aragon. Jonathas remettant les pièces d'or à Jean de Louvain et se retirant en possession du calice. Rapport entre partie portée et portante, 1542. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 385 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022).



Fig. 4.6. Michel Coxcie et Jan Haeck, Jean III, roi de Portugal et de Catherine d'Aragon. Jonathas remettant les pièces d'or à Jean de Louvain et se retirant en possession du calice. Point de vue, 1542. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 385 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022).

5. Le vitrail de Ferdinand I^{er} et Anne de Bohême. L'épouse et le fils de Jonathas confiant le ciboire aux juifs bruxellois



Artiste (s) : Michel Coxcie (?) (dessinateur) et Jan Haeck (verrier)

Datation : 1546

Lieu de conservation : Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule – Chapelle du Saint-Sacrements de Miracle

Fig. 5. Michel Coxcie (?) et Jan Haeck, *Ferdinand I^{er} et Anne de Bohême. L'épouse et le fils de Jonathas confiant le ciboire aux juifs bruxellois*, 1546. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 435 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022).

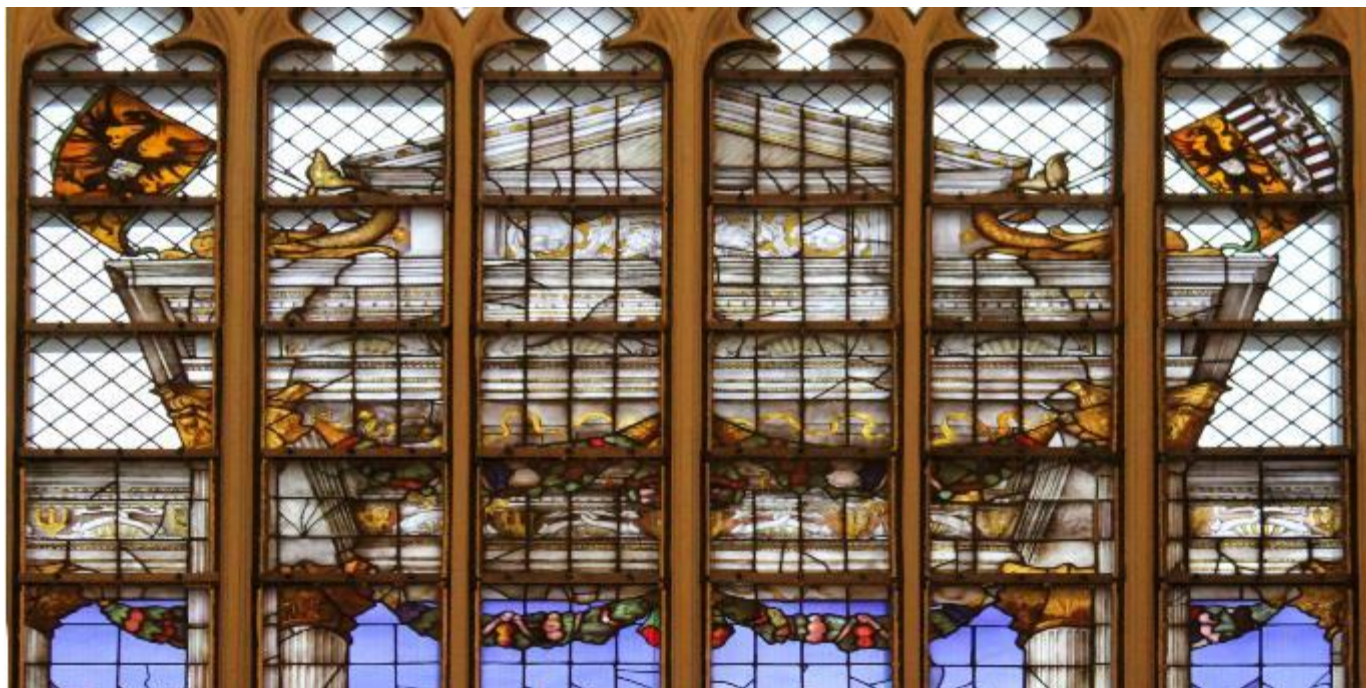


Fig. 5.1. Michel Coxcie (?) et Jan Haeck, *Ferdinand I^{er} et Anne de Bohême. L'épouse et le fils de Jonathas confiant le ciboire aux juifs bruxellois*. Détail du couronnement, 1546. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 435 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022).

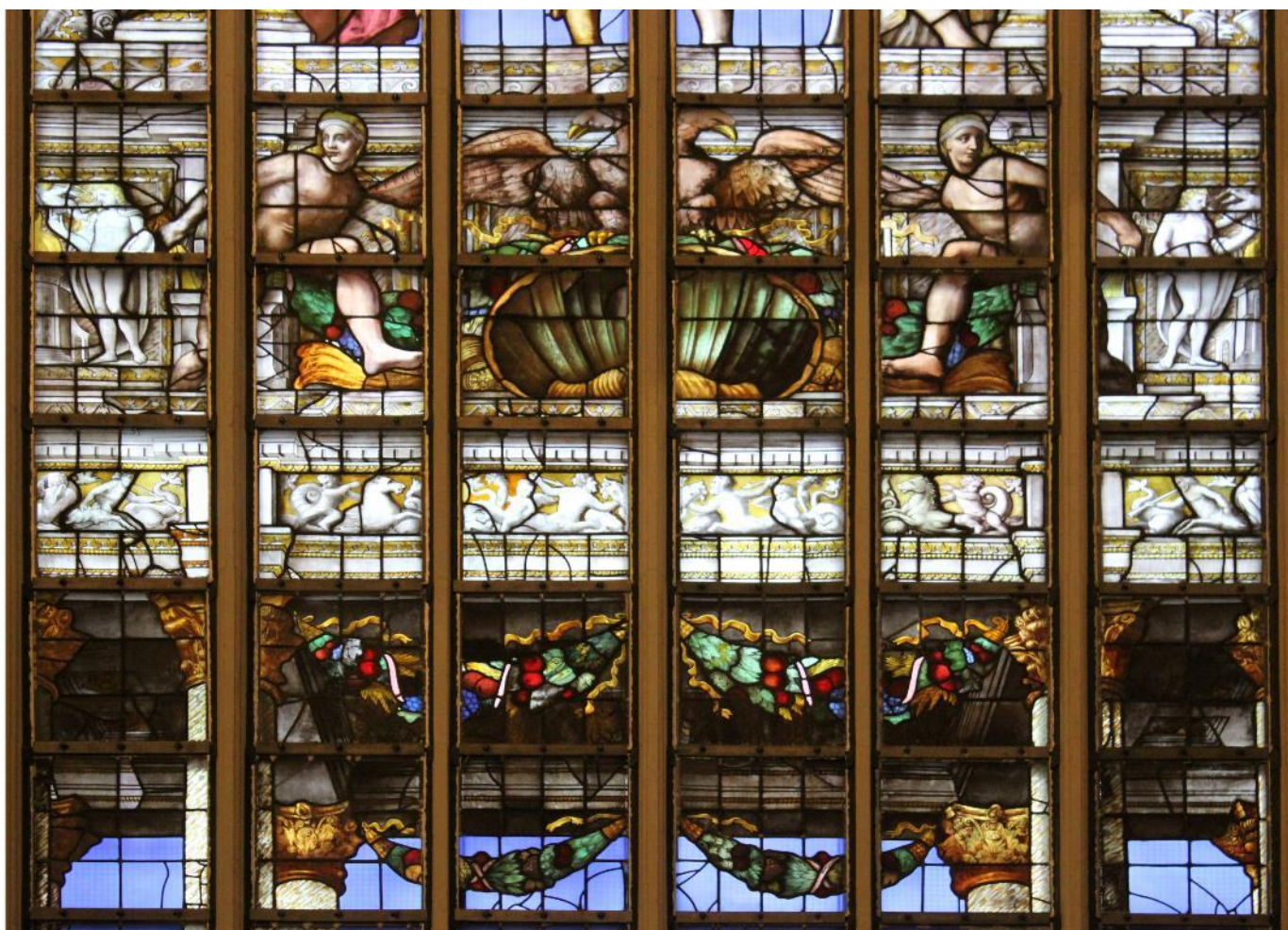


Fig. 5.2. Michel Coxcie (?) et Jan Haeck, *Ferdinand I^{er} et Anne de Bohême. L'épouse et le fils de Jonathas confiant le ciboire aux juifs bruxellois*. Détail de l'entablement du registre inférieur, 1546. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 435 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022).



Fig. 5.3. Michel Coxcie (?) et Jan Haeck, *Ferdinand I^{er} et Anne de Bohême. L'épouse et le fils de Jonathas confiant le ciboire aux juifs bruxellois*. Détail du soubassement, 1546. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 435 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022).

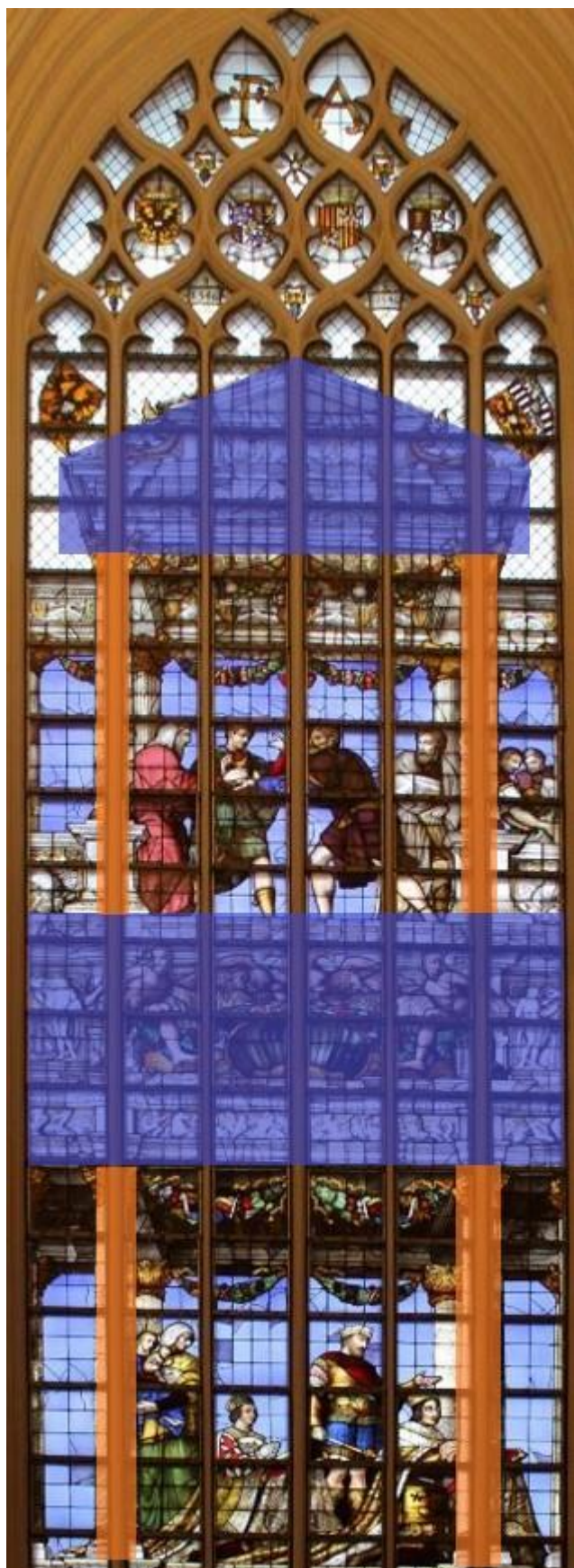


Fig. 5.4. Michel Coxcie (?) et Jan Haeck, *Ferdinand I^{er} et Anne de Bohême. L'épouse et le fils de Jonathas confiant le ciboire aux juifs bruxellois*. Rapport entre partie portée et portante, 1546. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 435 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022).

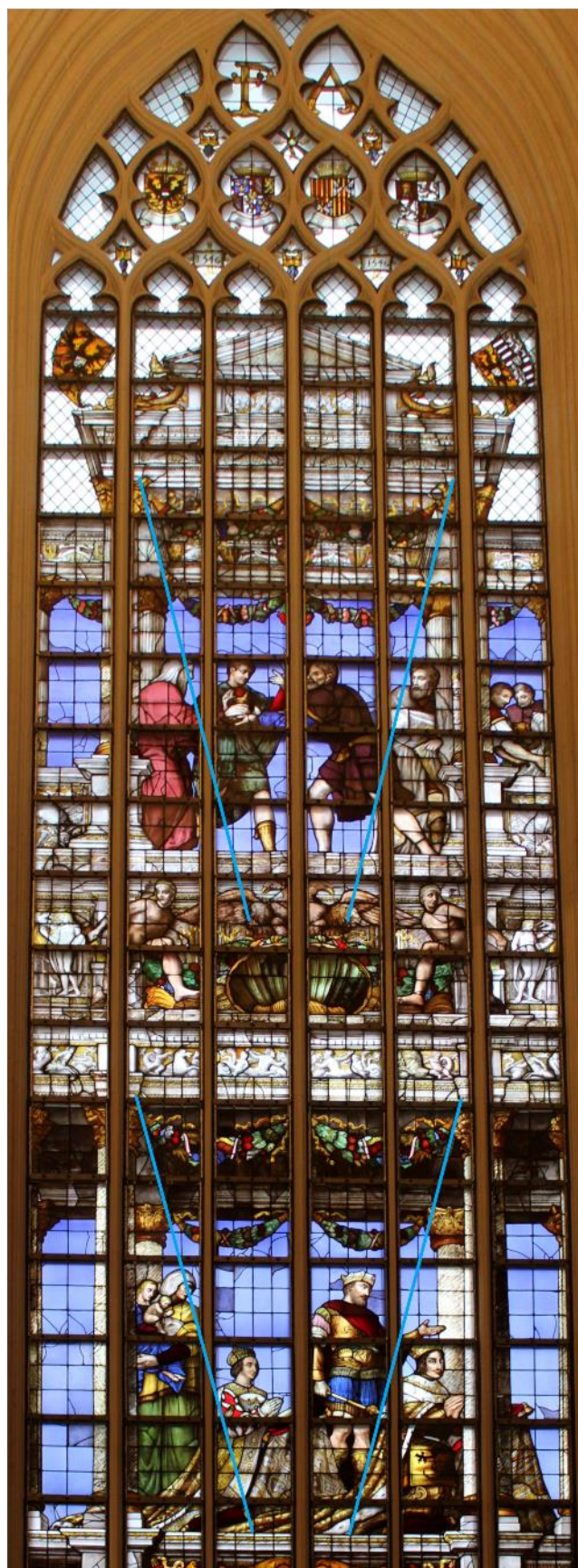


Fig. 5.5. Michel Coxcie (?) et Jan Haeck, *Ferdinand I^{er} et Anne de Bohême. L'épouse et le fils de Jonathas confiant le ciboire aux juifs bruxellois*. Point de vue, 1546. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 435 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022).

6. Le vitrail de Louis II Jagellon et Marie de Hongrie. Jonathas accompagné de sa famille remet les hosties dérobées à ses coreligionnaires d'Enghien



Artiste (s) : Michel Coxcie (dessinateur) et Jan Haeck (verrier)

Datation : 1547

Lieu de conservation : Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule – Chapelle du Saint-Sacrements de Miracle

Fig. 6. Michel Coxcie et Jan Haeck, *Louis II Jagellon et Marie de Hongrie. Jonathas accompagné de sa famille remet les hosties dérobées à ses coreligionnaires d'Enghien*, 1547. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 385 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022).



Fig. 6.1. Michel Coxcie et Jan Haeck, *Louis II Jagellon et Marie de Hongrie. Jonathas accompagné de sa famille remet les hosties dérobées à ses coreligionnaires d'Enghien*. Détail de l'entablement, 1547. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 385 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022).



Fig. 6.2. Michel Coxcie et Jan Haeck, *Louis II Jagellon et Marie de Hongrie. Jonathas accompagné de sa famille remet les hosties dérobées à ses coreligionnaires d'Enghien*. Détail de l'entablement et du fronton du registre inférieur, 1547. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 385 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022).

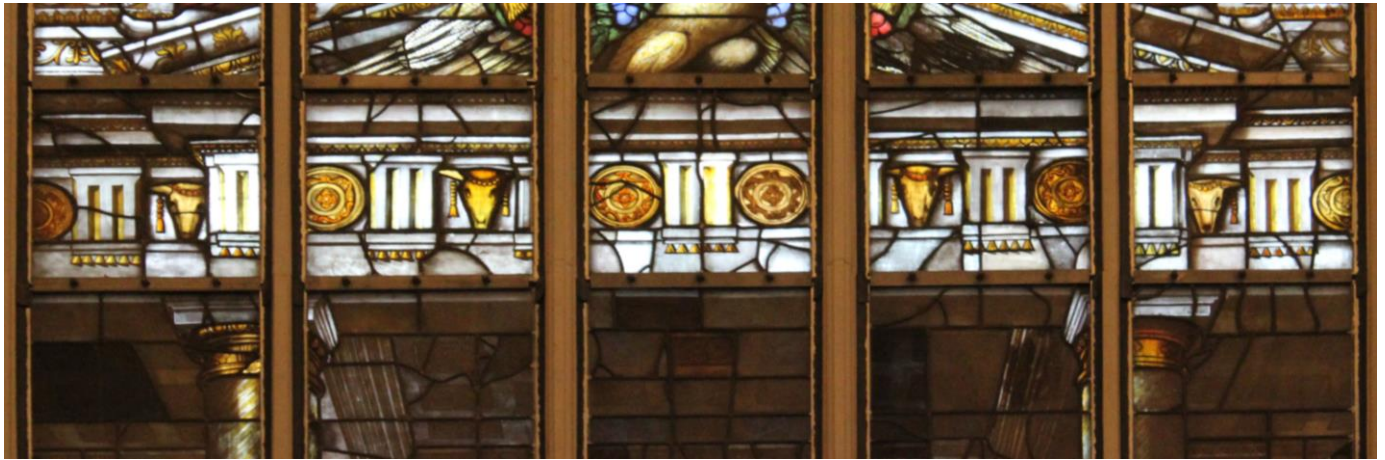


Fig. 6.3. Michel Coxcie et Jan Haeck, *Louis II Jagellon et Marie de Hongrie. Jonathas accompagné de sa famille remet les hosties dérobées à ses coreligionnaires d'Enghien*. Détail de l'entablement du registre inférieur, 1547. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 385 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022).



Fig. 6.4. Michel Coxcie et Jan Haeck, *Louis II Jagellon et Marie de Hongrie. Jonathas accompagné de sa famille remet les hosties dérobées à ses coreligionnaires d'Enghien*. Détail du soubassement, 1547. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 385 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022).

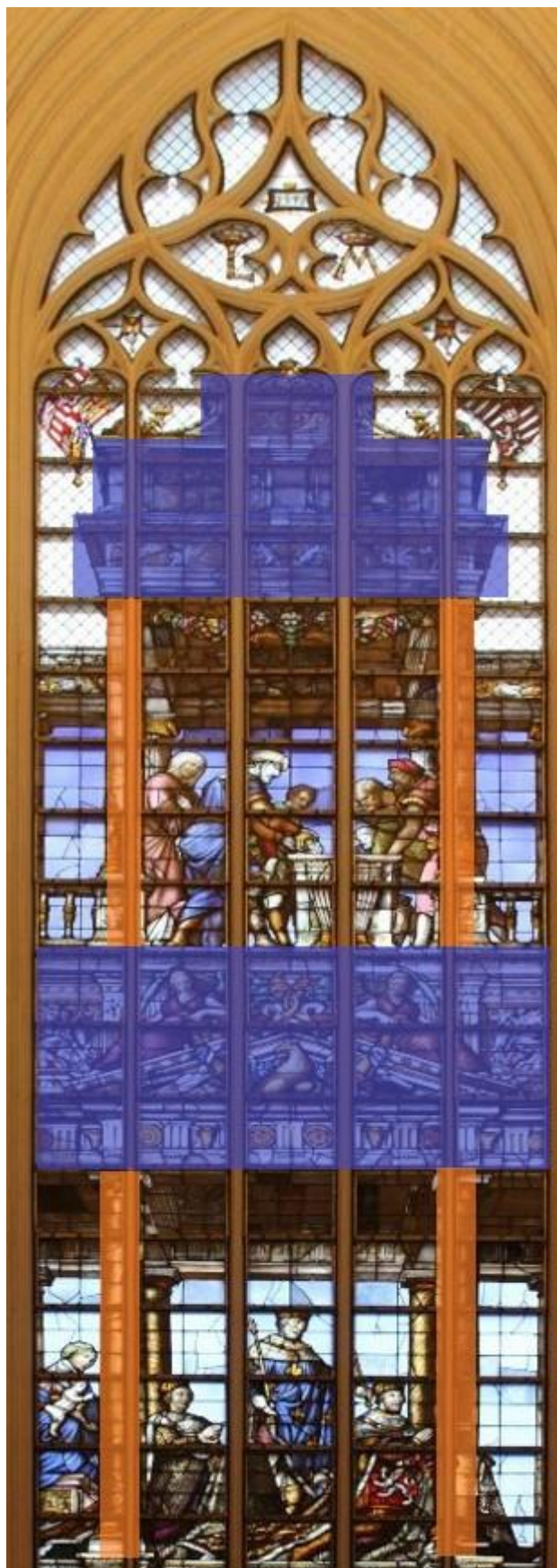


Fig. 6.5. Michel Coxcie et Jan Haeck, *Louis II Jagellon et Marie de Hongrie. Jonathas accompagné de sa famille remet les hosties dérobées à ses coreligionnaires d'Enghien*. Rapport entre partie portée et portante, 1547. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 385 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022).



Fig. 6.6. Michel Coxcie et Jan Haeck, *Louis II Jagellon et Marie de Hongrie. Jonathas accompagné de sa famille remet les hosties dérobées à ses coreligionnaires d'Enghien*. Point de vue, 1547. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 385 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022).

7. Le vitrail de l'Archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Anciens Pays-Bas. La Visitation



Artiste (s) : Jean de Labarre (dessinateur et verrier)

Datation : 1654

Lieu de conservation : Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule – Chapelle Notre-Dame Libératrice

Fig. 7. Jean De Labarre, *L'Archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Anciens Pays-Bas. La Visitation*, 1654. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).



Fig. 7.1. Jean De Labarre, *L'Archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Anciens Pays-Bas. La Visitation. Détail du couronnement*, 1654. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).



Fig. 7.2. Jean De Labarre, *L'Archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Anciens Pays-Bas. La Visitation. Détail de l'entablement du registre inférieur*, 1654. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).



Fig. 7.3. Jean De Labarre, *L'Archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Anciens Pays-Bas. La Visitation. Détail du soubassement*, 1654. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).

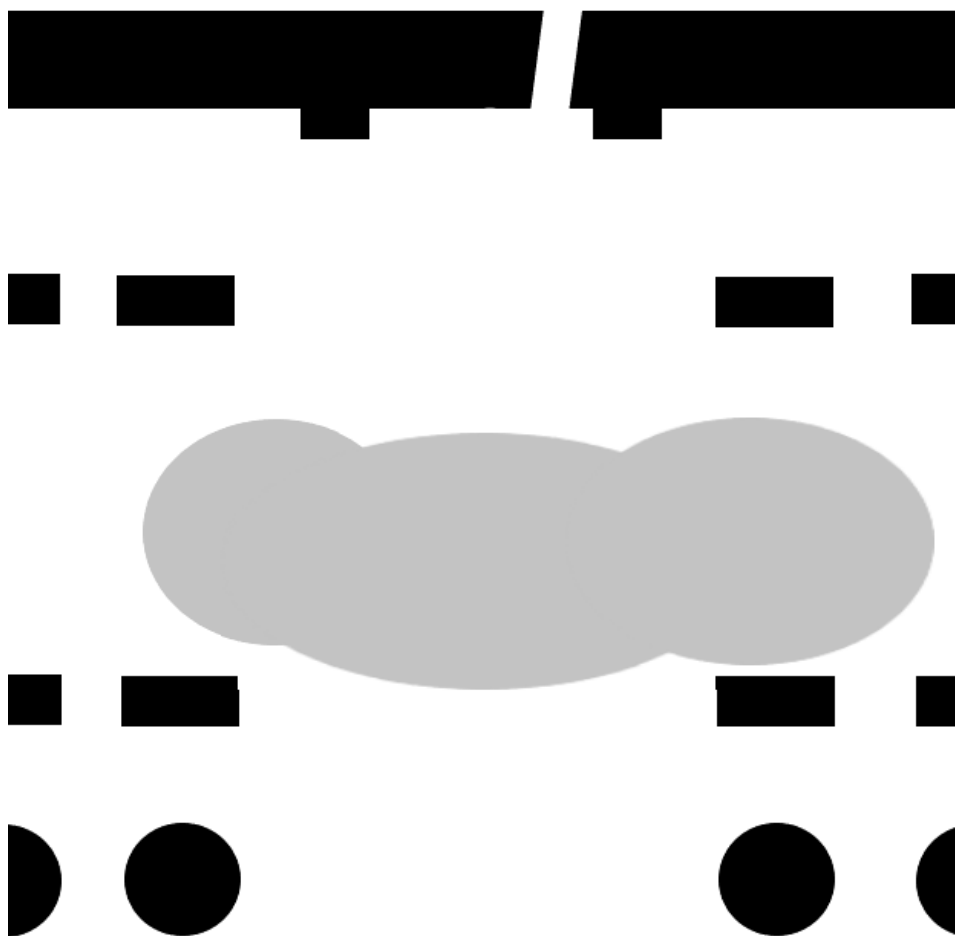


Fig. 7.4. Bruxelles, Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule. *Plan de niveau du premier registre dans lequel se situe Léopold-Guillaume et ses saints patrons (mise en évidence des personnages en gris, mise en évidence des éléments architecturaux en noir)* (Nonckelynck, E. 8 août 2022).

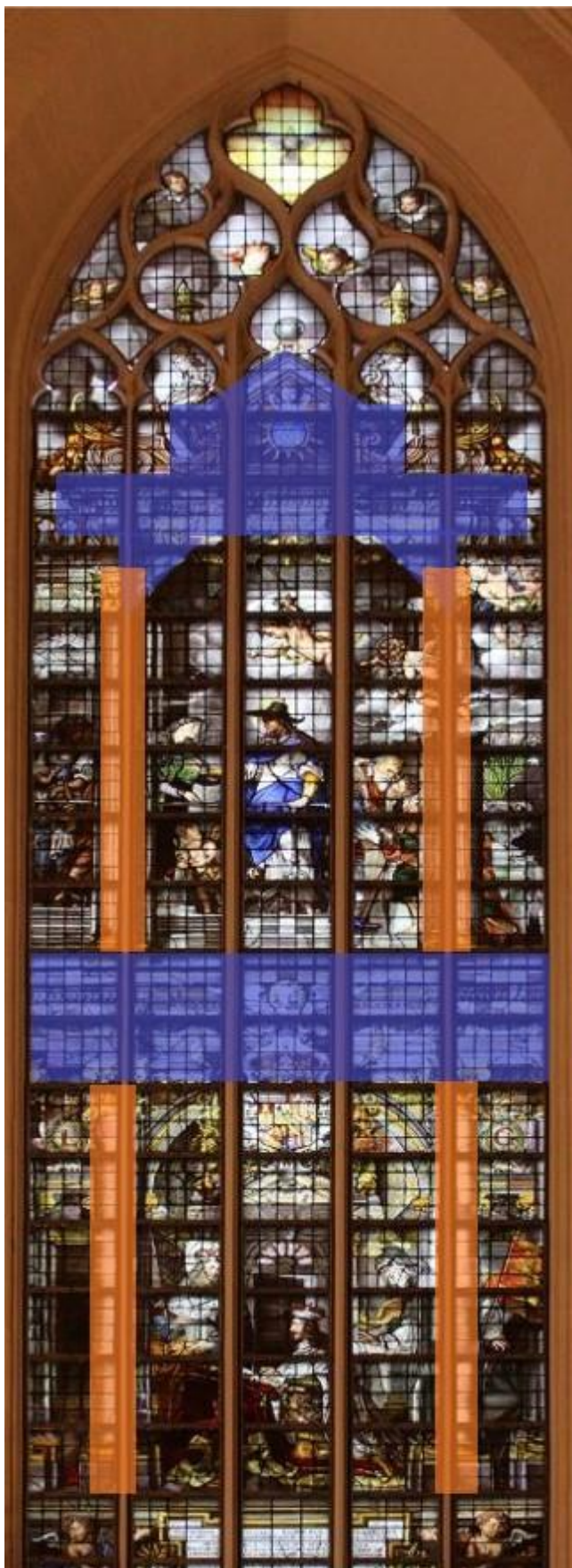


Fig. 7.5. Jean De Labarre, *L'Archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Anciens Pays-Bas. La Visitation. Rapport entre partie portée et portant*, 1654. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).



Fig. 7.6. Jean De Labarre, *L'Archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Anciens Pays-Bas. La Visitation. Point de vue*, 1654. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).

8. Le vitrail de l'Empereur Ferdinand III d'Autriche et Eléonore d'Autriche. La Présentation au Temple



Artiste (s) : Théodore Van Thulden (dessinateur) et Jean de Labarre (verrier)

Datation : 1656

Lieu de conservation : Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule – Chapelle Notre-Dame Libératrice

Fig. 8. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, *L'Empereur Ferdinand III d'Autriche et Eléonore d'Autriche. La Présentation au Temple*, 1656. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).



Fig. 8.1. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, *L'Empereur Ferdinand III d'Autriche et Eléonore d'Autriche. La Présentation au Temple. Détail du couronnement*, 1656. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).



Fig. 8.2. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, *L'Empereur Ferdinand III d'Autriche et Eléonore d'Autriche. La Présentation au Temple. Détail de l'entablement du registre inférieur*, 1656. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).



Fig. 8.3. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, *L'Empereur Ferdinand III d'Autriche et Eléonore d'Autriche. La Présentation au Temple. Détail du portique circulaire à l'arrière-plan*, 1656. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).

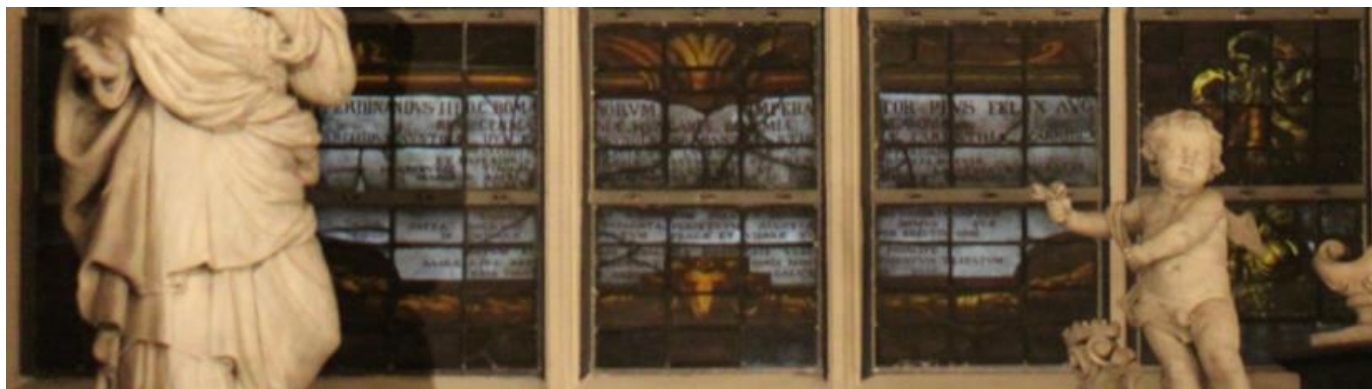


Fig. 8.4. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, *L'Empereur Ferdinand III d'Autriche et Eléonore d'Autriche. La Présentation au Temple. Détail du soubassement*, 1656. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).

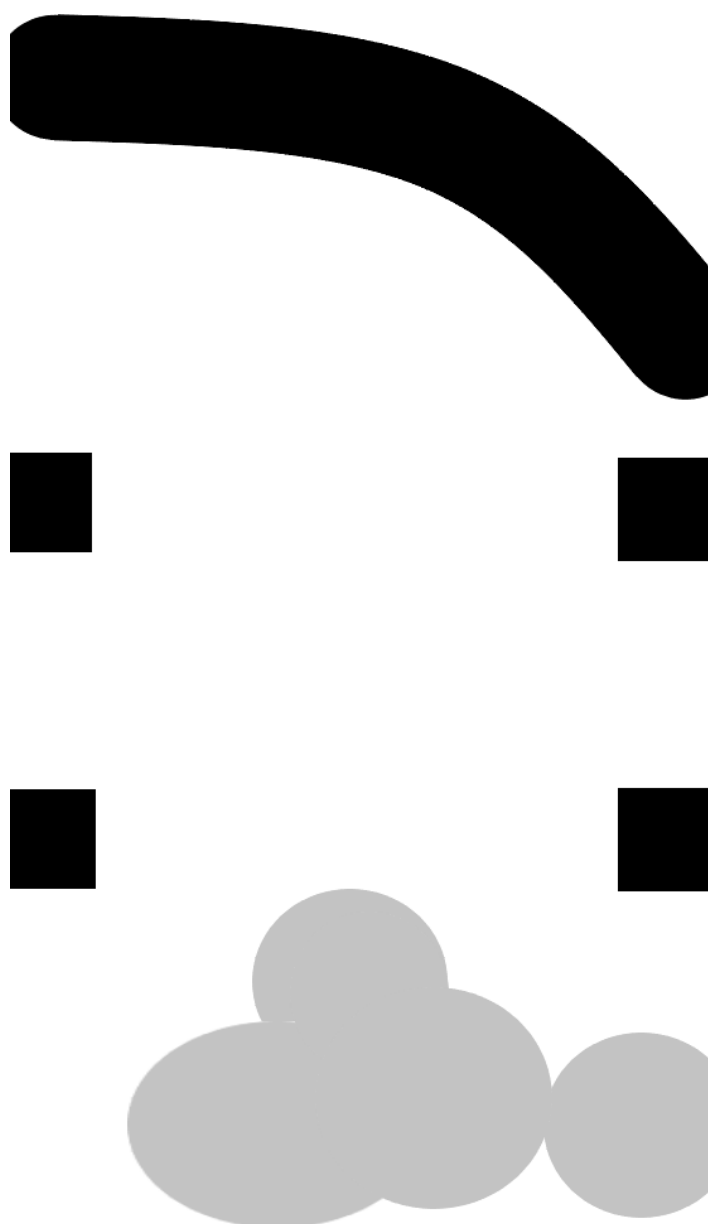
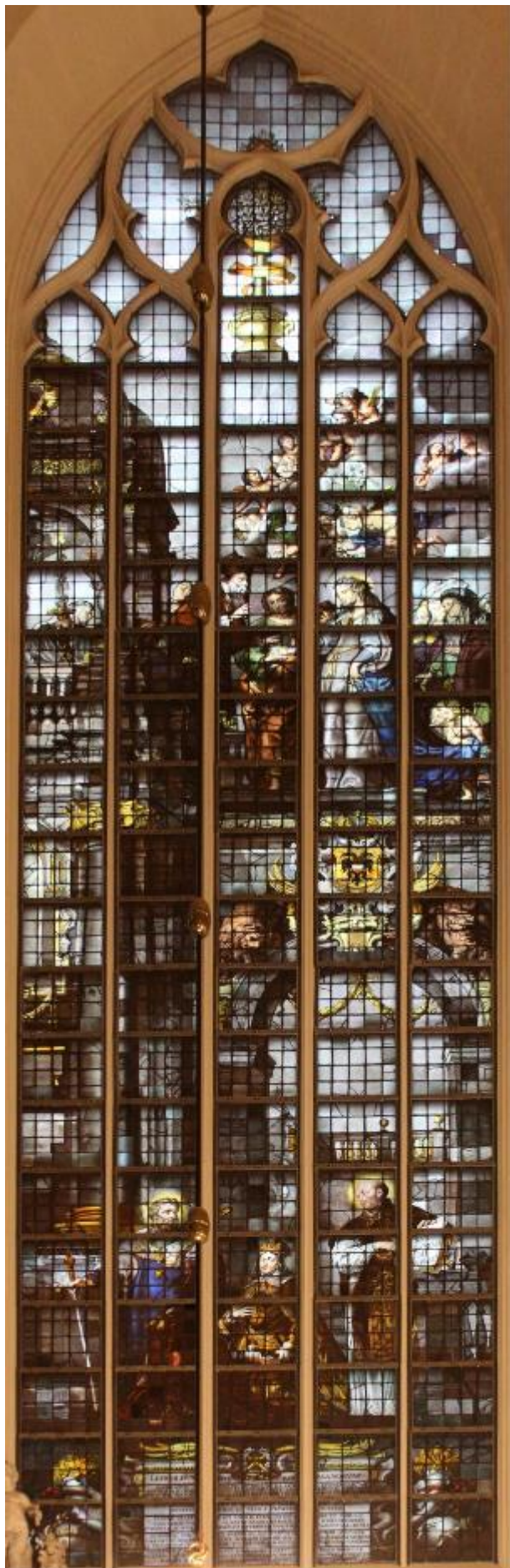


Fig. 8.5. Bruxelles, Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule. *Plan de niveau du premier registre dans lequel se situe l'Empereur Ferdinand III d'Autriche et Eléonore d'Autriche avec leur saint patron (mise en évidence des personnages en gris, mise en évidence des éléments architecturaux en noir)* (Nonckelynck, E. 8 août 2022).



Fig. 8.6. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, *L'Empereur Ferdinand III d'Autriche et Eléonore d'Autriche. La Présentation au Temple. Rapport entre partie portée et portante* 1656. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).

9. Le vitrail de l'Empereur Léopold Ier. Le Mariage de Marie et Joseph



Artiste (s) : Théodore Van Thulden (dessinateur) et Jean de Labarre (verrier)

Datation : 1658

Lieu de conservation : Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule – Chapelle Notre-Dame Libératrice

Fig. 9. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, *L'Empereur Léopold Ier. Le Mariage de Marie et Joseph*, 1658. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).



Fig. 9.1. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, *L'Empereur Léopold Ier. Le Mariage de Marie et Joseph. Détail de l'entablement du registre inférieur*, 1658. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).



Fig. 9.2. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, *L'Empereur Léopold Ier. Le Mariage de Marie et Joseph. Détail de l'arrière-plan*, 1658. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).



Fig. 9.3. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, *L'Empereur Léopold Ier. Le Mariage de Marie et Joseph*. Détail du soubassement, 1658. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).

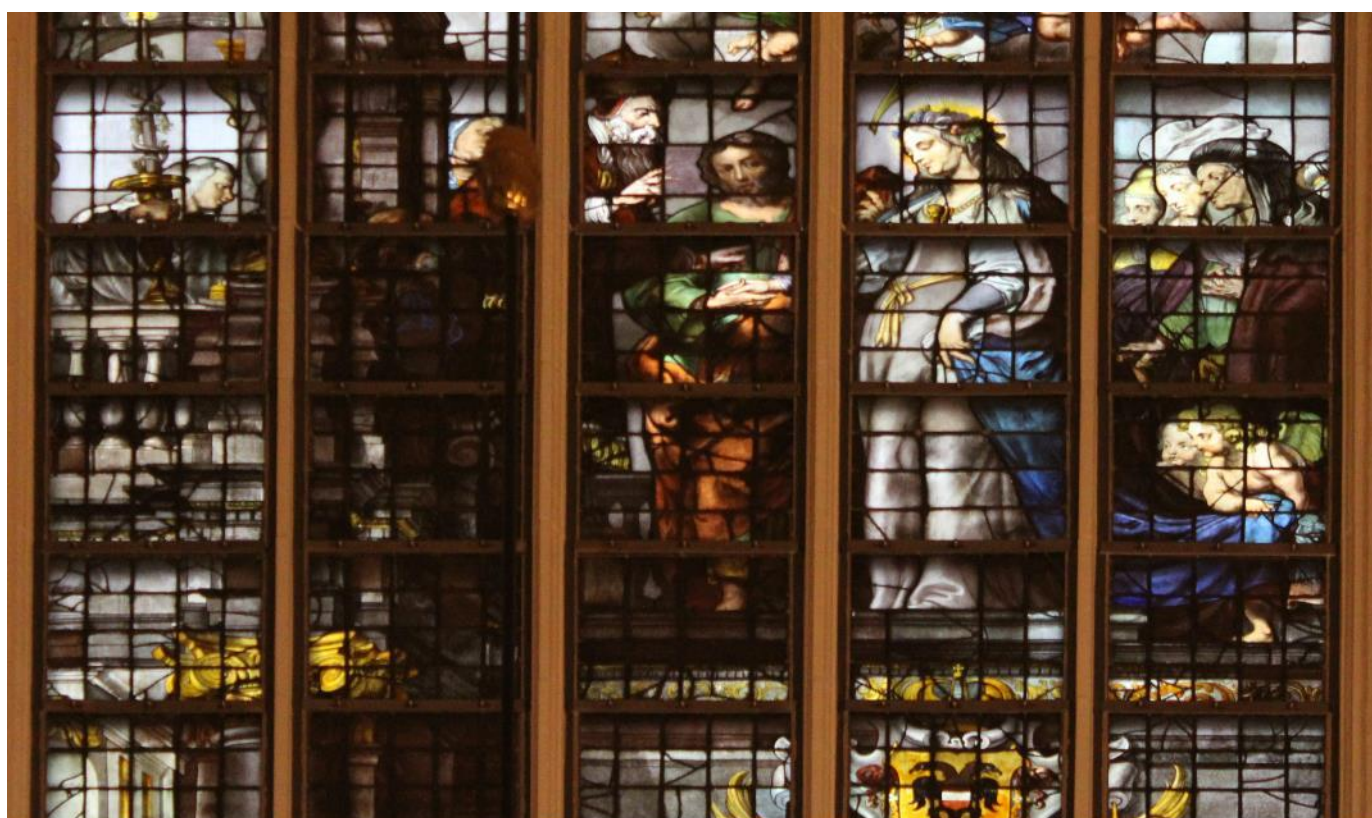


Fig. 9.4. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, *L'Empereur Léopold Ier. Le Mariage de Marie et Joseph*. Détail du registre supérieur, 1658. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).

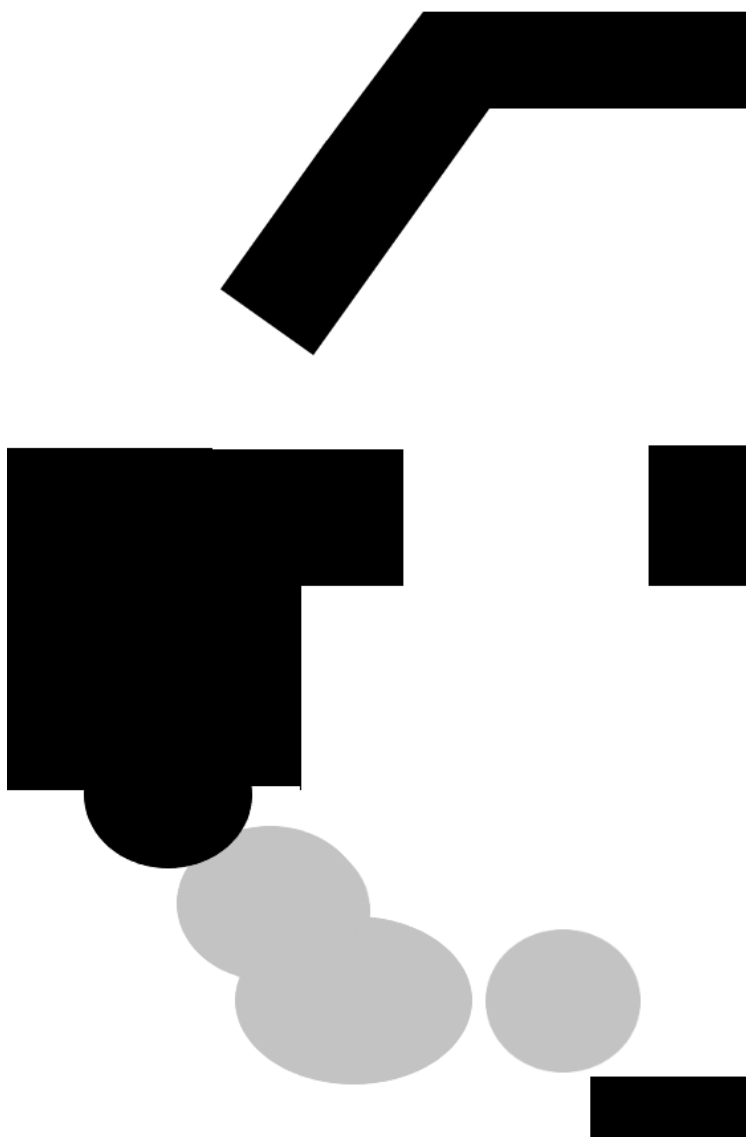
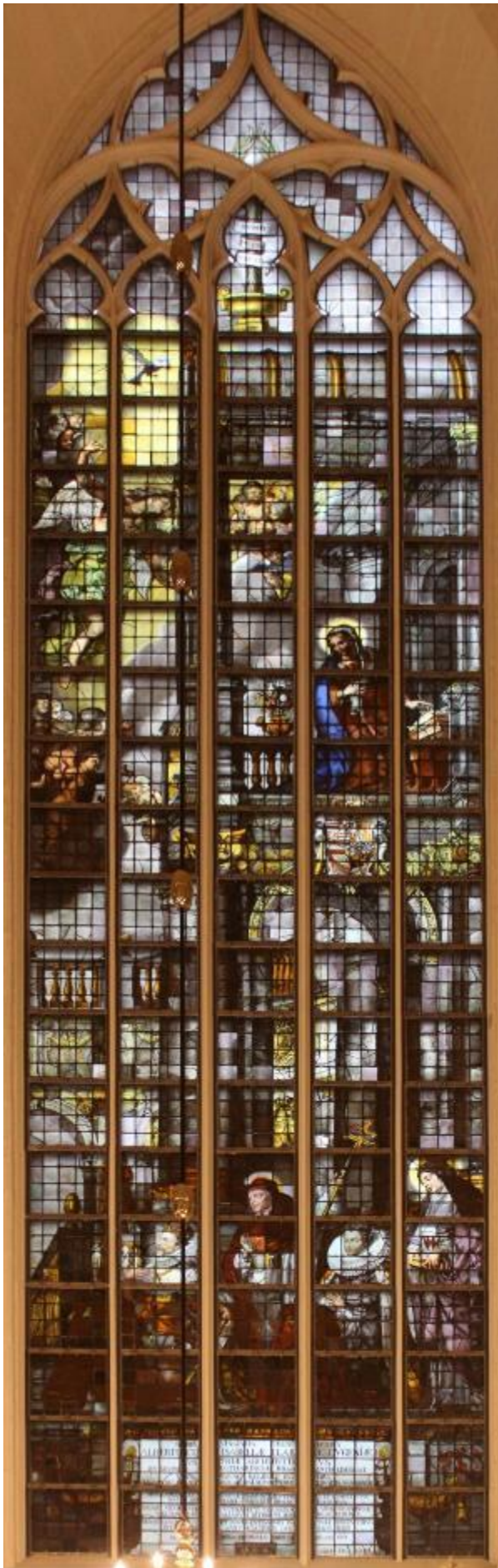


Fig. 9.5. Bruxelles, Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule. Plan de niveau du premier registre dans lequel se situe l'Empereur Léopold I^{er} et ses saints patrons (mise en évidence des personnages en gris, mise en évidence des éléments architecturaux en noir) (Nonckelynck, E. 8 août 2022).



Fig. 9.6. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, L'Empereur Léopold I^{er}. Le Mariage de Marie et Joseph. Point de vue, 1658. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).

10. Le vitrail des archiducs Albert et Isabelle de Portugal. L'Annonciation



Artiste (s) : Théodore Van Thulden (dessinateur) et Jean de Labarre (verrier)

Datation : 1663

Lieu de conservation : Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule – Chapelle Notre-Dame Libératrice

Fig. 10. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, *Les Archiducs Albert et Isabelle de Portugal. L'Annonciation*, 1663. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).



Fig. 10.1. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, *Les Archiducs Albert et Isabelle de Portugal. L'Annonciation. Détail de l'entablement du registre inférieur*, 1663. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).



Fig. 10.2. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, *Les Archiducs Albert et Isabelle de Portugal. L'Annonciation. Détail du registre inférieur*, 1663. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).



Fig. 10.3. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, *Les Archiducs Albert et Isabelle de Portugal. L'Annonciation*. Détail du portique circulaire de l'arrière-plan, 1663. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).



Fig. 10.4. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, *Les Archiducs Albert et Isabelle de Portugal. L'Annonciation*. Détail du soubassement, 1663. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).

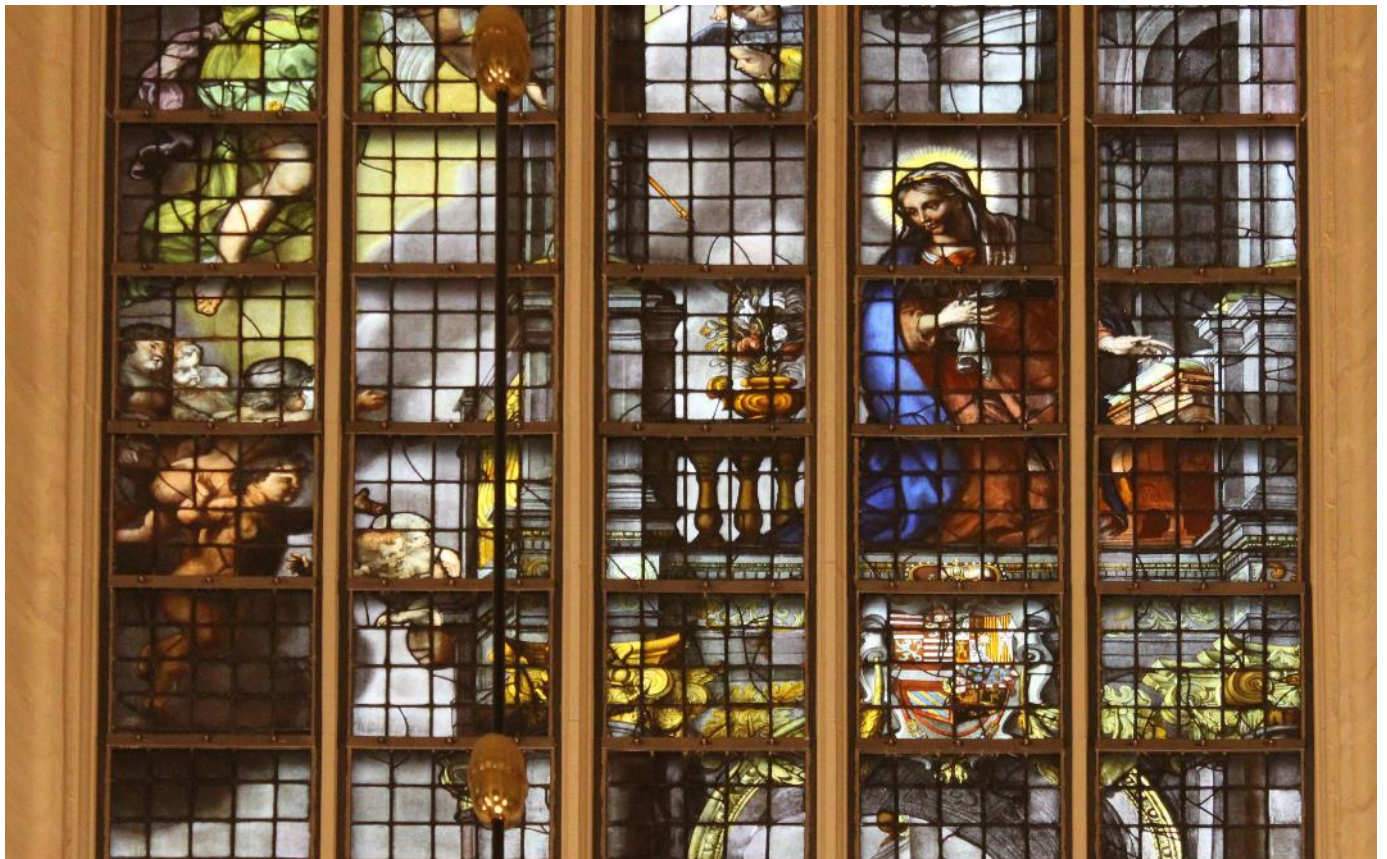


Fig. 10.5. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, *Les Archiducs Albert et Isabelle de Portugal. L'Annonciation*. Détail du registre supérieur, 1663. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).



Fig. 10.6. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, *Les Archiducs Albert et Isabelle de Portugal. L'Annonciation*. Détail du registre inférieur, 1663. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).

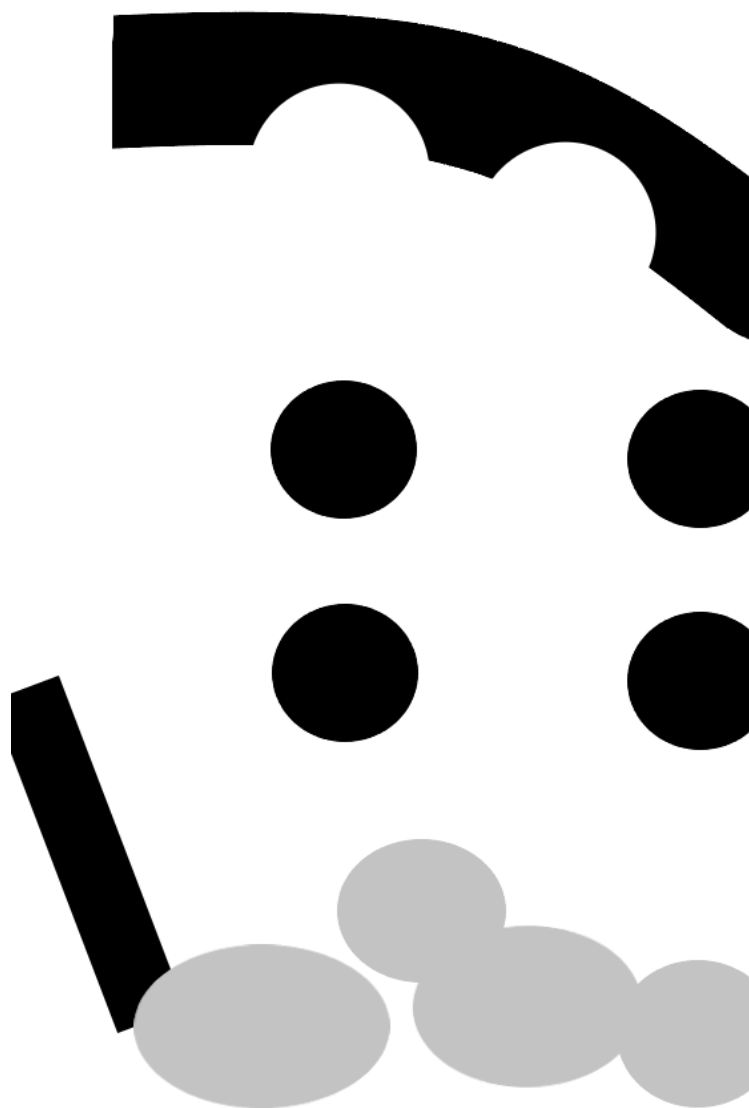


Fig. 10.7. Bruxelles, Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule. Plan de niveau du premier registre dans lequel se situe les Archiducs Albert et Isabelle avec leur saint patron (mise en évidence des personnages en gris, mise en évidence des éléments architecturaux en noir) (Nonckelynck, E. 8 août 2022).

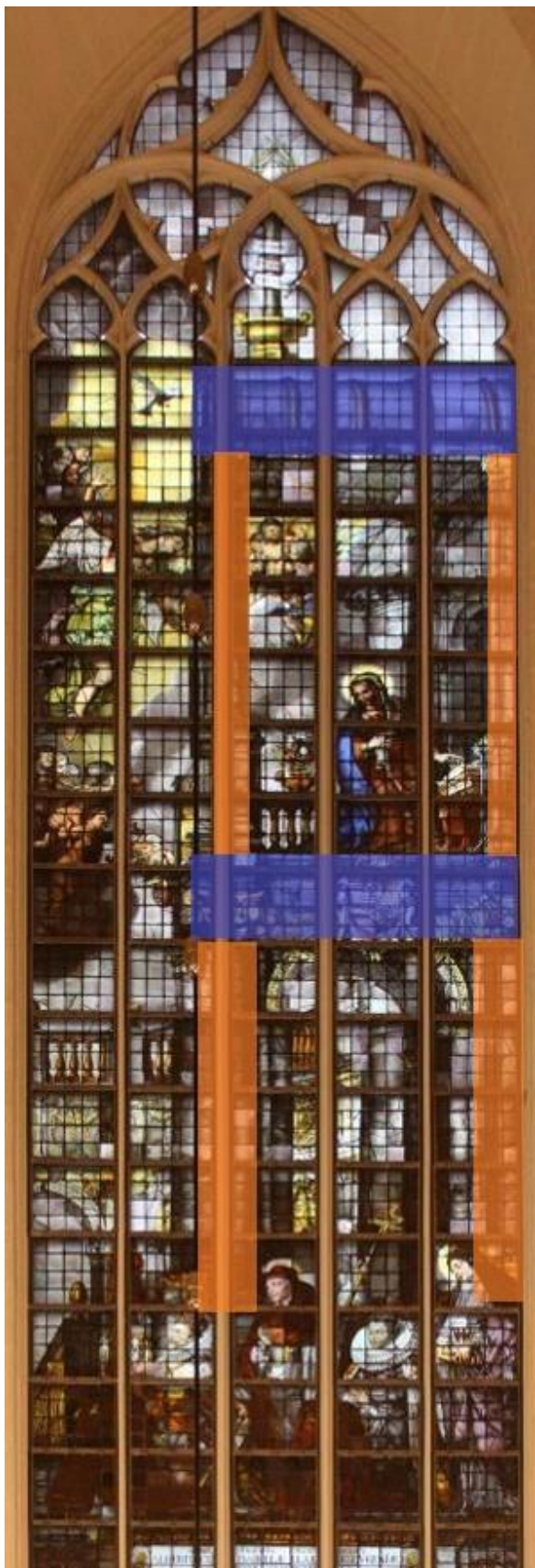


Fig. 10.8. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, *Les Archiducs Albert et Isabelle de Portugal. L'Annonciation. Rapport entre partie portée et portante*, 1663. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).

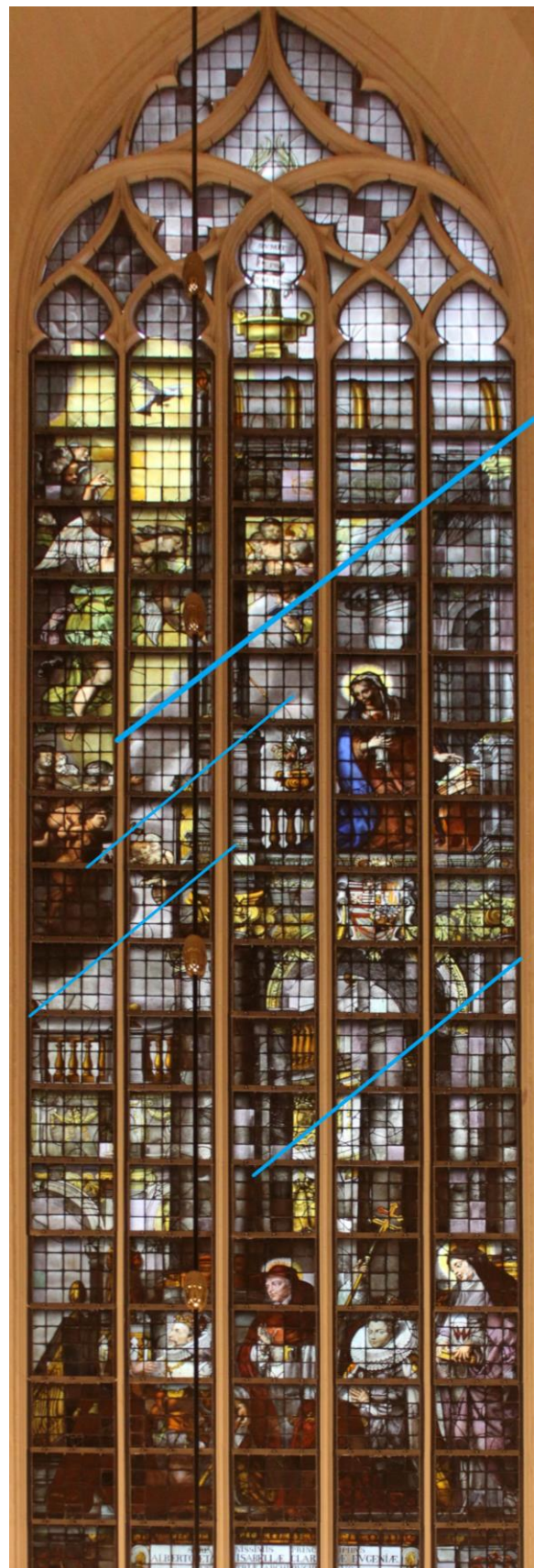
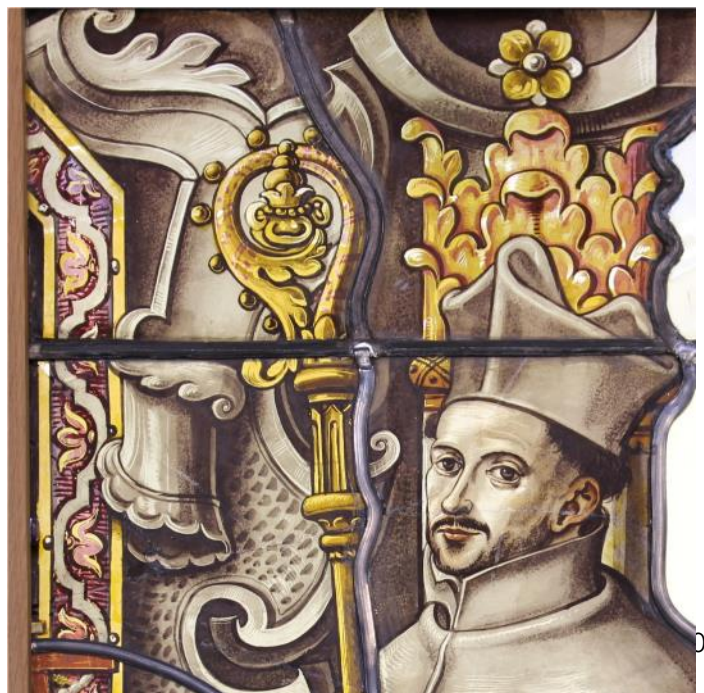


Fig. 10.9. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, *Les Archiducs Albert et Isabelle de Portugal. L'Annonciation. Point de vue*, 1663. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).

Abbaye du Parc Heverlee



11. Le vitrail de la Conversion de saint Norbert

Artiste (s) : Jean de Caumont (dessinateur et verrier)

Datation : 1635

Lieu de conservation : Abbaye du Parc d'Heverlee – Cloître



Fig. 11. Jean de Caumont, *La Conversion de saint Norbert*, 1635. Verre, plomb et peinture sur verre. 225 x 132 cm. Heverlee, Abbaye du Parc (IRPA. BALaT, <http://balat.kikirpa.be/object/115326> (consulté le 10 octobre 2021)).

12. Le vitrail de saint Norbert et saint Bernard en audience auprès de l'empereur Lothaire III

Artiste (s) : Jean de Caumont (dessinateur et verrier)

Datation : 1640

Lieu de conservation : Abbaye du Parc d'Heverlee – Cloître



Fig. 12. Jean de Caumont, *saint Norbert et saint Bernard en audience auprès de l'empereur Lothaire III*, 1640. Verre, plomb et peinture sur verre. 225 x 135 cm. Heverlee, Abbaye du Parc (IRPA. BALaT, <http://balat.kikirpa.be/object/115327> (consulté le 10 octobre 2021)).

13. Le vitrail de la translation des reliques de saint Norbert de Magdebourg à l'abbaye norbertine de Strahaw

Artiste (s) : Jean de Caumont (dessinateur et verrier)

Datation : v. 1640

Lieu de conservation : Abbaye du Parc d'Heverlee – Cloître



Fig. 13. Jean de Caumont, *Translation des reliques de saint Norbert de Magdebourg à l'abbaye norbertine de Strahaw*. Panneau central, v. 1640. Verre, plomb et peinture sur verre. 225 x 135 cm. Heverlee, Abbaye du Parc (Nonckelynck, E. 23 novembre 2021).

14. Le vitrail de saint Norbert prédit la mort à un homme qui possède illégitimement des biens d'église

Artiste (s) : Jean de Caumont (dessinateur et verrier)

Datation : 1641

Lieu de conservation : Abbaye du Parc d'Heverlee – Cloître



Fig. 14. Jean de Caumont, *saint Norbert prédit la mort à un homme qui possède illégitimement des biens d'église*, 1641. Verre, plomb et peinture sur verre. 225 x 132 cm. Bousval, Château de Pallandt (Lecocq, I. 2011. p. 191).

15. Le vitrail de la tentative d'assassinat sur la personne de saint Norbert,

Artiste (s) : Jean de Caumont (dessinateur et verrier)

Datation : 1641

Lieu de conservation : Abbaye du Parc d'Heverlee – Cloître



Fig. 15. Jean de Caumont, *La tentative d'assassinat sur la personne de saint Norbert*, 1641. Verre, plomb et peinture sur verre. 225 x 135 cm. Heverlee, Abbaye du Parc (IRPA. BALaT, <http://balat.kikirpa.be/object/115328> (consulté le 10 octobre 2021)).

16. Le vitrail de saint Norbert portant l'ostensoir et le rameau d'olivier

Artiste (s) : Jean de Caumont (dessinateur et verrier)

Datation : v. 1642

Lieu de conservation : Abbaye du Parc d'Heverlee – Cloître

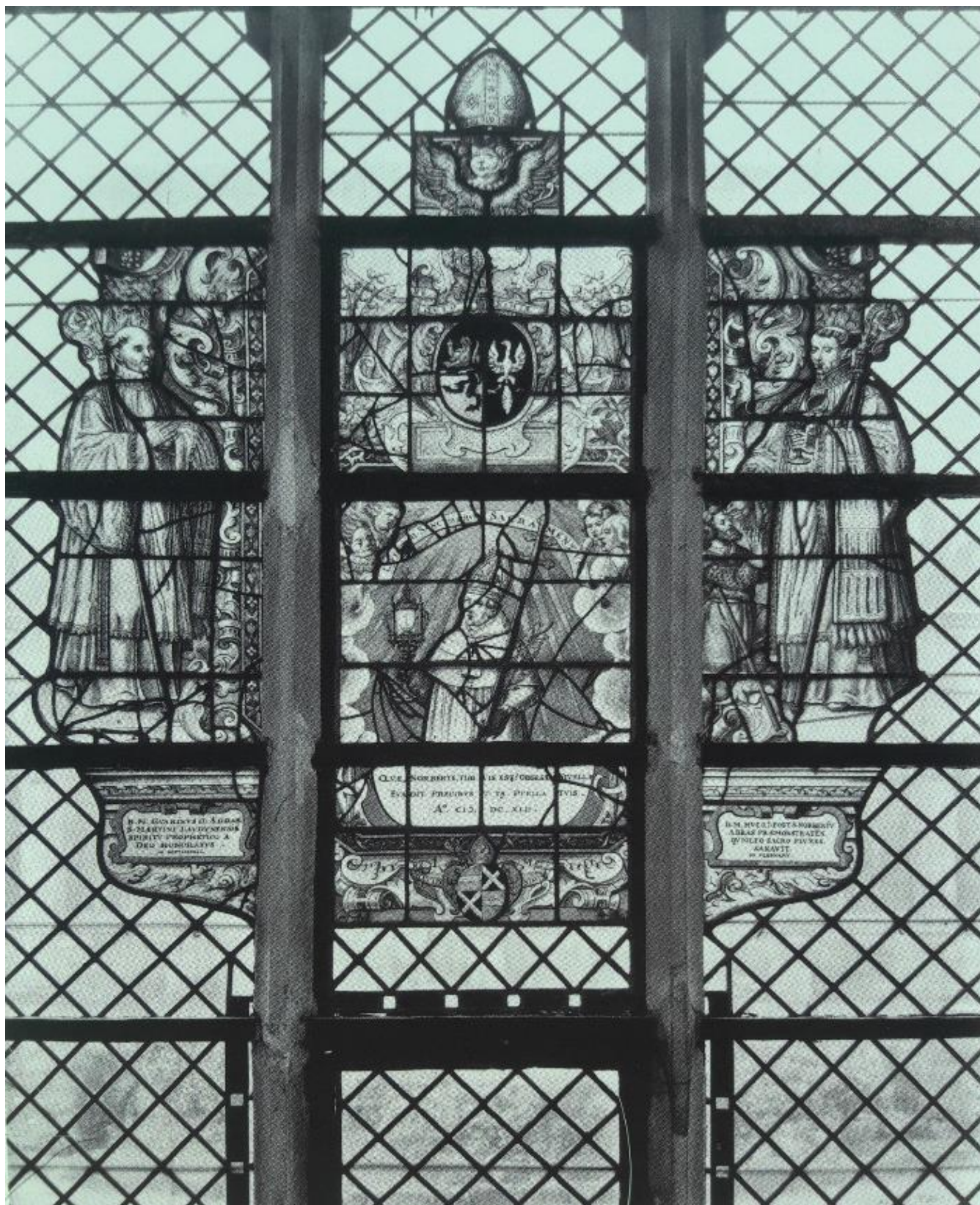


Fig. 16. Jean de Caumont, *saint Norbert portant l'ostensoir et le rameau d'olivier*, v. 1642. Verre, plomb et peinture sur verre. 225 x 132 cm. Heverlee, Abbaye du Parc (IRPA. BALaT, <http://balat.kikirpa.be/object/115329> (consulté le 10 octobre 2021)).

17. Le vitrail de saint Norbert transforme un loup ravisseur en gardien pacifique du troupeau

Artiste (s) : Jean de Caumont (dessinateur et verrier)

Datation : 1642

Lieu de conservation : Abbaye du Parc d'Heverlee – Cloître



Fig. 17. Jean de Caumont, *saint Norbert transforme un loup ravisseur en gardien pacifique du troupeau*, 1642. Verre, plomb et peinture sur verre. 225 x 132 cm. Bruxelles, collection privée d'Adrien de Maleingreau d'Hembise (Lecoca, I. et Shortell, E. 2014. p. 119).



Fig. 17.1. Jean de Caumont, *saint Norbert transforme un loup ravisseur en gardien pacifique du troupeau*, 1642. Verre, plomb et peinture sur verre. 225 x 132 cm. Bruxelles, collection privée d'Adrien de Maleingreau d'Hembise (IRPA. BALaT, <http://balat.kikirpa.be/object/20049233> (consulté le 10 octobre 2021)).

18. Le vitrail de saint Norbert aux pieds du pape Calixte II

Artiste (s) : Jean de Caumont (dessinateur et verrier)

Datation : 1643

Lieu de conservation : Abbaye du Parc d'Heverlee – Cloître

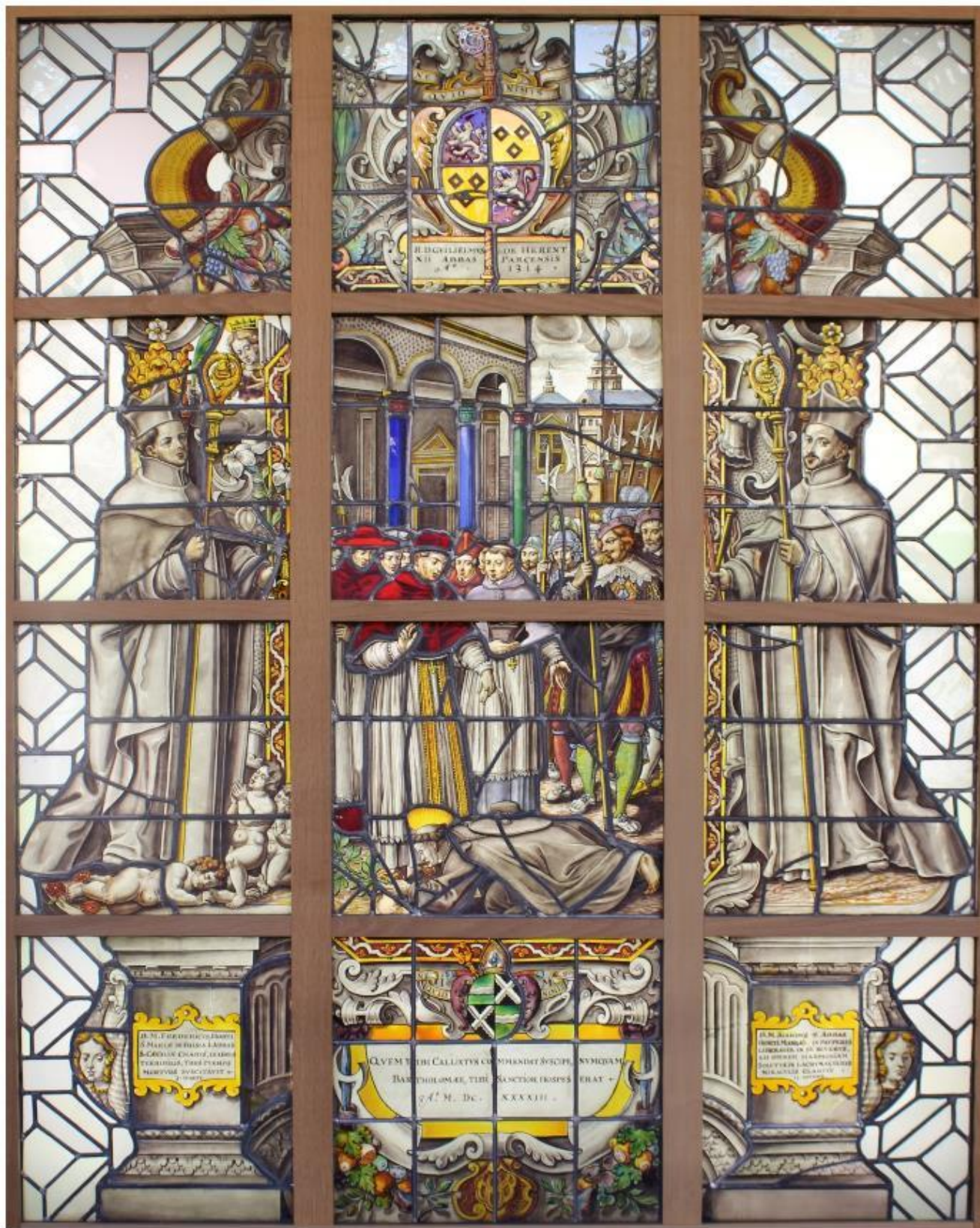


Fig. 18 Jean de Caumont, *saint Norbert aux pieds du pape Calixte II*, 1643. Verre, plomb et peinture sur verre. 225 x 132 cm. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, n° I.A.9030 (Nonckelynck, E. 23 septembre 2022).

19. Le vitrail de saint Norbert accompagnant le retour à Rome du Pape Innocent II

Artiste (s) : Jean de Caumont (dessinateur et verrier)

Datation : 1643

Lieu de conservation : Abbaye du Parc d'Heverlee – Cloître

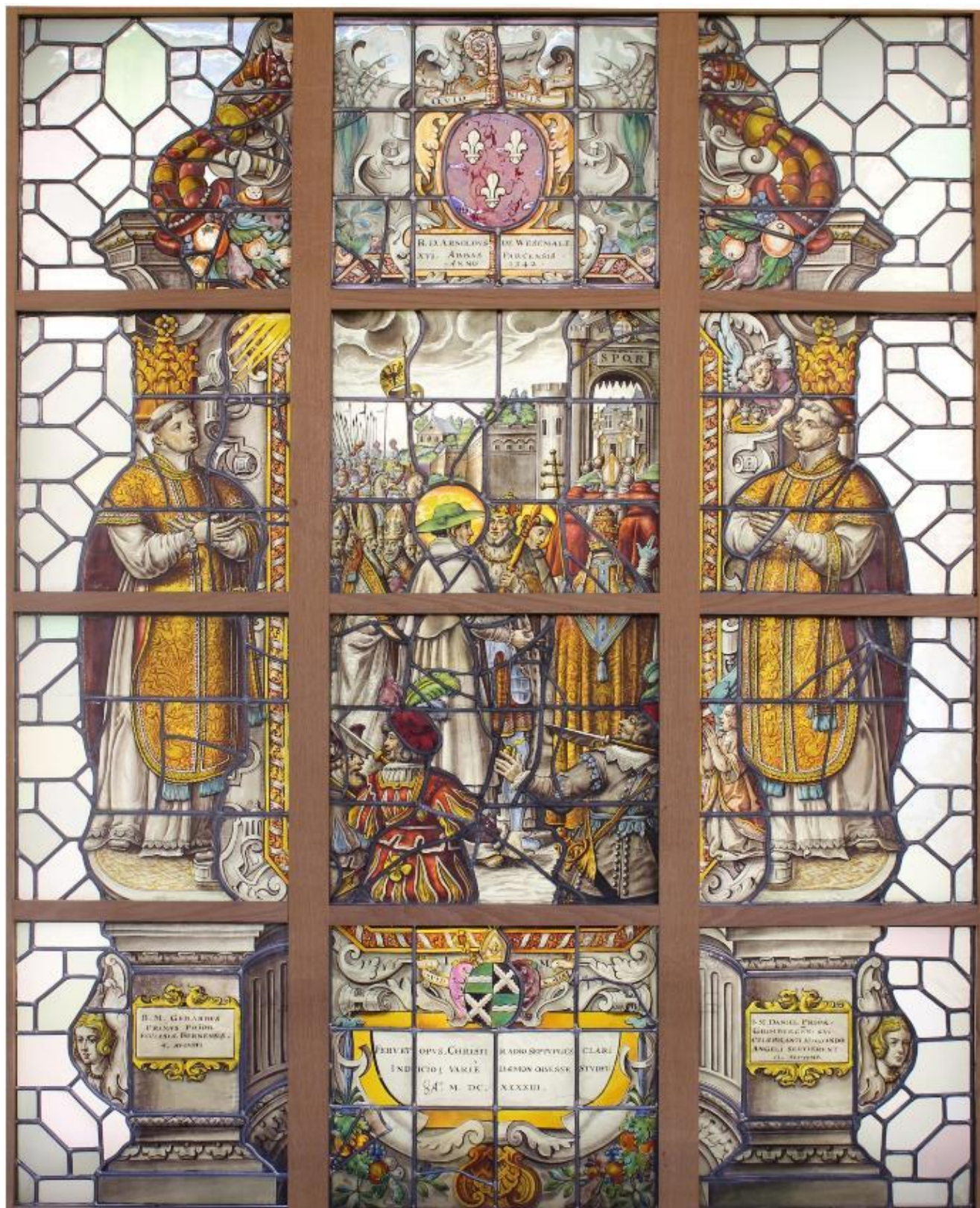


Fig. 19. Jean de Caumont, *saint Norbert accompagnant le retour à Rome du Pape Innocent II*, 1643. Verre, plomb et peinture sur verre. 225 x 132 cm. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, n° I.A.9029 (Nonckelynck, E. 23 septembre 2022).

Corpus comparatif

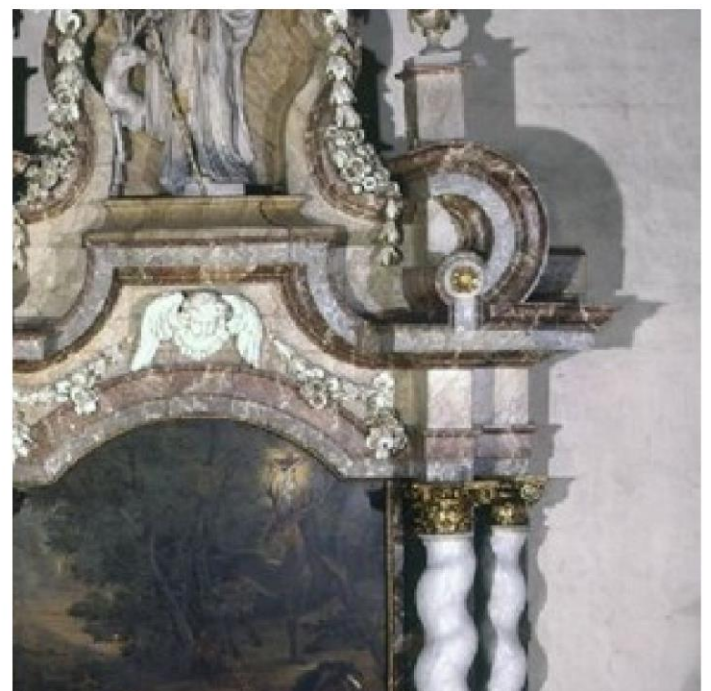
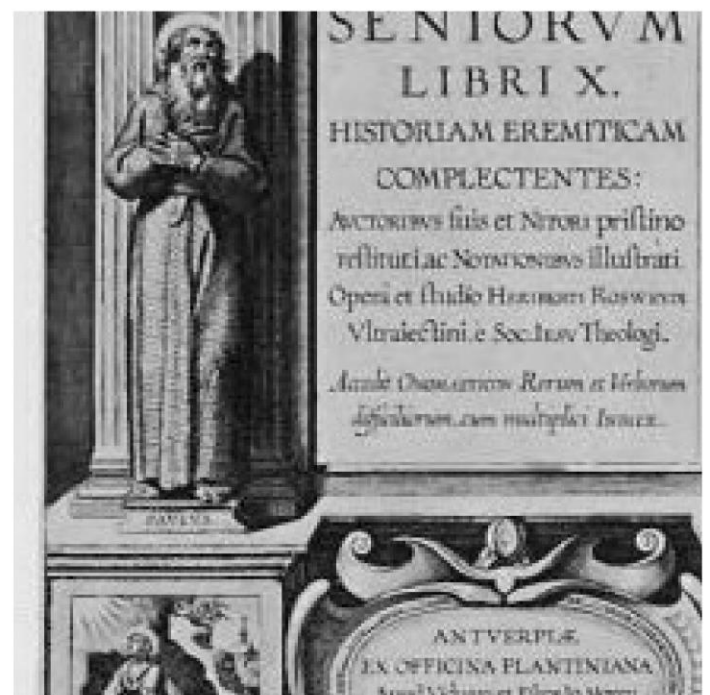




Fig. 20. J. Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*, 1596. Anvers. Leuven, Maurits Sabbebibliotheek (Dekoninck, R. 2010. p. 21).



Fig. 21. C. Baronius, *The Glorification of Christ*, 1598. Gravure. Rome (Judson, J.R. et Van de Velde, C. 1977. planche 122).



Fig. 22. A. Palladio, *I quattro Libri dell'Architettura*, 1570. Gravure. Venise (Judson, J.R. et Van de Velde, C. 1977. planche 57).

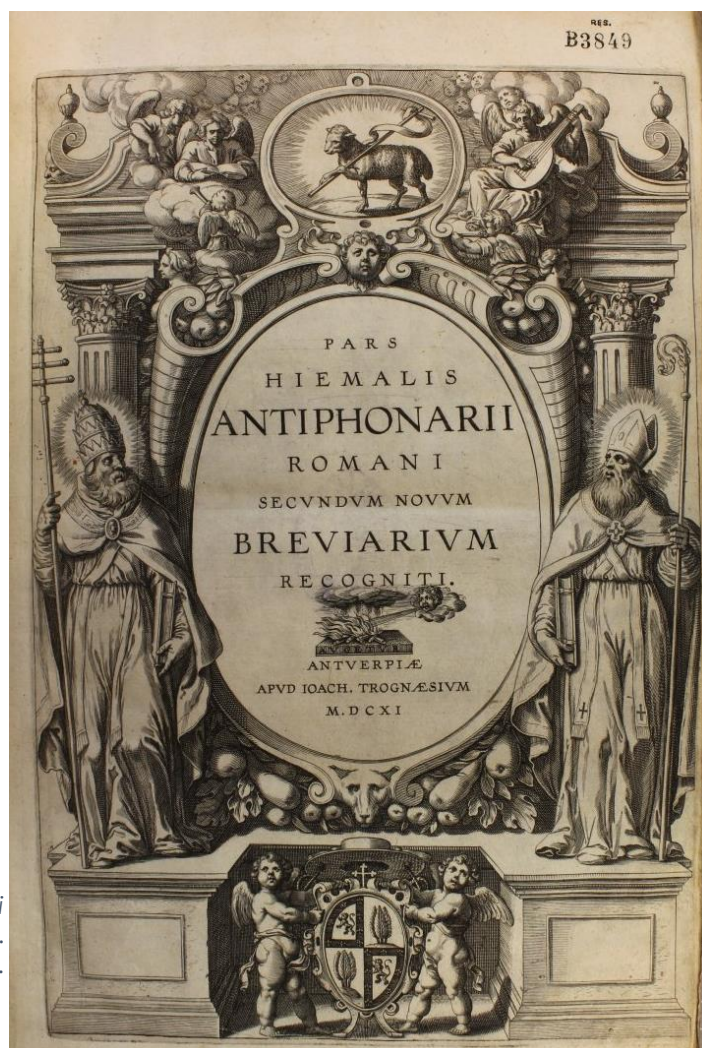


Fig. 23. *Pars hiemalis [-aestivalis] antiphonarii Romani secundum novum breviarium recogniti*, 1611. Gravure. Anvers. (Vlaamse Erfgoed Bibliotheken, STCV. <https://anef.be/record/stcvopac/c:stcv:6877975/N> (consulté le 8 août 2022)).



Fig. 24. H. Rosweyde, *Vitae Patrum*, 1615. Gravure. Anvers (Judson, J.R. et Van de Velde, C. 1977. planche 143).



Fig. 25. J.S. Menochius, *Brevis Explicatio...totius S. Scripturae*, 1630. Gravure. Cologne (Judson, J.R. et Van de Velde, C. 1977. planche 137).

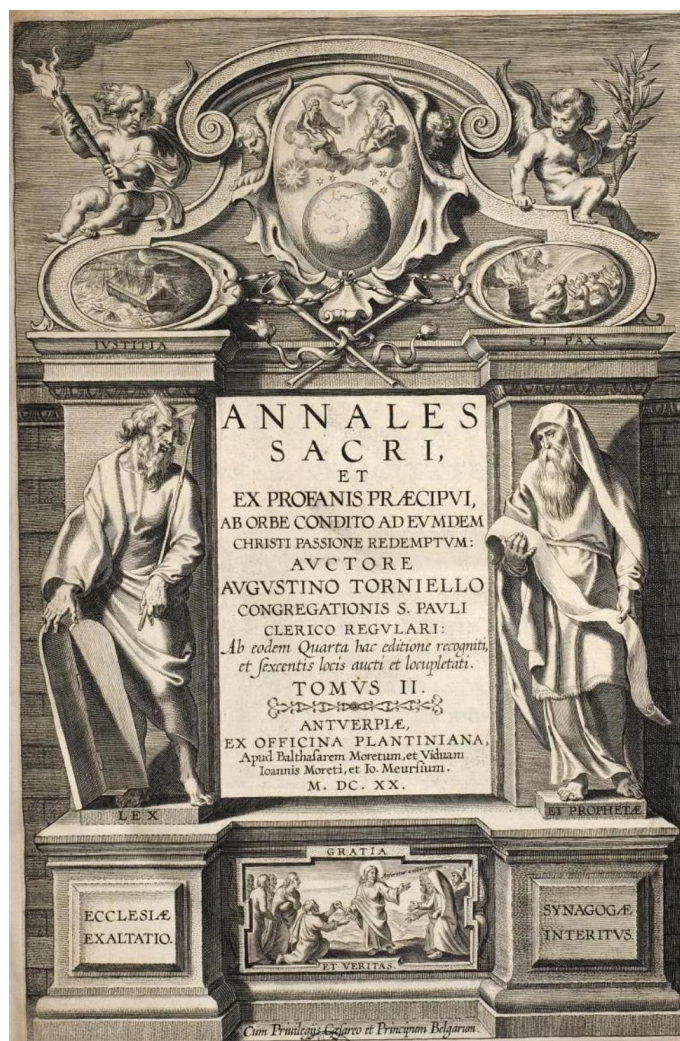




Fig. 28. L. de Blois, *Opera*, 1632. Gravure. Anvers. Anvers, Musée Plantin-Moretus, inv. K124 (Dekoninck, R. et Lemmens, A. 2014. p. 139).

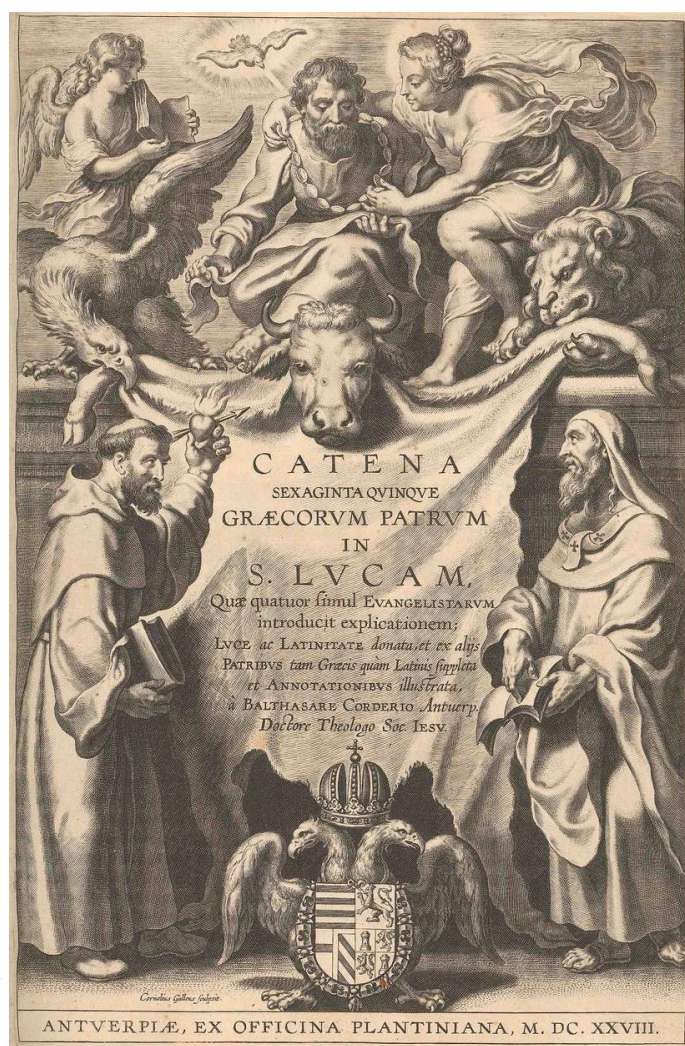


Fig. 29. B. Corderius, *Catena sexaginta quinque graecorum patrum S. Lucam*, 1628. Gravure. Anvers. Anvers, Musée Plantin-Moretus, inv. R53.2 (Dekoninck, R. et Lemmens, A. 2014. p. 138).



Fig. 30. A. Lommelin, *Maître-autel de la cathédrale d'Anvers* (aujourd'hui perdue) réalisé par Robert de Nole et Pierre-Paul Rubens en 1625-1626, 1631. Gravure (Herremans, V. 2014. p. 107).



Fig. 31. Pieter I Verbruggen, *Retable d'autel*, 1654-1656. Marbre et bois. Anvers, église Saint-Paul.

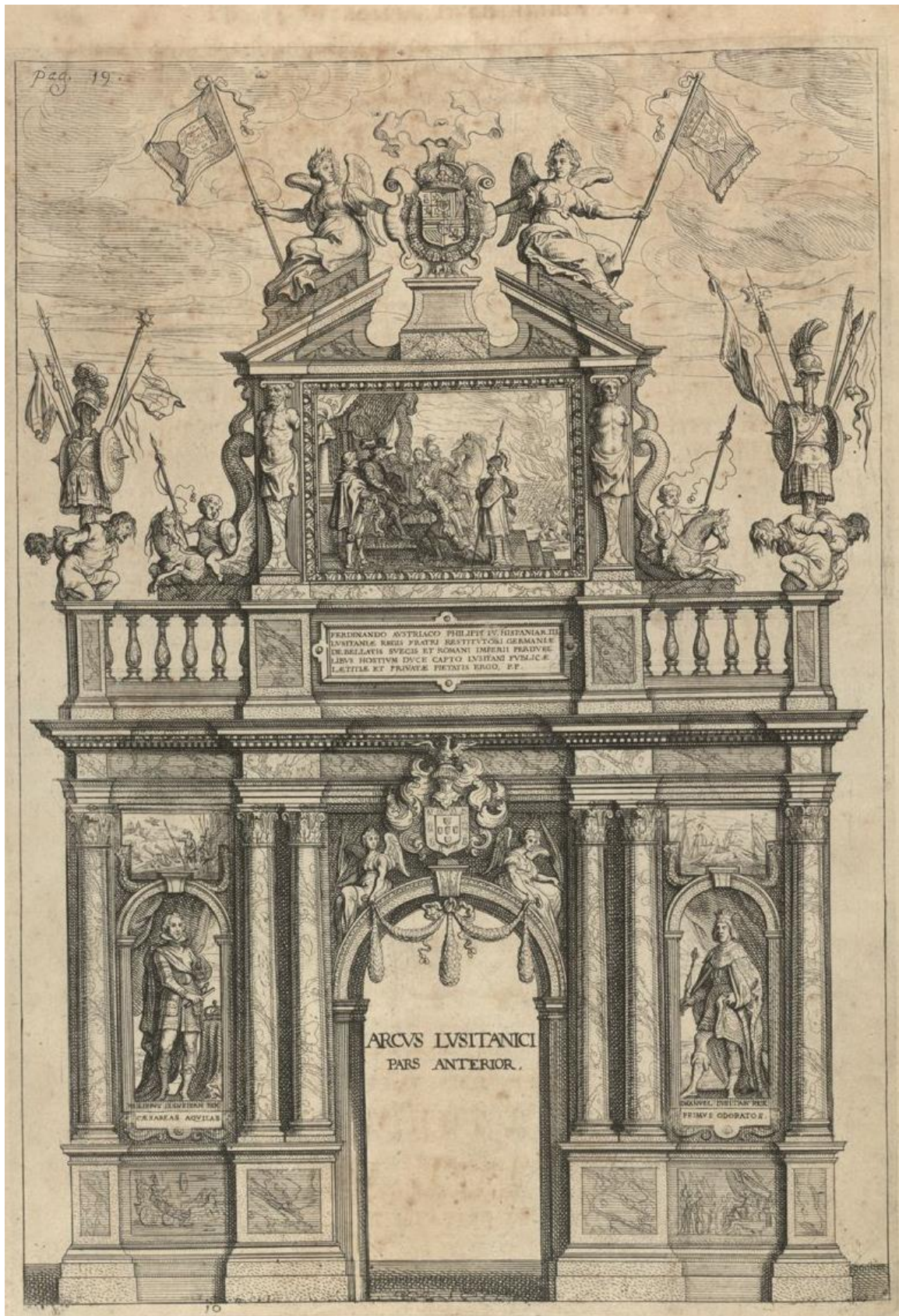


Fig. 32. Théodoor Van Thulden d'après Pierre-Paul Rubens, *L'arc Lusitanici* (face avant), 1635. Gravure à l'eau-forte (Gevaerts, J.G. 1641, p. 19).

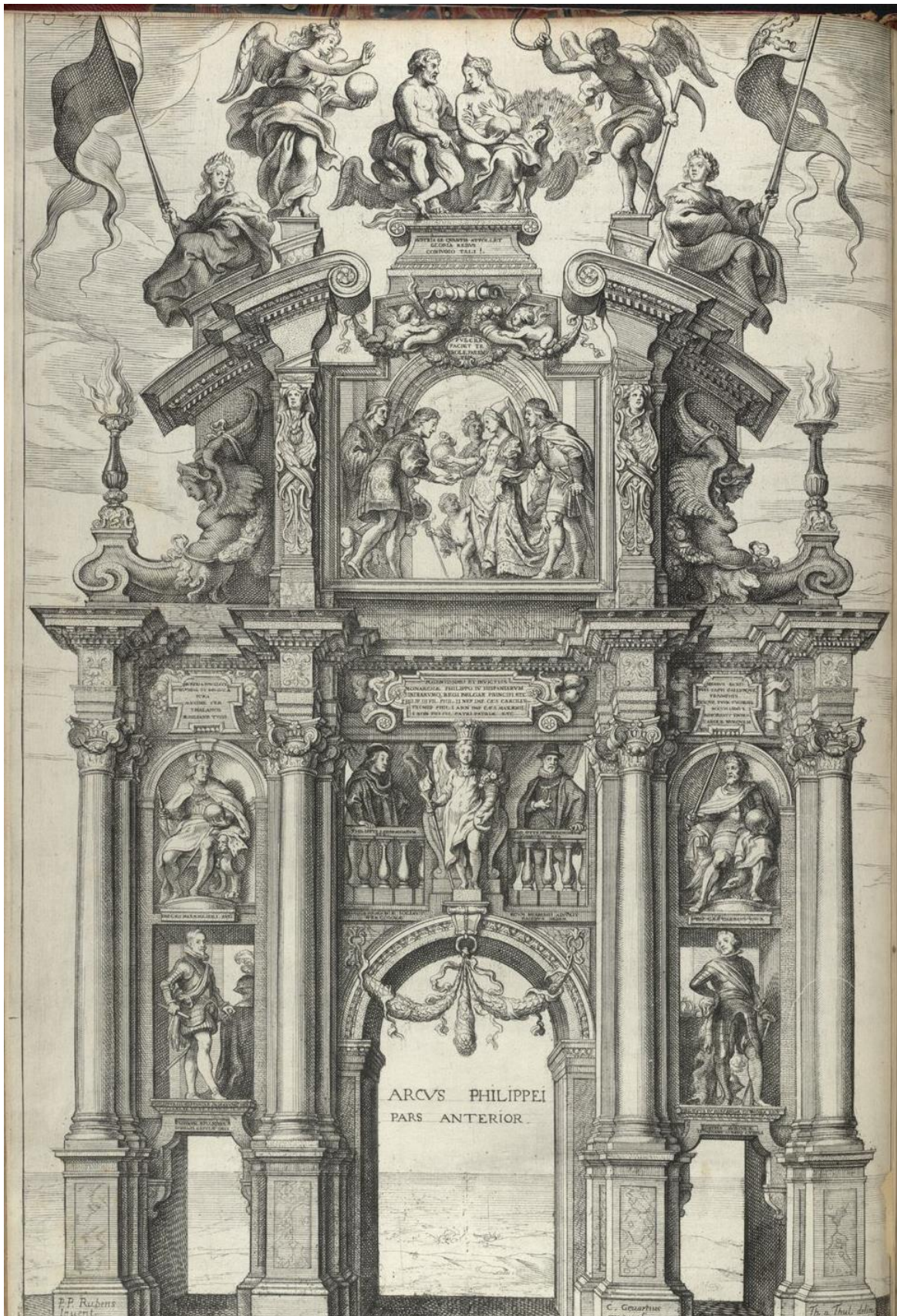


Fig. 33. Théodoor Van Thulden d'après Pierre-Paul Rubens, *L'arc de Philippe (face avant)*, 1635. Gravure à l'eau-forte (Gevaerts, J.G. 1641, p. 33).





Fig. 35. Théodoor Van Thulden d'après Pierre-Paul Rubens, L'arc de Saint-Michel (face avant), 1635. Gravure à l'eau-forte (Gevaerts, J.G. 1641, p. 159A).



Fig. 36. Théodoor Van Thulden d'après Pierre-Paul Rubens, *Le portique des Empereurs*, 1635. Gravure à l'eau-forte (Gevaerts, J.G. 1641, p. 43).

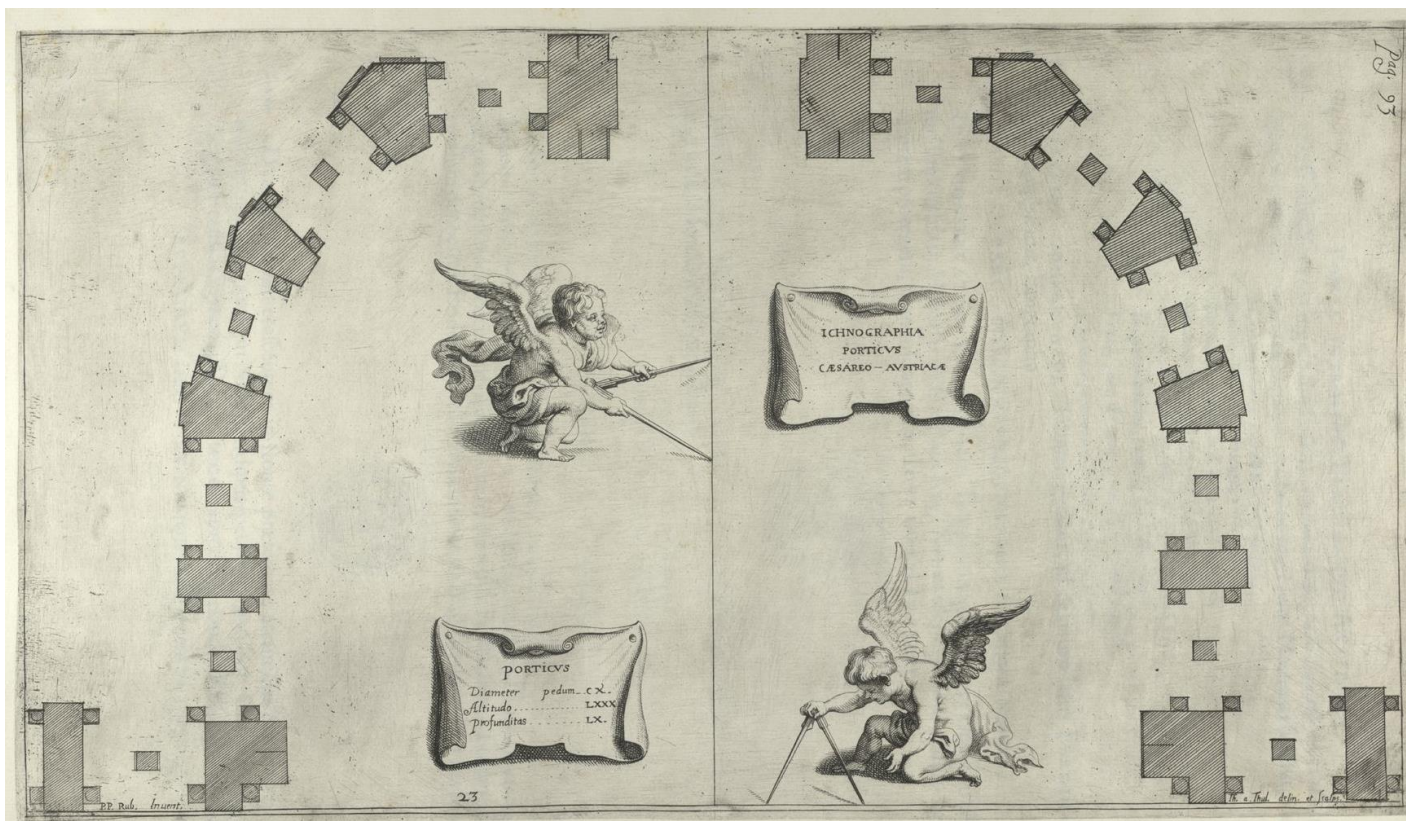


Fig. 36.1. Théodoor Van Thulden d'après Pierre-Paul Rubens, *Plan du portique des Empereurs*, 1635. Gravure à l'eau-forte (Gevaerts, J.G. 1641, p. 43).

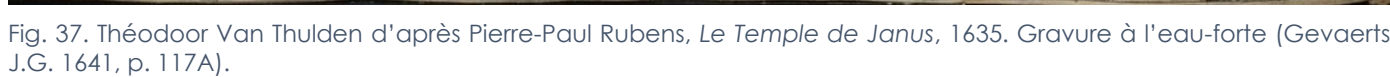


TABLE ET SOURCES DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1. Bernard Van Orley et Jan Haeck, Charles Quint et Isabelle de Portugal, 1537. Verre, plomb et peinture sur verre. 1770 x 780 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, transept nord (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).	138
Fig. 1.1. Bernard Van Orley et Jan Haeck, Charles Quint et Isabelle de Portugal. Détail de l'entablement et du fronton, 1537. Verre, plomb et peinture sur verre. 1770 x 780 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, transept nord (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).	139
Fig. 1.2. Bernard Van Orley et Jan Haeck, Charles Quint et Isabelle de Portugal. Détail du sarcophage, 1537. Verre, plomb et peinture sur verre. 1770 x 780 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, transept nord (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).	139
Fig. 1.3. Bernard Van Orley et Jan Haeck, Charles Quint et Isabelle de Portugal. Rapport entre partie portée et portante, 1537. Verre, plomb et peinture sur verre. 1770 x 780 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, transept nord (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).	140
Fig. 1.4. Bernard Van Orley et Jan Haeck, Charles Quint et Isabelle de Portugal. Point de vue, 1537. Verre, plomb et peinture sur verre. 1770 x 780 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, transept nord (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).	141
Fig. 2. Bernard Van Orley et Jan Haeck, Marie de Hongrie et son mari défunt Louis II Jagellon, 1538. Verre, plomb et peinture sur verre. 1620 x 740 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, transept sud (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).	142
Fig. 2.1. Bernard Van Orley et Jan Haeck, Marie de Hongrie et son mari défunt Louis II Jagellon. Détail du sarcophage, 1538. Verre, plomb et peinture sur verre. 1620 x 740 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, transept sud (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).	143
Fig. 2.2. Bernard Van Orley et Jan Haeck, Marie de Hongrie et son mari défunt Louis II Jagellon. Détail de l'entablement et du fronton, 1538. Verre, plomb et peinture sur verre. 1620 x 740 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, transept sud (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).	143
Fig. 2.3. Bernard Van Orley et Jan Haeck, Marie de Hongrie et son mari défunt Louis II Jagellon. Rapport entre partie portée et portante, 1538. Verre, plomb et peinture sur verre. 1620 x 740 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, transept sud (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).	144
Fig. 2.4. Bernard Van Orley et Jan Haeck, Marie de Hongrie et son mari défunt Louis II Jagellon. Point de vue, 1538. Verre, plomb et peinture sur verre. 1620 x 740 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, transept sud (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021).	145
Fig. 3. Bernard Van Orley et Jan Haeck, François Ier roi de France et Éléonore d'Habsbourg. L'assassinat de Jonathas, 1540. Verre, plomb et peinture sur verre. 1550 x 400 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022).	146
Fig. 3.1. Bernard Van Orley et Jan Haeck, François Ier roi de France et Éléonore d'Habsbourg. L'assassinat de Jonathas. Détail de l'entablement et du fronton, 1540. Verre, plomb et peinture sur verre. 1550 x 400 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022).	147

Fig. 3.2. Bernard Van Orley et Jan Haeck, François Ier roi de France et Éléonore d'Habsbourg. L'assassinat de Jonathas. Détail du soubassement, 1540. Verre, plomb et peinture sur verre. 1550 x 400 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022). _____ 148

Fig. 3.3. Bernard Van Orley et Jan Haeck, François Ier roi de France et Éléonore d'Habsbourg. L'assassinat de Jonathas. Détail de l'entablement du registre inférieur, 1540. Verre, plomb et peinture sur verre. 1550 x 400 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022). _____ 148

Fig. 3.4. Bernard Van Orley et Jan Haeck, François Ier roi de France et Éléonore d'Habsbourg. L'assassinat de Jonathas. Rapport entre partie portée et portante, 1540. Verre, plomb et peinture sur verre. 1550 x 400 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022). _____ 149

Fig. 3.5. Bernard Van Orley et Jan Haeck, François Ier roi de France et Éléonore d'Habsbourg. L'assassinat de Jonathas. Point de vue, 1540. Verre, plomb et peinture sur verre. 1550 x 400 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022). _____ 149

Fig. 4. Michel Coxcie et Jan Haeck, Jean III, roi de Portugal et de Catherine d'Aragon. Jonathas remettant les pièces d'or à Jean de Louvain et se retirant en possession du calice, 1542. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 385 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022). _____ 150

Fig. 4.1. Michel Coxcie et Jan Haeck, Jean III, roi de Portugal et de Catherine d'Aragon. Jonathas remettant les pièces d'or à Jean de Louvain et se retirant en possession du calice. Détail du registre supérieur, 1542. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 385 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022). _____ 151

Fig. 4.2. Michel Coxcie et Jan Haeck, Jean III, roi de Portugal et de Catherine d'Aragon. Jonathas remettant les pièces d'or à Jean de Louvain et se retirant en possession du calice. Détail du couronnement, 1542. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 385 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022). _____ 151

Fig. 4.3. Michel Coxcie et Jan Haeck, Jean III, roi de Portugal et de Catherine d'Aragon. Jonathas remettant les pièces d'or à Jean de Louvain et se retirant en possession du calice. Détail du soubassement, 1542. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 385 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022). _____ 152

Fig. 4.4. Michel Coxcie et Jan Haeck, Jean III, roi de Portugal et de Catherine d'Aragon. Jonathas remettant les pièces d'or à Jean de Louvain et se retirant en possession du calice. Détail de l'entablement du registre inférieur, 1542. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 385 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022). _____ 152

Fig. 4.5. Michel Coxcie et Jan Haeck, Jean III, roi de Portugal et de Catherine d'Aragon. Jonathas remettant les pièces d'or à Jean de Louvain et se retirant en possession du calice. Rapport entre partie portée et portante, 1542. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 385 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022). _____ 153

Fig. 4.6. Michel Coxcie et Jan Haeck, Jean III, roi de Portugal et de Catherine d'Aragon. Jonathas remettant les pièces d'or à Jean de Louvain et se retirant en possession du calice. Point de vue, 1542. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 385

cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022). _____ 153

Fig. 5. Michel Coxcie (?) et Jan Haeck, Ferdinand I^{er} et Anne de Bohême. L'épouse et le fils de Jonathas confiant le ciboire aux juifs bruxellois, 1546. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 435 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022). _____ 154

Fig. 5.1. Michel Coxcie (?) et Jan Haeck, Ferdinand I^{er} et Anne de Bohême. L'épouse et le fils de Jonathas confiant le ciboire aux juifs bruxellois. Détail du couronnement, 1546. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 435 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022). _____ 155

Fig. 5.2. Michel Coxcie (?) et Jan Haeck, Ferdinand I^{er} et Anne de Bohême. L'épouse et le fils de Jonathas confiant le ciboire aux juifs bruxellois. Détail de l'entablement du registre inférieur, 1546. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 435 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022). _____ 155

Fig. 5.3. Michel Coxcie (?) et Jan Haeck, Ferdinand I^{er} et Anne de Bohême. L'épouse et le fils de Jonathas confiant le ciboire aux juifs bruxellois. Détail du soubassement, 1546. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 435 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022). _____ 156

Fig. 5.4. Michel Coxcie (?) et Jan Haeck, Ferdinand I^{er} et Anne de Bohême. L'épouse et le fils de Jonathas confiant le ciboire aux juifs bruxellois. Rapport entre partie portée et portante, 1546. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 435 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022). _____ 157

Fig. 5.5. Michel Coxcie (?) et Jan Haeck, Ferdinand I^{er} et Anne de Bohême. L'épouse et le fils de Jonathas confiant le ciboire aux juifs bruxellois. Point de vue, 1546. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 435 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022). _____ 157

Fig. 6. Michel Coxcie et Jan Haeck, Louis II Jagellon et Marie de Hongrie. Jonathas accompagné de sa famille remet les hosties dérobées à ses coreligionnaires d'Enghien, 1547. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 385 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022). _____ 158

Fig. 6.1. Michel Coxcie et Jan Haeck, Louis II Jagellon et Marie de Hongrie. Jonathas accompagné de sa famille remet les hosties dérobées à ses coreligionnaires d'Enghien. Détail de l'entablement, 1547. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 385 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022). _____ 159

Fig. 6.2. Michel Coxcie et Jan Haeck, Louis II Jagellon et Marie de Hongrie. Jonathas accompagné de sa famille remet les hosties dérobées à ses coreligionnaires d'Enghien. Détail de l'entablement et du fronton du registre inférieur, 1547. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 385 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022). _____ 159

Fig. 6.3. Michel Coxcie et Jan Haeck, Louis II Jagellon et Marie de Hongrie. Jonathas accompagné de sa famille remet les hosties dérobées à ses coreligionnaires d'Enghien. Détail de l'entablement du registre inférieur, 1547. Verre, plomb et

peinture sur verre. 1610 x 385 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022). _____ 160

Fig. 6.4. Michel Coxcie et Jan Haeck, Louis II Jagellon et Marie de Hongrie. Jonathas accompagné de sa famille remet les hosties dérobées à ses coreligionnaires d'Enghien. Détail du soubassement, 1547. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 385 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022). _____ 160

Fig. 6.5. Michel Coxcie et Jan Haeck, Louis II Jagellon et Marie de Hongrie. Jonathas accompagné de sa famille remet les hosties dérobées à ses coreligionnaires d'Enghien. Rapport entre partie portée et portante, 1547. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 385 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022). _____ 161

Fig. 6.6. Michel Coxcie et Jan Haeck, Louis II Jagellon et Marie de Hongrie. Jonathas accompagné de sa famille remet les hosties dérobées à ses coreligionnaires d'Enghien. Point de vue, 1547. Verre, plomb et peinture sur verre. 1610 x 385 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle du Saint-Sacrement de Miracle (Nonckelynck, E. 18 février 2022). _____ 161

Fig. 7. Jean De Labarre, L'Archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Anciens Pays-Bas. La Visitation, 1654. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021). _____ 162

Fig. 7.1. Jean De Labarre, L'Archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Anciens Pays-Bas. La Visitation. Détail du couronnement, 1654. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021). _____ 163

Fig. 7.2. Jean De Labarre, L'Archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Anciens Pays-Bas. La Visitation. Détail de l'entablement du registre inférieur, 1654. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021). _____ 163

Fig. 7.3. Jean De Labarre, L'Archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Anciens Pays-Bas. La Visitation. Détail du soubassement, 1654. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021). _____ 164

Fig. 7.4. Bruxelles, Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule. Plan de niveau du premier registre dans lequel se situe Léopold-Guillaume et ses saints patrons (mise en évidence des personnages en gris, mise en évidence des éléments architecturaux en noir) (Nonckelynck, E. 8 août 2022). _____ 164

Fig. 7.5. Jean De Labarre, L'Archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Anciens Pays-Bas. La Visitation. Rapport entre partie portée et portant, 1654. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021). _____ 165

Fig. 7.6. Jean De Labarre, L'Archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Anciens Pays-Bas. La Visitation. Point de vue, 1654. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021). _____ 165

Fig. 8. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, L'Empereur Ferdinand III d'Autriche et Eléonore d'Autriche. La Présentation au Temple, 1656. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021). _____ 166

Fig. 8.1. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, L'Empereur Ferdinand III d'Autriche et Eléonore d'Autriche. La Présentation au Temple. Détail du

couronnement, 1656. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021). _____ 167

Fig. 8.2. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, L'Empereur Ferdinand III d'Autriche et Éléonore d'Autriche. La Présentation au Temple. Détail de l'entablement du registre inférieur, 1656. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021). _____ 167

Fig. 8.3. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, L'Empereur Ferdinand III d'Autriche et Éléonore d'Autriche. La Présentation au Temple. Détail du portique circulaire à l'arrière-plan, 1656. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021). _____ 167

Fig. 8.4. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, L'Empereur Ferdinand III d'Autriche et Éléonore d'Autriche. La Présentation au Temple. Détail du soubassement, 1656. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021). _____ 168

Fig. 8.5. Bruxelles, Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule. Plan de niveau du premier registre dans lequel se situe l'Empereur Ferdinand III d'Autriche et Éléonore d'Autriche avec leur saint patron (mise en évidence des personnages en gris, mise en évidence des éléments architecturaux en noir) (Nonckelynck, E. 8 août 2022). _____ 168

Fig. 8.6. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, L'Empereur Ferdinand III d'Autriche et Éléonore d'Autriche. La Présentation au Temple. Rapport entre partie portée et portante 1656. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021). _____ 169

Fig. 9. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, L'Empereur Léopold I^{er}. Le Mariage de Marie et Joseph, 1658. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021). _____ 170

Fig. 9.1. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, L'Empereur Léopold I^{er}. Le Mariage de Marie et Joseph. Détail de l'entablement du registre inférieur, 1658. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021). _____ 171

Fig. 9.2. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, L'Empereur Léopold I^{er}. Le Mariage de Marie et Joseph. Détail de l'arrière-plan, 1658. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021). _____ 171

Fig. 9.3. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, L'Empereur Léopold I^{er}. Le Mariage de Marie et Joseph. Détail du registre supérieur, 1658. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021). _____ 172

Fig. 9.4. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, L'Empereur Léopold I^{er}. Le Mariage de Marie et Joseph. Détail du soubassement, 1658. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021). _____ 172

Fig. 9.5. Bruxelles, Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule. Plan de niveau du premier registre dans lequel se situe l'Empereur Léopold I^{er} et ses saints patrons (mise en évidence des personnages en gris, mise en évidence des éléments architecturaux en noir) (Nonckelynck, E. 8 août 2022). _____ 173

Fig. 9.6. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, L'Empereur Léopold 1er. Le Mariage de Marie et Joseph. Point de vue, 1658. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021). _____ 173

Fig. 10. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, Les Archiducs Albert et Isabelle de Portugal. L'Annonciation, 1663. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021). _____ 174

Fig. 10.1. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, Les Archiducs Albert et Isabelle de Portugal. L'Annonciation. Détail de l'entablement du registre inférieur, 1663. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021). _ 175

Fig. 10.2. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, Les Archiducs Albert et Isabelle de Portugal. L'Annonciation. Détail du registre inférieur, 1663. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021). _____ 175

Fig. 10.3. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, Les Archiducs Albert et Isabelle de Portugal. L'Annonciation. Détail du portique circulaire de l'arrière-plan, 1663. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021). _____ 176

Fig. 10.4. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, Les Archiducs Albert et Isabelle de Portugal. L'Annonciation. Détail du soubassement, 1663. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021). _____ 176

Fig. 10.5. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, Les Archiducs Albert et Isabelle de Portugal. L'Annonciation. Détail du registre supérieur, 1663. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021). _____ 177

Fig. 10.6. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, Les Archiducs Albert et Isabelle de Portugal. L'Annonciation. Détail du registre inférieur, 1663. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021). _____ 177

Fig. 10.7. Bruxelles, Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule. Plan de niveau du premier registre dans lequel se situe les Archiducs Albert et Isabelle avec leur saint patron (mise en évidence des personnages en gris, mise en évidence des éléments architecturaux en noir) (Nonckelynck, E. 8 août 2022). _____ 178

Fig. 10.8. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, Les Archiducs Albert et Isabelle de Portugal. L'Annonciation. Rapport entre partie portée et portante, 1663. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021). _ 179

Fig. 10.9. Théodore Van Thulden et Jean De Labarre, Les Archiducs Albert et Isabelle de Portugal. L'Annonciation. Point de vue, 1663. Verre, plomb et peinture sur verre. 1555 x 420 cm. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Notre-Dame Libératrice (Nonckelynck, E. 15 décembre 2021). _____ 179

Fig. 11. Jean de Caumont, La Conversion de saint Norbert, 1635. Verre, plomb et peinture sur verre. 225 x 132 cm. Heverlee, Abbaye du Parc (IRPA. BALaT, <http://balat.kikirpa.be/object/115326> (consulté le 10 octobre 2021)). _____ 181

Fig. 12. Jean de Caumont, saint Norbert et saint Bernard en audience auprès de l'empereur Lothaire III, 1640. Verre, plomb et peinture sur verre. 225 x 135 cm. Heverlee,

- Abbaye du Parc (IRPA. BALaT, <http://balat.kikirpa.be/object/115327> (consulté le 10 octobre 2021)). _____ 182
- Fig. 13. Jean de Caumont, Translation des reliques de saint Norbert de Magdebourg à l'abbaye norbertine de Strahaw. Panneau central, v. 1640. Verre, plomb et peinture sur verre. 225 x 135 cm. Heverlee, Abbaye du Parc (Nonckelynck, E. 23 novembre 2021). _____ 183
- Fig. 14. Jean de Caumont, saint Norbert prédit la mort à un homme qui possède illégitimement des biens d'église, 1641. Verre, plomb et peinture sur verre. 225 x 132 cm. Bousval, Château de Pallandt (Lecocq, I. 2011. p. 191). _____ 184
- Fig. 15. Jean de Caumont, La tentative d'assassinat sur la personne de saint Norbert, 1641. Verre, plomb et peinture sur verre. 225 x 135 cm. Heverlee, Abbaye du Parc (IRPA. BALaT, <http://balat.kikirpa.be/object/115328> (consulté le 10 octobre 2021)). _____ 185
- Fig. 16. Jean de Caumont, saint Norbert portant l'ostensoir et le rameau d'olivier, v. 1642. Verre, plomb et peinture sur verre. 225 x 132 cm. Heverlee, Abbaye du Parc (IRPA. BALaT, <http://balat.kikirpa.be/object/115329> (consulté le 10 octobre 2021)). _____ 186
- Fig. 17. Jean de Caumont, saint Norbert transforme un loup ravisseur en gardien pacifique du troupeau, 1642. Verre, plomb et peinture sur verre. 225 x 132 cm. Bruxelles, collection privée d'Adrien de Maleingreau d'Hembise (Lecocq, I. et Shortell, E. 2014. p. 119). _____ 187
- Fig. 17.1. Jean de Caumont, saint Norbert transforme un loup ravisseur en gardien pacifique du troupeau, 1642. Verre, plomb et peinture sur verre. 225 x 132 cm. Bruxelles, collection privée d'Adrien de Maleingreau d'Hembise (IRPA. BALaT, <http://balat.kikirpa.be/object/20049233> (consulté le 10 octobre 2021)). _____ 188
- Fig. 18. Jean de Caumont, saint Norbert aux pieds du pape Calixte II, 1643. Verre, plomb et peinture sur verre. 225 x 132 cm. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, n° I.A.9030 (Nonckelynck, E. 23 septembre 2022). _____ 189
- Fig. 19. Jean de Caumont, saint Norbert accompagnant le retour à Rome du Pape Innocent II, 1643. Verre, plomb et peinture sur verre. 225 x 132 cm. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, n° I.A.9029 (Nonckelynck, E. 23 septembre 2022). _____ 190
- Fig. 20. C. Baronius, The Glorification of Christ, 1598. Gravure. Rome (Judson, J.R. et Van de Velde, C. 1977. planche 122). _____ 192
- Fig. 21. J. Nadal, Evangelicae Historiae Imagines, 1596. Anvers. Leuven, Maurits Sabbebibliotheek (Dekoninck, R. 2010. p. 21). _____ 192
- Fig. 22. A. Palladio, I quattro Libri dell' Architettura, 1570. Gravure. Venise (Judson, J.R. et Van de Velde, C. 1977. planche 57). _____ 193
- Fig. 23. Pars hiemalis [-aestivalis] antiphonarii Romani secundum novum breviarium recogniti, 1611. Gravure. Anvers. (Vlaamse Erfgoed Bibliotheken, STCV. <https://anet.be/record/stcvopac/c:stcv:6877975/N> (consulté le 8 août 2022)). _____ 193
- Fig. 24. H. Rosweyde, Vitae Patrum, 1615. Gravure. Anvers (Judson, J.R. et Van de Velde, C. 1977. planche 143). _____ 194
- Fig. 25. J.S. Menochius, Brevis Explicatio...totius S. Scripturae, 1630. Gravure. Cologne (Judson, J.R. et Van de Velde, C. 1977. planche 137). _____ 194
- Fig. 26. M.T. Cicero, Opera Omnia, 1618. Gravure. Hamburg (Judson, J.R. et Van de Velde, C. 1977. planche 252). _____ 195
- Fig. 27. A. Torriellus, Annales sacri et ex profanis praecipui ab orbe condito ad eundem Christi Passione Redemptum, 1620. Gravure. Anvers. Anvers, Musée Plantin-Moretus, inv. A786 I (Dekoninck, R. et Lemmens, A. 2014. p. 137). _____ 195
- Fig. 28. L. de Blois, Opera, 1632. Gravure. Anvers. Anvers, Musée Plantin-Moretus, inv. K124 (Dekoninck, R. et Lemmens, A. 2014. p. 139). _____ 196

- Fig. 29. B. Corderius, *Catena sexaginta quinque graecorum patrum S. Lucam*, 1628. Gravure. Anvers. Anvers, Musée Plantin-Moretus, inv. R53.2 (Dekoninck, R. et Lemmens, A. 2014. p. 138). _____ 196
- Fig. 30. A. Lommelin, Maître-autel de la cathédrale d'Anvers (aujourd'hui perdue) réalisé par Robert de Nole et Pierre-Paul Rubens en 1625-1626, 1631. Gravure (Herremans, V. 2014. p. 107). _____ 197
- Fig. 31. Pieter I Verbruggen, Retable d'autel, 1654-1656. Marbre et bois. Anvers, église Saint-Paul. _____ 197
- Fig. 32. Théodoor Van Thulden d'après Pierre-Paul Rubens, L'arc Lusitanici (face avant), 1635. Gravure à l'eau-forte (Gevaerts, J.G. 1641, p. 19). _____ 198
- Fig. 33. Théodoor Van Thulden d'après Pierre-Paul Rubens, L'arc de Philippe (face avant), 1635. Gravure à l'eau-forte (Gevaerts, J.G. 1641, p. 33). _____ 199
- Fig. 34. Théodoor Van Thulden d'après Pierre-Paul Rubens, L'arc de Ferdinand (face avant), 1635. Gravure à l'eau-forte (Gevaerts, J.G. 1641, p. 99A). _____ 200
- Fig. 35. Théodoor Van Thulden d'après Pierre-Paul Rubens, L'arc de Saint-Michel (face avant), 1635. Gravure à l'eau-forte (Gevaerts, J.G. 1641, p. 159A). _____ 201
- Fig. 36. Théodoor Van Thulden d'après Pierre-Paul Rubens, Le portique des Empereurs, 1635. Gravure à l'eau-forte (Gevaerts, J.G. 1641, p. 43). _____ 202
- Fig. 36.1. Théodoor Van Thulden d'après Pierre-Paul Rubens, Plan du portique des Empereurs, 1635. Gravure à l'eau-forte (Gevaerts, J.G. 1641, p. 43). _____ 202
- Fig. 37. Théodoor Van Thulden d'après Pierre-Paul Rubens, Le Temple de Janus, 1635. Gravure à l'eau-forte (Gevaerts, J.G. 1641, p. 117A). _____ 203

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