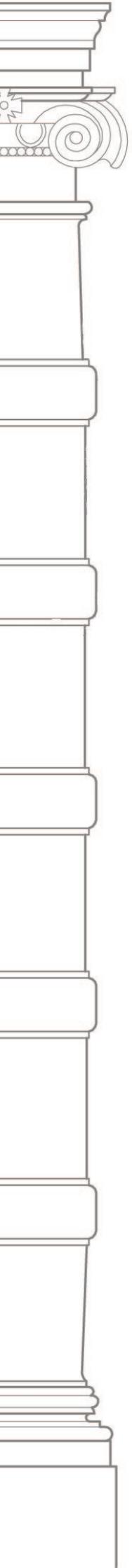


De Saint-Ignace à Saint-Loup

1621-2021
Quatre siècles
d'un joyau baroque
à Namur

Thérèse CORTEMBOS

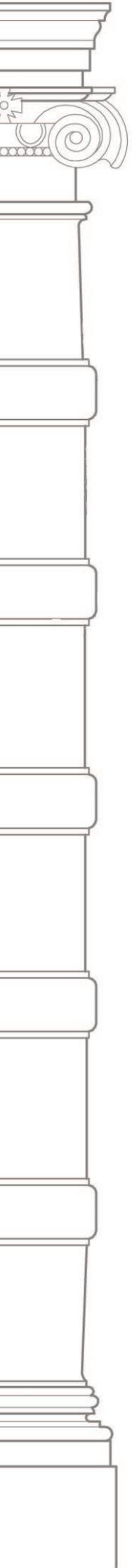
Marie-Christine CLAES



De Saint-Ignace à Saint-Loup

1621
2021

Quatre siècles
d'un joyau baroque
à Namur



De Saint-Ignace à Saint-Loup

1621
2021

Quatre siècles
d'un joyau baroque
à Namur

Sous la direction de
Thérèse Cortembos
et de Marie-Christine Claes

SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DE NAMUR
Collection Namur. Histoire et Patrimoine



LE PERMANENT ET L'ÉPHÉMÈRE : ORNEMENTS D'ARCHITECTURE ET ART DU SPECTACLE

Ralph DEKONINCK et Caroline HEERING

Saint-Loup, le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre des Jésuites. [...] Merveille sinistre et galante. Saint-Loup diffère de tout ce que j'ai vu des Jésuites. L'intérieur d'un catafalque, brodé de noir, de rose et d'argent. [...] Saint-Loup est un terrible et délicieux catafalque. Majesté générale de toutes ces églises jésuitiques, inondées de lumière, à grandes fenêtres, boudoirs de la Religion.

Baudelaire, *Pauvre Belgique !* (Œuvres, II, Pléiade, pp. 950-952)

Depuis les récits de voyageurs jusqu'aux études des historiens, tous les écrits qui ont forgé la mémoire de l'église Saint-Loup s'alignent pour reconnaître le caractère exceptionnel et la magnificence de l'édifice. Un compagnon de voyage du cardinal Rossetti en 1641 pense que les bâtisseurs devaient être « riches »¹ ; dans sa relation d'un voyage fait en Flandre, Michel de Saint-Martin évoque une église *enrichie de marbre blanc & noir, qui ne cede pas à celle d'Anvers, après que l'on aura despencé cinquante mille écus à l'achever*² ; dans ses *Délices du païs de Liège*, de Saumery parle d'une *somptueuse église [...] qui a encore peu d'égaux dans les Païs-Bas*³ ; ou encore, sous la plume de l'historien Jan Hendrik. Plantenga, elle est qualifiée d'« unique au monde »⁴. L'église Saint-Loup rejoint en cela l'autre manifeste du baroque dans nos régions, l'église des jésuites d'Anvers, laquelle contribua à marquer la *legenda nera* des jésuites jusqu'au XIX^e siècle, comme le montrent les propos d'Hippolyte Taine à la suite d'une visite de l'église en 1860, dans lesquels il évoque ce

Intérieur de l'église Saint-Loup prise depuis le maître-autel à l'occasion du parcours « Namur en lumière » et de l'installation de l'œuvre de Luke Jerram, une lune de 7 mètres de diamètre, baptisée « The museum On The Moon »

1. J. CUVELIER, *Le voyage du cardinal Rossetti en Belgique (1641)*, dans *Bulletin de la Classe des Lettres de l'Académie Royale de Belgique*, 1927 [1641], pp. 13-38. Cité dans F. COURTOY 1936, p. 27.

2. M. DE SAINT-MARTIN, *Relation d'un voyage fait en Flandres, Brabant, Hainaut, Artois, Cambrasis, &c*, Caen, 1661, p. 156.

3. DE SAUMERY 1740.

4. PLANTENGA 1926, p. 120.

qui constitue à ses yeux les caractéristiques du « style jésuitique », mais qui pourrait tout aussi bien s'appliquer à l'église Saint-Loup : *Toute chose jésuitique porte [ici] un air riant et de commande, réveille des idées de commodité et d'agrément. [...] ; et il est curieux de voir, ici et ailleurs, une religion ascétique et mystique accepter comme sujets édifiants [...] un étalage de chairs et d'étoffes dont le carnaval florentin n'égalait pas les provocations luxurieuses et la triomphante sensualité*⁵. Mais il ne faut pas attendre le XIX^e siècle pour voir apparaître ce genre de réaction : la somptuosité de l'église anversoise n'a pas manqué de susciter dès le début du XVII^e siècle de nombreuses critiques, jusqu'au sein même de l'Ordre. C'est dire son impact précoce et durable sur les consciences.

Plutôt que de déplier ici tous les arguments de ces débats sur l'exhibition du luxe dans les églises, dont certains aspects de la riche historiographie ont été développés plus haut, on s'intéressera dans cette contribution aux rouages de cette magnificence. Il s'agira plus précisément d'explorer cette question à travers le prisme de l'ornement tout en envisageant les cérémonies spectaculaires qui ont exalté, animé et transformé ce décor, considérant cette fois ce dernier au travers de l'expérience dont les festivités étaient le théâtre. Seul un regard sur ces formes intermédiaires entre l'art et la vie que sont les fêtes peut en effet nous révéler toute la puissance des expressions de l'art baroque. Dans un premier temps, donc, une étude proprement formelle permettra de dresser le portrait d'un baroque qui a reçu, à juste titre, l'étiquette d'ornemental. Il s'agira de mettre en lumière les phénomènes d'« ornementalisation » du décor architectural au travers de l'analyse de certains motifs. Un examen du dessin de la voûte au regard des recueils d'ornements les plus en vogue et de l'esthétique jésuite des années 1630-1640 permettra d'apporter un nouvel éclairage sur la portée de ce décor. On s'attachera ensuite à comprendre comment ce décor gagnait une dimension spectaculaire à l'occasion de certaines festivités éphémères dans l'art desquelles les jésuites étaient passés maîtres.

Un baroque de l'ornement

L'église Saint-Loup se situe dans la mouvance de ce que l'on a désigné sous l'appellation de *baroque brabançon* ou *italo-flamand*, un baroque « autochtone » élaboré à partir des formules

5. H. TAINE, *Voyage en Italie*. I, À Rome, Paris, 1990, p. 247 ; H. TAINE, *Philosophie de l'art*, Genève, 1980, p. 45.

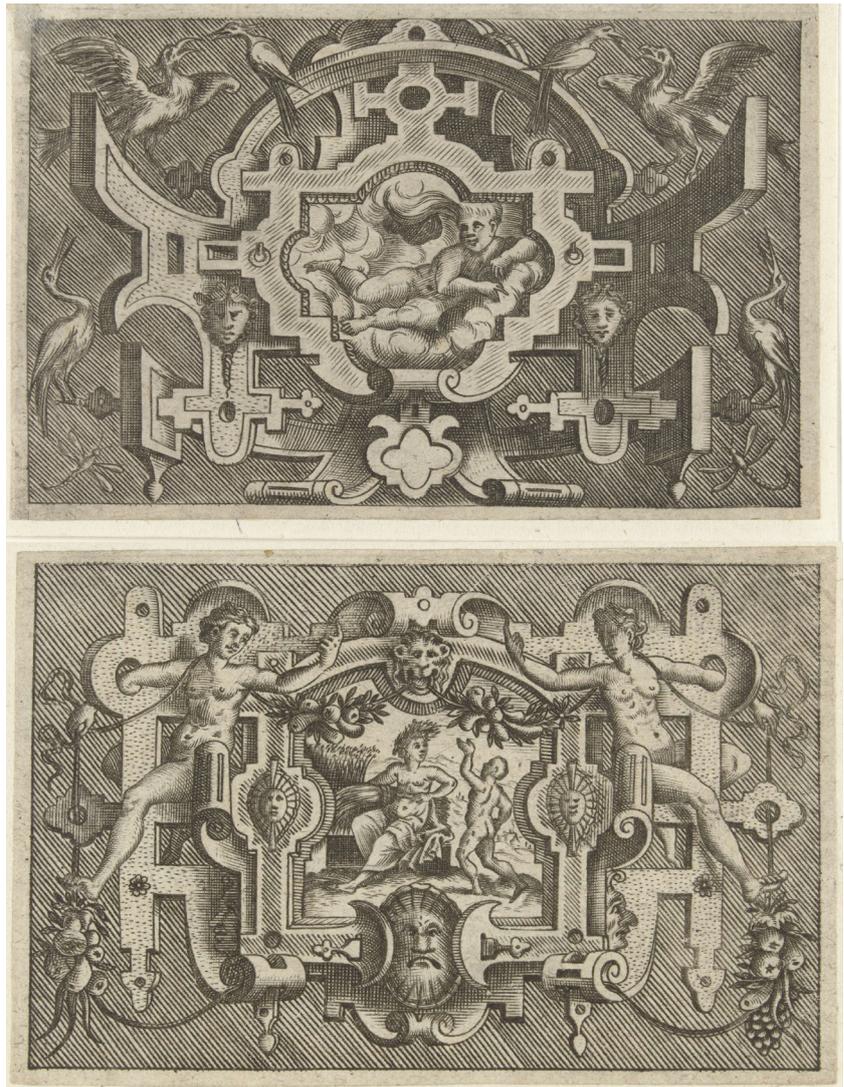
transalpines⁶. Remodelant l'élévation à l'italienne (composée de deux niveaux sous fronton, largement déployée et cantonnée d'ailerons), la façade namuroise se développe sur trois niveaux, l'attique qui surmonte l'étage étant décoré d'un imposant cartouche. Superposant les ordres ioniques et corinthiens, la façade est rythmée par un jeu serré et vigoureux de colonnes annelées, engagées ou couplées à des pilastres du même genre qui, tout en imposant à l'entablement ses ressauts successifs, confèrent à la façade un mouvement puissant et une robuste vibration de la paroi. Cet effet d'étirement en hauteur, encore accentué par un traitement accusé du relief dans les parties supérieures, mais aussi, et surtout, la puissance et l'élan de l'ornement sculpté, constituent l'apport original de Huysens, hérité de Francart, dans la constitution d'un baroque *italo-flamand*, et dont l'église Saint-Loup est un spécimen unique en Wallonie.

L'architecture des Pays-Bas méridionaux, et particulièrement en Flandres dès la deuxième décennie du XVII^e siècle, reçoit en effet volontiers l'étiquette d'un « baroque ornamental », un baroque qui trouverait ses spécificités dans l'opulence, le dynamisme et la plasticité des différents éléments du décor, plus que dans la structure tectonique⁷. Le langage baroque qui se développe dans les Pays-Bas sous l'impulsion de Rubens dans la première moitié du siècle propose une synthèse originale du maniérisme italien et de l'héritage michelangélesque avec les formes héritées du maniérisme local élaboré au cours du XVI^e siècle par les anversois Cornelis Bos, Cornelis Floris ou Hans Vredeman de Vries⁸. Tout en exploitant l'héritage des grotesques italiennes, ces artistes avaient formulé une nouvelle conception de l'ornement caractérisée par des échafaudages irréels mêlant figures hybrides et végétaux à une structure rigide composée de bandes plates découpées et ajourées (les ferronneries) et d'enroulements raides mais volubiles et tridimensionnels aux découpages si particuliers, que l'on appelle les cuirs. Par rapport aux grotesques italiennes, cette grotesque flamande se démarque par un caractère naturaliste et prolifique, privilégiant les effets d'enroulement, d'emboîtement et de superposition, comme les jeux de surface et de profondeur dans une logique de l'improbable typiquement maniériste. Sur la base de ces formules ornementales autochtones, les formes du répertoire classique sont repensées, dès les années 1620, à travers le filtre d'une esthé-

6. PHILIPPOT & *alii* 2003, pp. 65-75.

7. *Ibid.*, p. 285 ; D'HAINAUT-ZVÉNY 2002, p. 91.

8. I. VANDEVIVERE et C. PÉRIER-D'ETEREN, *Belgique renaissance : Architecture, art monumental*, Bruxelles, 1973, pp. 17-37 ; D'HAINAUT-ZVÉNY 2002, pp. 75-99.



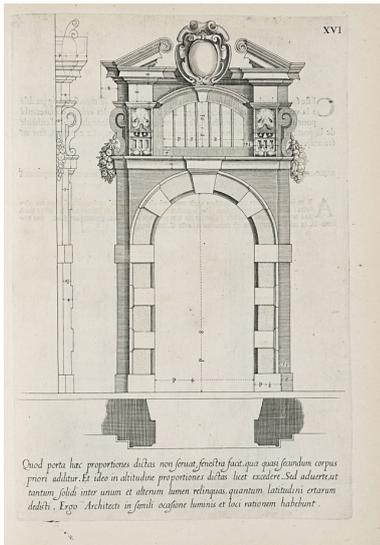
PIETER VAN DER HEYDEN (grav.),
 CORNELIS FLORIS (inv.) et HIERONYMUS
 COCK (éd.),
*Cartouches de la série « Compertimen-
 torum quod vocant multiplex genus »*
 1566.
 Gravure au burin. 67 x 102 mm.
 Amsterdam, Rijksmuseum,
 inv. RP-P-1952-431 et RP-P-1952-432.

tique de l'abondance laissant une grande place à la sculpture et à l'ornement. Monumentalité de l'ordre architectural, épanouissement des formes et vitalisme des ornements sculptés sont les maîtres mots de ce renouveau artistique dont les principaux artisans, qui avaient tous faits le voyage en Italie, sont Cobergher, Francart, Huysens et Rubens. Dans l'historiographie, c'est toutefois à ce dernier, qui avait collaboré avec Huysens à l'église des jésuites d'Anvers (1615-1621)⁹, que revient le mérite d'avoir donné l'« impulsion esthétique décisive »¹⁰ à l'essor de ce baroque autochtone et original, basé sur un décor opulent, coloré et empreint de vitalité¹¹.

9. Sur l'église, voir LOMBAERDE 2008. Voir aussi SNAET.

10. PHILIPPOT & alii 2003, pp. 24 et suiv.

11. Voir aussi A. BLUNT, *Rubens and Architecture*, dans *Burlington magazine*, 119, 1977, pp. 609-621.



Jacques FRANCCART, *Premier livre d'architecture*. Contenant diverses inventions de portes serviables à tous ceux qui désirent bâtir. Et pour sculpteurs, tailleurs de pierres, écrivains, maçons et autres. En trois langues..., Bruxelles, s. n., 1617, pl. XVI. Bruxelles, KBR, VB 5.321 C 1.

Comme le montre bien la façade de l'église Saint-Loup, la tendance est à l'amplification du décor sculpté, qui contrarie la tectonique classique, et à l'interprétation décorative et libre des motifs architectoniques, dont le cartouche, les ailerons ou la console sont les lieux d'expression privilégiés. L'unité de l'édifice est ici basée sur l'emploi des colonnes annelées qui structurent la façade et la nef d'une musculature dense et puissante. Le décor est essentiellement basé sur un répertoire architectonique : à l'exception du traitement particulier des ailerons involutés, du cartouche de l'attique¹² et bien sûr de la voûte, il ne fait que peu de place aux motifs végétaux, aux putti ainsi qu'aux formes souples et organiques du répertoire baroque. La façade révèle ainsi un aspect sévère qui n'a ni la profusion ni la diversité décorative de l'église Saint-Charles-Borromée d'Anvers, réalisée plus tôt par Huyssens avec la collaboration de Rubens. Mais, partout – nous adoptons la formule de Jules Van Ackere – *la fonction architecturale est sacrifiée à la variété décorative*¹³. Partout, on assiste à une interprétation originale des motifs classiques mais qui conservent toutefois toute leur puissance architectonique. Les colonnes s'enrichissent de bossage, les encadrements des baies et leurs frontons multiplient les brisures, les détours, les redondances, les reliefs et ils s'enrichissent de détails ornementaux divers : consoles, ressauts, clés saillantes, crossettes, volutes ou ailerons, gouttes, triglyphes, petites chutes de fruits et fleurs, etc. sont disposés partout là où il est possible de surenchérir ou de contrarier l'ordre architectonique. Il en est encore ainsi des colonnes baguées jumelées à un pilastre en bossage – un thème déjà présent à Anvers – et des deux colonnes libres qui, « nichées » aux extrémités de la façade, occupent un retrait de l'angle. L'étage, quant à lui, est cantonné d'ailerons dont les volutes tourmentées prennent l'allure d'une masse malléable et animée, écrasée par le poids de leur propre enroulement et du pot-à-feu qui les surmonte, et finissent par se métamorphoser en pattes de lion naturalistes desquelles jaillit un motif de feuille d'acanthé émanant d'un pistil. Voilà autant d'éléments qui témoignent d'une filiation à l'esthétique italienne, et en particulier aux formules élaborées par Michel-Ange (Porta Pia), Serlio (*Livre extraordinaire* publié en 1551) ou encore à l'art tardomanier de Carlo Maderno. La diffusion de ce langage décoratif avait été encouragée dans nos régions par le *Premier livre d'architecture* de Jacques Francart (1617)¹⁴, langage encore amplifié par

12. Le cartouche du portail, au traitement plus sec, et seul spécimen orné d'un angelot, est sans doute le fruit de la restauration de 1867, comme l'indique d'ailleurs le chronogramme. GENICOT & COOMANS 1991, p. 132.

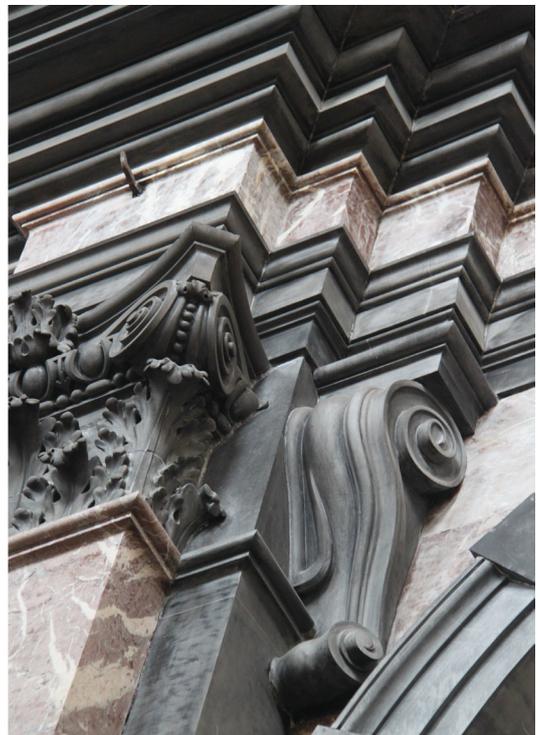
13. VAN ACKERE 1972, p. 17.

14. FRANCCART 1617. Le *Premier livre d'architecture* de Jacques Francart, un recueil de modèles de portes destinées à l'architecture civile, aurait dû être suivi par d'autres tomes (au moins trois), restés inédits ou à l'état d'ébauche. D'après les brèves mentions présentes dans les commentaires, on peut supposer que le deuxième tome devait concerner les problèmes de proportion, et le quatrième aurait eu trait aux principes qui sous-tendent les nouvelles formes, tels les ressauts, les frontons rompus, et sans doute les cartouches. Voir A. DE VOS, Jacques Francart. *Premier livre d'Architecture (1617)*. *Studie van een Zuid-Nederlands modelboek met poortgebouwen*, Bruxelles, 1998.

Rubens qui avait activement participé à la conception de décors sculptés, comme le montrent ses projets d'autels¹⁵ et son dessin de cartouche monumental pour la façade anversoise¹⁶.

À l'intérieur de l'église, on retrouve cette même puissance de l'ordre architectural, manifestée le plus clairement par le thème, annoncé en façade, des colonnes annelées, ici combinées aux arcs à claveaux saillants, comme de l'entablement qui s'impose par la richesse de sa modénature et de ses imposants ressauts, ponctués par des consoles toutes différentes dans leur dessin souple et animé. Cette puissance se traduit jusque dans la modénature, particulièrement musclée, des bases des colonnes en marbre noir polies sur un imposant stylobate qui les surélève et permet d'en apprécier toute la force. À ce traitement de l'ordre architec-

Namur, église Saint-Loup, détails de l'entablement et des bases des colonnes de la nef



15. V. HERREMANS, *Iconographic Typology of the Southern Netherlandish Retable (1585-1685)*, dans B. D'HAINAUT-ZVÉNY et R. DEKONINCK, *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*, coll. *Scientia Artis*, 10, Bruxelles, 2014, pp. 113-132.

16. Ce dessin est conservé au British Museum, inv. AN192153001.



Namur, église Saint-Loup, polychromie de la voûte de la chapelle Saint-Ignace

tonique s'ajoute le chromatisme somptueux qui se dégage des marbres noirs utilisés pour les socles, arcades, chapiteaux et entablements, du marbre poli rouge veiné de blanc des colonnes baguées, du tendre jaune de la pierre de sable de Maestricht de la voûte, qui devait à l'époque être rehaussée d'or et de polychromie¹⁷, et enfin des boiseries des pièces de mobilier. Enfin, c'est surtout par sa voûte que l'édifice doit son caractère spectaculaire et unique en son genre. Fruit d'une main-d'œuvre essentiellement locale mais aussi liégeoise¹⁸, elle est exécutée en deux temps : les bas-côtés, voûtés d'arêtes, sont terminés en 1638 tandis que le vaisseau central, couvert d'un berceau en plein cintre à lunettes, est commencé en 1641 et terminé en 1643.

Au premier abord, le décor des voûtes prend l'allure d'un « grouillement viscéral »¹⁹ de motifs opulents et sensuels, mais son organisation est plus structurée qu'il n'y paraît²⁰. Le compartimentage du décor est en effet strictement inféodé aux membrures architectoniques de la voûte, marqué par la succession des grands médaillons centraux et la présence de bandeaux longitudinaux qui dessinent une perspective vers le chœur à peine interrompue par les arcs doubleaux. Au sein de ce compartimentage, prend place une profusion de motifs naturalistes d'allure phytomorphe, de méandres, de médaillons et de cartouches largement déployés à l'allure charnelle et à la plasticité débordante. Comme l'ont bien démontré Ignace Vandevivere et Jean-Pierre De Rycke²¹, le système décoratif dans son ensemble est basé sur une tension toute baroque émanant du contraste entre l'autorité contraignante des structures cadres (médaillons, compartiments et membrure architectonique) et l'opulente vitalité des ornements qui y semblent comme contraints dans leur nature proliférante²², formant une synthèse originale entre la tradition maniériste autochtone, qui avait particulièrement affectionné les compartimentages rigides, et la tendance à l'animation plastique du premier baroque. Ce dynamisme est particulièrement bien mis en œuvre dans le motif du cartouche, motif révélateur de l'esthétique baroque qui est en germe dans les premières décennies du XVII^e siècle et dont le déploiement trouve dans la voûte de l'église Saint-Loup, pourrait-on dire, son paroxysme.

Pour le comprendre, il convient d'esquisser à larges traits la genèse et les spécificités de ce motif. Comme le répètent tous les dic-

17. Certaines traces de polychromie sont encore visibles, en particulier dans la chapelle droite. Voir sur ce point GENICOT & COOMANS 1991, p. 116. Pour l'origine des marbres, voir TOURNEUR.

18. COURTOY 1936, pp. 22-23 ; COURTOY 1938, pp. 285-286 ; VANDEVIVERE & DE RYCKE 1991, pp. 175-178.

19. C. HENRION, *Le baroque en Wallonie*, dans P. MINGUET et alii, *Baroque et Rococo en Belgique*, Liège, 1987, p. 62.

20. GENICOT & COOMANS 1991, pp. 111-116.

21. VANDEVIVERE & DE RYCKE 1991, pp. 175-178.

22. On constate ces mêmes phénomènes de tension – et le potentiel énergétique qui en découle – dans le décor de la chapelle de la Vierge à Anvers. Voir notamment D'HAINAUT-ZVÉNY 2002, pp. 86-93.



tionnaires contemporains²³, la fonction première du cartouche est celle de servir de support et de cadre pour présenter différentes inscriptions (dates, devises, armoiries, emblèmes)²⁴. En témoigne bien le nom de *compartiment* qui le désigne dans les recueils d'ornement²⁵, parallèlement à celui de *cartouche*, de *tablette* et surtout celui d'*écusson*²⁶, lequel renvoie à l'usage principal du motif qui est celui de servir de support de présentation et de cadre des armoiries. Quant au terme de *cuir*²⁷ avec lequel le cartouche se confond parfois, il est utilisé pour la première fois dans le recueil publié à Bruxelles en 1622 par Jacques Francart, intitulé *Cent tablettes et escussons d'armes*²⁸, pour désigner les terminaisons enroulées des cartouches. À ce sujet, il mentionne que les *rouleaux et entortillemens* des écussons (autre manière de désigner les cuirs), *ont des causes et origines, lesquelles nous descrirons en l'Architecture qu'avons promiz* – l'Architecture en question devait sans doute être la suite de son *Premier livre d'architecture* (1617), qui n'a jamais vu le jour. C'est que le cuir est un ornement neuf au cours de la période moderne, ce qui est rare dans l'histoire de l'ornement où la norme est plutôt une lente transformation de formes préexistantes. Il trouve son origine dans les phylactères gothiques et surtout les écus (surface présentant les armoiries) qui adoptent au xv^e siècle des formes variées aux bords enroulés²⁹. Dès les années 1540, le cuir connaît une diffusion extraordinaire dans le milieu anversois ; il s'impose parallèlement au développement du répertoire de la grotesque, dont il devient un élément essentiel, et trouve dans le cartouche son expression privilégiée. Sous l'impulsion des artistes maniéristes italiens de la seconde moitié du xvi^e siècle, qui avaient encouragé une esthétique de l'instable, du vitalisme et de la transformation³⁰, ces cartouches composés

23. Comme nous le rapporte Furetière dans son *Dictionnaire universel* (1690), le cartouche est un rouleau de carte, ou sa représentation, dont la sculpture & et la gravure sont divers ornements, au milieu duquel on met quelque inscription ou devise (A. FURETIÈRE, *Dictionnaire universel*, La Haye, 1690, s.v. *Cartouche*).

24. Sur ce motif ornemental : C. HEERING, *Un ornement mobile et détachable : le cartouche dans les systèmes décoratifs modernes*, dans N. CORDON, Éd. DEGANS, E. DOULKARIDOU-RAMANTANI et C. HEERING (dir.), *Jeux et enjeux du cadre dans les systèmes décoratifs de la première modernité (1500-1700)*, Rennes, 2019, pp. 161-180 ; ID., *Entre cadre et support. Formes et fonctions du motif du cartouche dans la gravure d'ornement*, dans M. DECROSSAS et L. FLÉJOU (dir.), *Ornements. xv^e-xix^e siècles. Chefs-d'œuvre de la collection Jacques Doucet*, Paris, 2014, pp. 143-154.

25. *Compartiment* est l'équivalent de *cartel* en français, *compert* en allemand, *compartiment* ou *compertiment* en néerlandais ou encore, *cartella* ou *cartoccio* en italien, *compartimentum* en latin.

26. Le terme écusson, renvoyant à la surface de l'écu portant les armoiries, est l'équivalent de *targhe* ou *scudi* en italien, ou encore de *Schildt* en allemand.

27. Équivalent de *Rollwerk* en allemand.

28. J. FRANCCART, *Cent tablettes et escussons d'armes. Pour sculpteurs, pintres et orfebvres, pour s'en servir aux ornemens d'inscriptions, enblemes et armes. Hondert Schyftafelkens ende wapenschilden [...]*, Bruxelles, 1622. Le recueil, dont un des rares exemplaires existants est conservé à la Bibliothèque Royale de Belgique, est composé de cent petites planches de cartouches, dont la qualité de la gravure est assez variable.

29. La question de l'origine du cuir a suscité de nombreuses études, à commencer par une série de travaux en Allemagne, où le cuir connaît entre le milieu du xvi^e et le début du xvii^e siècle un succès particulier. Pour un aperçu de cette historiographie, voir F. SPEELBERG, *Ordine con piu ornamento. Reconsidering the origins of strapwork ornament in relation to the emancipation of the ornamental frame*, dans LEFFTZ, DEKONINCK & HEERING 2014, pp. 154-165.

30. M. AZZI-VISENTINI, *Cuir*, dans A. GRUBER (dir.), *L'art décoratif en Europe. 1. Renaissance et Maniérisme*, Paris, 1993, pp. 349-405 ; G. WEISE, *Vitalismo, animismo e pansichismo e la decorazione nel Cinquecento et nel Seicento*, dans *Critica d'Arte*, 36 et 38, 1959 et 1960, pp. 375-398 et pp. 85-96.



Namur, église Saint-Loup, détails de la voûte principale : crosses en boudins

de cuirs abstraits et rigides évoluent au début du XVII^e siècle en un nouveau type de cartouche, caractérisé par son organicité. Les membranes rigides des anciens cuirs se gonflent d'une nouvelle plasticité, d'allure souple et malléable, tandis que la tendance à l'enchevêtrement et à la superposition des anciens cuirs fait place ici à la fusion de toutes les composantes, sur le mode d'une métamorphose continue et d'une transition souple entre les motifs – la rencontre des volutes donnant régulièrement naissance à des figures monstrueuses, tandis que les membranes latérales se transforment en cornes d'abondance ou autres éléments d'allure phytomorphe. Ces formes ondulantes, opulentes et vitalistes, qui reçoivent le nom d'auriculaire dans la littérature (en référence à leur allure charnelle évoquant l'image d'un cartilage auriculaire)³¹, sont diffusées dans les Pays-Bas par les innombrables recueils de modèles – italiens mais aussi français et allemands – qui circulent en Europe dans les premières décennies du XVII^e siècle. Pour les Pays-Bas méridionaux, il faut noter que l'activité éditoriale, en matière d'ornement, diminue drastiquement en faveur de Paris et d'Amsterdam, qui deviennent des foyers de diffusion du style auriculaire dans le second tiers du siècle. Seuls les travaux de Jacques Francart avaient contribué à introduire et diffuser les formes auriculaires dans les Pays-Bas méridionaux.

Mais si le cartouche connaît en Italie depuis la seconde moitié du XVI^e siècle un succès grandissant et deviendra, lorsqu'il triomphe au centre des portails et des frontons, la signature du baroque, il y était jusqu'alors presque exclusivement utilisé pour présenter les armoiries. Or, il acquiert dans les Pays-Bas, et ce dès le début du XVII^e siècle, une sorte d'autonomie vis-à-vis de



JEAN ARNOULD DE VILLE
et FRANÇOIS FINON (attribué à),
Projet pour la voûte de la chapelle de la Sainte-Trinité à l'ancienne collégiale Notre-Dame de Namur
1650.
Namur, AÉN, Notaires, 152, acte 2465.

31. Équivalent de *kwabornament* en anglais, *Eig- und Knorpelwerk* en néerlandais et *Ohrmuschelwerk* en allemand.



Namur, église Saint-Loup, détails de la voûte principale : replis des membranes ; fruits et légumes ; grains

cette fonction première et il se caractérise par un traitement virtuose particulier, qui cristallise dans les années 1630 les nouvelles aspirations d'une génération d'artistes travaillant dans le sillage de Rubens. La voûte de l'église Saint-Loup et la chapelle de la Vierge de l'église des jésuites d'Anvers³² en sont les témoins les plus significatifs. Sur la voûte de Namur et à Anvers, les cartouches sont exclusivement utilisés comme des motifs de remplissage de surface, vidés de tout contenu³³, présentés au sein d'un compartimentage comme autant de motifs encadrés (et non pas seulement encadrant). Ils y sont exploités non comme supports de présentation des armoiries, mais pour leurs qualités expressives, à savoir la diversité, l'animation, l'opulence ou l'organicité qu'ils déclinent, comme le jeu de tension dynamique qui découle de la rencontre entre la puissance vitaliste du motif et le cadre qui les enserme.

Cette sorte d'émancipation esthétique de l'ornement est encore accentuée, à Namur, par la mise en œuvre particulièrement virtuose de la matière³⁴ : si le tuffeau de Maestricht, pierre tendre facile à tailler, autorisait ce déploiement d'ornements sculptés sur place, il faut bien constater le rendu illusionniste de cette pierre transformée sous les coups de ciseau en une couverture végétale et organique, luxuriante, ronde et souple. En dépit d'un caractère d'ensemble assez graphique, certaines membranes de cartouche s'animent de volutes et de gonflement tridimensionnels, de plis et de replis ou de torsions qui évoquent une matière plastique et malléable, tandis que les fruits et légumes épanouis semblent gorgés de soleil. Et partout, on retrouve cette même rondeur des formes, explicitement traduite par l'omniprésence de grains émanant de pistils disposés en grappe ou en chapelets enrichissant partout les zones vides du compartimentage (les angles et les creux), ou par le traitement curieux en forme de boudin de certaines membranes de cartouches³⁵. L'effet obtenu n'est pas tant celui d'une pierre dure taillée dans la masse que d'une matière molle et modelée, comme de la terre ou de la cire – une référence qui prend tout son sens au regard de la

32. La construction de la chapelle est entamée en 1622 mais une grande partie de la décoration, sans doute conçue par Rubens, n'est commencée que vers 1635, sous l'égide de Robrecht et Andries de Nole, et terminée vers 1640 par Sébastien de Neve et Jacques Couplet. B. TIMMERMANS, *The Chapel of the Houtappel Family and the Privatisation of the Church in Seventeenth-Century Antwerp*, dans LOMBAERDE 2008, p. 184 ; D'HAINAUT-ZVÉNY 2002, pp. 86-93. Voir aussi SNAET.

33. Les dimensions, le nombre et le découpage varié des compartiments intérieurs des cartouches qui égrènent les compartiments de la voûte laissent en effet assez peu de place à un décor figuré. Cela n'est toutefois pas le cas des grands médaillons scandant la topographie des voûtes qui, selon L.-Fr. Genicot et Th. Coomans, devaient certainement appeler un décor particulier. Leur appareillage est trop perceptible. En outre, le projet d'un décor commandé en 1650 pour une importante chapelle de la collégiale Notre-Dame à Namur, où le tout devait être travaillé aussi bien que sont les voûtes de l'église des PP. jésuites en cette ville, présente dans le médaillon central un décor figuré. Seul ce médaillon central est occupé par une représentation dans ce projet, comme l'étaient peut-être (si pas réalisés, du moins conçus) les grands médaillons centraux de la voûte de Saint-Loup. Ce dessin est reproduit dans VAN DE CASTEELE 1883-1884, pp. 151-152 ; GENICOT & COOMANS 1991, pp. 111-116.

34. À Anvers, ce traitement virtuose trouve son paroxysme dans les cartouches et surtout les consoles fascinantes soutenant les statues de la chapelle de la Vierge, exécutées en marbre de Carrare.

35. On notera que les grains s'échappant de pistils d'acanthé sont nettement moins présents sur les voûtes des collatéraux.

description de l'église des jésuites d'Anvers que Michel de Gryze réalisa dans l'ouvrage publié à l'occasion des festivités orchestrées en 1622 pour célébrer la canonisation des saints Ignace et François Xavier, alors que l'église venait d'ouvrir ses portes au public : en parlant des divers matériaux *qui augmentent le plaisir des yeux*, il décrit les frises rehaussées de *feuilles qu'on dirait vivantes et non pas mortes. On dirait l'ouvrage façonné non pas dans la pierre dure, mais dans la pierre molle*³⁶. Si ce genre de propos relève certes de formules convenues propres au genre de l'*ekphrasis*, elle témoigne à tout le moins des effets recherchés par ces décors, visant à tromper les spectateurs pour le plus grand plaisir des yeux.

Tout comme la nature morte (qui se développe au même moment dans les Pays-Bas) est un sujet humble qui attire plus l'attention sur son exécution que sur son contenu, ces ornements sculptés « sans prétention iconographique » fascinent par leur qualité d'exécution et témoignent d'une sorte d'autonomisation de leur fonction esthétique par rapport à leur fonction première – celle, pour le cartouche, d'offrir un cadre ou un support de présentation des inscriptions ou armoiries³⁷. Ce phénomène, qui semble assez caractéristique de ce « baroque ornamental » de nos régions, trouve sous la plume de Giovanni Careri une belle formulation. Lorsqu'il envisage la déferlante de la vague baroque à l'échelle européenne, il souligne le lien tendu entre la forme importée et sa rencontre avec de nouveaux matériaux et des cultures figuratives locales particulières : *Cette tension se manifeste souvent dans une sorte d'exténuation du matériau qui est poussé à l'extrême de sa résistance. [...] [Les matériaux] sont contraints d'assumer des formes qu'ils ne peuvent prendre qu'en approchant le risque de se défaire. La virtuosité, que requiert souvent cette conception du décor, est le fait des grands artistes comme des petits artisans. Elle n'a rien de gratuit puisque le matériau, en étant poussé jusqu'à ses limites, se « galvanise » ; il acquiert une énergie qu'il ne peut contenir et qu'il transmet à tout ce qui l'entoure*³⁸.

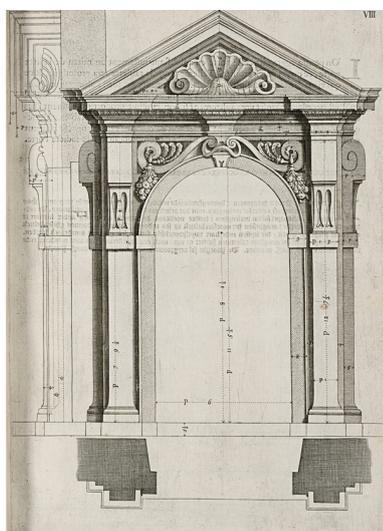
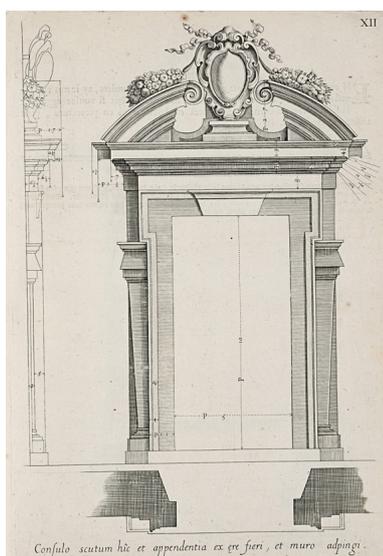
36. DE GHRYZE 1622, p. 10.

37. Il en va de même pour la console qui devient le lieu d'expression de la force créative des sculpteurs, s'autonomisant ainsi de sa fonction architectonique qui est celle de soutenir un élément en saillie.

38. G. CARERI et F. FERRANTI, *Baroques*, Paris, 2002, p. 16.

La conception du décor de la voûte : une inspiration de Jacques Francart ?

Cette question nous amène à envisager à présent la problématique de l'attribution du décor de la voûte. HuysSENS en est-il à l'origine ? C'est une hypothèse généralement retenue dans la littérature scientifique, du moins en ce qui concerne l'aspect architectural de la couverture³⁹. Toujours est-il que, d'un point de vue formel, le déploiement végétal et organique de la voûte tranche finalement assez fort avec le ton franchement robuste et musclé de la façade et de l'élévation de la nef. Certains auteurs, comme Ferdinand Courtoy, y ont reconnu, à juste titre, l'inspiration du répertoire ornemental de Francart. Partant du fait que Francart et HuysSENS avaient travaillé en collaboration, notamment à l'église du Grand Béguinage à Malines en 1629, et que la sculpture des voûtes de Saint-Loup fut entreprise après la mort d'HuysSENS, l'auteur reconnaît *sans témérité [...] dans l'ornement de Namur le style de Jacques Francart*⁴⁰. Un examen approfondi du décor de la voûte, au regard de la production de Francart d'abord et des recueils d'ornements les plus en vogue dans les Pays-Bas ensuite, et particulièrement dans le milieu jésuite, permet d'enrichir quelque peu cette hypothèse.



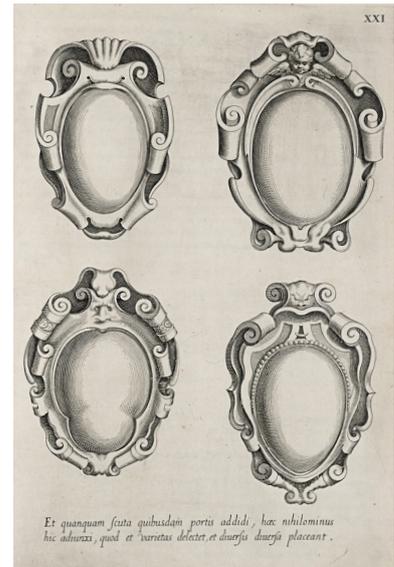
Jacques FRANCArt, *Premier livre d'architecture*, 1617, pl. VIII et XII. Bruxelles, KBR, VB 5.321 C 1.

Dans son *Premier livre d'architecture* (1617), on trouve en germe tout le vocabulaire ornemental de cette esthétique de l'opulence, ainsi que l'annonce de certains thèmes récurrents de la voûte de Saint-Loup, tels, outre le cartouche, la corne d'abondance et la coquille, ou encore des motifs plus spécifiques comme les trois gousses superposées. Mais les cartouches qui interrompent les frontons dans ses modèles de portes présentent tous un même schéma de base, bien plus sommaire que les spécimens complexes de la voûte : deux membranes superposées (dont l'extérieure prend la forme d'une soucoupe convexe, à la manière italienne) avec des terminaisons diversement enroulées en copeaux, une composition que l'on retrouve uniquement pour les deux cartouches nichés dans les tympans des chapelles latérales. Dans les modèles du *Premier livre*, la jonction au sommet est parfois ponctuée d'une figure – ce qui n'est jamais le cas dans la voûte à une exception près – comme le montrent aussi les quatre modèles de cartouche proposés en fin de volume⁴¹ pour cultiver un esprit de variété, selon un principe propre aux recueils de modèles, ce que l'auteur explicite d'ailleurs sur la planche : *Bien que*

39. GENICOT & COOMANS 1991, p. 111.

40. COURTOY 1936, p. 22.

41. La toute dernière planche de son traité est d'une teneur différente, son organisation et le fait que les cartouches soient remplis d'un emblème évoquent la page imprimée ; et on y reconnaît davantage la manière de Rubens.



Jacques FRANCART, *Premier livre d'architecture*, 1617, pl. XXI.
Bruxelles, KBR, VB 5.321 C 1.

Namur, église Saint-Loup, détails des goussets et coquilles de la voûte de la nef principale et cartouche du tympan de la chapelle de la Vierge

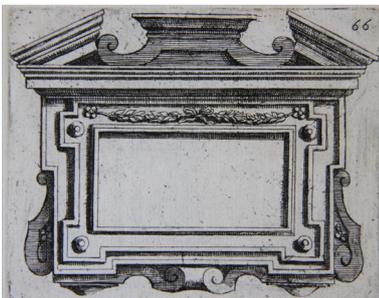
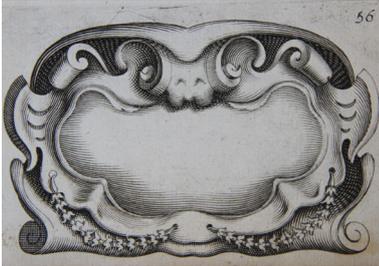
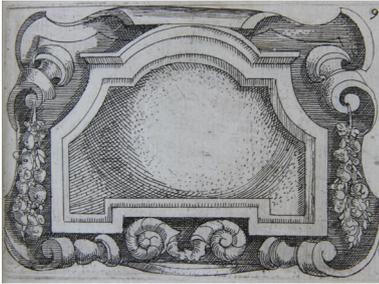
*j'aye mis des escussions au dessus d'aulcunes Portes, neantmoins pour la varieté, ay-ie fait ces aultres pour s'en servir*⁴².

Ce même principe d'invention basé sur la série est aussi à la base de son recueil de cartouches publié en 1622, dont l'intitulé indique clairement la vocation utilitaire des modèles proposés : *Cent tablettes et escussions d'armes. Pour sculpteurs, pintres et orfebvres, pour s'en servir aux ornemens d'inscriptions, enlemes et armes*⁴³. Les tablettes et écussons (ou cartouches) du recueil, qui sont comme l'on les use maintenant à Rome⁴⁴, sont plus riches que les modèles du *Premier livre*. Il distingue trois sortes de tablettes d'inscription : des « Architecture meslee de cuirs », des « cuirs sans Meslange » et « des Architecture sans cuirs », en renvoyant à certains numéros de planches (dont un exemplaire de chaque type est reproduit ici). À côté des cuirs et éléments architecturaux, le répertoire s'enrichit cette fois de diverses figures grimaçantes ou monstrueuses, angelots, putti, animaux divers (singe, bélier, poisson, escargot, etc.), mais aussi vases, coquilles, fleurettes, cornes

42. FRANCART 1617, p. XXI.

43. Dans sa préface, il supplie le lecteur d'adoindre à ces modèles *vostre bonne affection : et considerer que cest oeuvre ne sert que d'invention, pourtant n'importe que les particularitez soyent si soigneusement gardees*. J FRANCART, *Cent tablettes et escussions d'armes*, préface aux lecteurs.

44. *Ibid.*



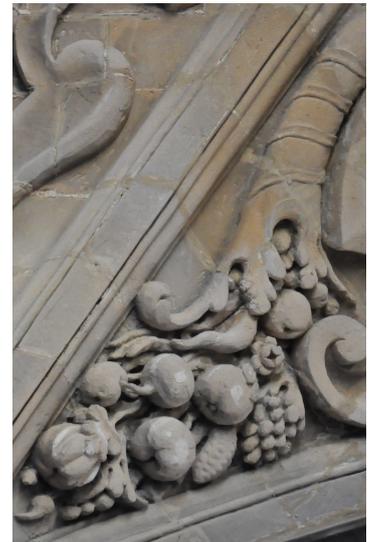
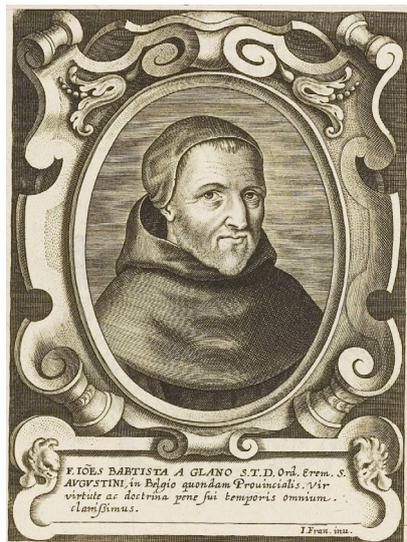
Jacques FRANCCART, *Cent tablettes et escussons d'armes. Pour sculteurs, pintres et orfebvres, pour s'en servir aux ornemens d'inscriptions, enlemes et armes [...]*, Bruxelles, 1622, pl. 9 - *architecture meslee de cuirs*, pl. 56 - *cuirs dans meslange*, et pl. 66 - *architecture sans cuirs*. Bruxelles, KBR.

Cornelis CURTIUS (auteur), Jacques FRANCCART (illustreuteur), *Virorum illustrium ex ordine Eremitarum D. Augustini elogia : cum singulorum expressis ad vivum iconibus...*, Anvers, 1636.

Namur, église Saint-Loup, détails de la voûte principale et des collatéraux

d'abondance, chutes ou guirlandes de fruits et fleurs, le tout agencé dans un esprit généralement plus souple et animé.

Près de quinze ans plus tard, c'est une même conception, quoique plus aboutie, qui anime les cartouches que Francart exécute pour encadrer les portraits des figures importantes de l'ordre des augustins, portraits destinés à illustrer l'ouvrage de Cornelius Curtius, gravé par Cornelius Galle, et publié en 1636, le *Virorum illustrium ex ordine Eremitarum D. Augustini elogia*⁴⁵. Le contour plus animé de certaines membranes, leur matière plus souple, leur torsion et leurs multiples replis, comme l'enchaînement parfois plus fluide entre les éléments entrent davantage en



45. C. CURTIUS, *Virorum illustrium ex ordine Eremitarum D. Augustini elogia : cum singulorum expressis ad vivum iconibus*, Anvers, 1636.

Cornelis CURTIUS (auteur), Jacques FRANCCART (illustrateur), *Virorum illustrium ex ordine Eremitarum D. Augustini elogia : cum singulorum expressis ad vivum iconibus...*, Anvers, 1636.

Namur, église Saint-Loup, détails de la voûte principale et des collatéraux



résonance avec la conception de la voûte au travers de ce que l'on désigne par le terme d'organicité. Les cornes d'abondance, charnues, correspondent aussi davantage à l'esthétique de la voûte, tout comme les pistils d'acanthé, situés dans les angles, d'où s'échappent des grains disposés en chapelet ou en grappe, qui font le caractère si singulier de la voûte.

Une inspiration commune lie donc bien ces dernières estampes de Francart et le dessin de la voûte, particulièrement homogène⁴⁶. Cependant, il n'y a point, dans l'œuvre gravé de Francart, la profusion végétale qui émaille toute la voûte namuroise, avec ses fruits et légumes naturalistes et sa prolifération d'acanthé, cette dernière étant tantôt greffée aux membranes des cartouches, tantôt épanouie en pistil, en fleuron ou en volute, ou bien encore organisée en rinceaux entrelacés, adossés, affrontés ou étalés dans les compartiments de la voûte⁴⁷. Mais c'est surtout l'étalement prodigieux, presque tentaculaire, de cette végétation et de ces cartouches qui tranche le plus avec la manière dont les architectes tels Francart ou Huyssens avaient l'habitude de les utiliser. Dans le *Premier livre* de Francart, comme dans les projets que nous conservons d'Huyssens, si les cartouches brisent les frontons et contrarient l'ordre architectonique, tels qu'on les trouvait alors en Italie, le motif reste toujours secondaire et relativement extérieur à l'architecture. Chez Francart, le cartouche se présente ainsi souvent comme un écu accroché sur le nu du

Namur, église Saint-Loup, détails de la voûte principale et des collatéraux : acanthes greffées aux membranes des cuirs ; acanthé épanouie en pistil, en fleuron ou en volute ; acanthé en rinceaux entrelacés, adossés ou affrontés

46. On notera toutefois une inspiration plus végétale et prolifique dans le décor de la voûte principale que dans celui des collatéraux, comme le traduit bien la montée en puissance de motifs comme les grains ou les raisins dans la voûte principale. Il s'agit là d'une différence qui incombe sans doute à la longueur du chantier et aux deux phases de construction des voûtes, mais qui n'entrave pas la conception unitaire de l'ensemble.

47. De ce point de vue la voûte de Saint-Loup partage bien des similitudes avec le décor de la voûte du chœur de l'église des jésuites de Bruges (actuellement église Sainte-Walburge), réalisée entre 1619 et 1642 sous la direction d'Huyssens.



mur⁴⁸, comme l'indique le commentaire d'une de ses planches, où il *conseille de faire cest escusson avec ses cordons de cuivre, & de les cramponner à la muraille* (planche XII de son traité). Le profil du cartouche illustré sur la planche XII de son traité montre clairement le crampon qui soude le cartouche à la muraille, dont il apparaît toutefois comme un élément détaché, penché vers l'avant. Aussi, explique-t-il dans son traité de 1617 que les « tablettes, cartels, rouleaux » (autres désignations des cartouches), qu'il place dans la même catégorie d'ornements que les *festons, roses et autres feuillages et infinité de choses tant marines que terrestres [...] s'appliquent aux places vides, comme aux triangles entre les arcs et colonnes au tympan et autres lieux qui requièrent enfoncement*. Et d'ajouter : *Car le naturel des ornements qui donnent petits ombrages, est de se montrer éloignés à la vue : voilà pourquoi qu'il se faut bien garder d'appliquer de tels ornements aux choses qui doivent venir premières à la vue. Comme j'ai vu en divers lieux, plusieurs édifices si fort remplis de tels ornements, que l'on ne pouvait juger à 30 pas de là, ce que la chose était, et étaient si remplis de poussière et arai[g]nes (lesquelles aident à donner obscurité) que ce qui devait venir au devant, se montrait derrière. De plus portent cet inconvénient de charger le seigneur de la fabrique de grands frais et de retarder l'ouvrage*⁴⁹. Si ce genre de propos et ces arguments – le primat de la composition et la dépense investie – abondent dans la littérature sur l'architecture en ce XVII^e siècle, sur fond de ce que Claude Mignot a appelé la « querelle de l'ornement »⁵⁰, il faut bien reconnaître qu'une telle conception du décor sculpté coïncide assez mal avec la prolifération ornementale de Saint-Loup.

Un regard sur la production d'estampes contemporaine permet d'explorer d'autres pistes. Ainsi, la voûte présente-t-elle des affinités formelles avec les recueils d'ornements les plus en vogue, comme ceux des italiens Bernardino Radi (1619)⁵¹ et surtout Agostino Mitelli, lequel avait exécuté plusieurs séries de cartouches qui, à en juger par le nombre importants de copies, avaient connu un succès considérable à l'échelle européenne⁵². La voûte de Saint-Loup se rapproche ainsi de l'inspiration plus végétale qui anime les cartouches de son recueil publié en 1636⁵³ :

48. C'est ainsi qu'on les trouvait à Rome. C'est ce caractère amovible que manifestent explicitement les *putti* qui les présentent, les accrochent ou les garnissent fréquemment dans les décors baroques.

49. FRANCART 1617, préface aux lecteurs.

50. Cl. MIGNOT, *Michel-Ange et la France : libertinage architectural et classicisme*, dans « *Il se rendit en Italie* ». *Études offertes à André Chastel*, Paris, 1987, pp. 523-533.

51. B. RADİ, *Disegni varii di depositi o' sepulcri inventati da Bernardino Radi da Cortona*, Rome, 1619 ; B. RADİ, *Vari disegni de arhitectura ornati de porte in ventati da Bernardino Radi da Cortona*, 1619. P. FUHRING, *Ornament prints in the Rijksmuseum*, II, *The seventeenth Century*, vol. 1, Rotterdam, 2004, pp. 516-517.

52. Agostino Mitelli. *Drawings. Loan exhibition from the Kunstbibliothek, Berlin*, Los Angeles, 1965, pp. 76-78 ; P. FUHRING, *Ornament prints in the Rijksmuseum*, II, , vol. 1, pp. 191, 204-210 ; *Ornaments. Architecture*, Paris, 1990, cat. 944-953 (avec mentions des éditions originales et des copies) ; F. ZUCCARO, H. PICART (grav.), *Série de cartouches*, ca. 1628.

53. A. MITELLI, *Série de cartouches*, Paris, 1636. La première édition de cette série de vingt-quatre cartouches, dédiée au comte Zambeccari, avait été publiée et/ou gravée par Agostino Parisini en 1636.

le répertoire fait la part belle aux cornes d'abondance, intriquées dans les enroulements des cuirs, et à l'acanthe, disposée, comme sur la voûte, en rinceaux ou greffée aux membranes déployées des cuirs dont elle paraît comme le prolongement. On y retrouve les volutes dynamiques et boursoufflées qui s'échappent des membranes des cartouches, le traitement en forme de boudins du graphisme de certains cartouches, ou encore des motifs plus spécifiques comme le chapelet de fleurettes en clochette (évoquant le perce-neige) s'écoulant sur la membrane.

Mais les similitudes sont parfois plus littérales. Ainsi, certains cartouches de la voûte empruntent de manière assez explicite le



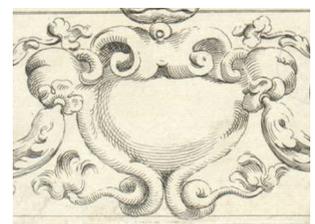
Namur, église Saint-Loup, détail de la voûte principale

Agostino MITELLI, *Série de cartouches*, Paris, 1636 : planche d'acanthe en rinceaux.



Namur, église Saint-Loup, détails de la voûte principale et des collatéraux

Agostino MITELLI, *Série de cartouches*, Paris, 1636 : planches avec corne d'abondance intriquée dans les enroulements des cuirs ; acanthe greffée aux cuirs ; terminaisons boursoufflées des volutes ; traitement en boudins des membranes des cuirs ; chapelet de fleurettes.



Namur, église Saint-Loup, détail de la voûte des collatéraux

Agostino MITELLI, *Série de cartouches*, Paris, 1636.



schéma de modèles de Mitelli, en le simplifiant et en l'adaptant toutefois au format du cadre architectural dans lequel il s'inscrit. C'est le cas d'un cartouche des collatéraux qui emprunte au modèle italien le contour du compartiment intérieur et ses replis, les volutes supérieures déroulées en acanthe, le motif du fleuron qui s'en échappe et s'épanouit en coquille au sommet de la composition, le déploiement latéral avec son ajourage et la crosse en forme de boudin qui le ferme, comme, enfin, les deux volutes déroulées à l'extérieur qui assoient le cartouche en bas de la composition. Une inspiration du même type peut être constatée pour le cartouche d'une lunette de la voûte centrale. Un emprunt encore plus explicite est celui du cartouche de la façade, entièrement bricolé à partir de trois modèles du même recueil de Mitelli : tandis que la membrane intérieure du cartouche, qui encadre directement le médaillon central, recopie un premier modèle, les crosses affrontées du sommet de la membrane extérieure sont inspirées d'un deuxième et enfin la partie inférieure est une simplification d'un troisième cartouche.

Francart, qui avait proposé tant de modèles de cartouches, aurait-il pu ainsi lui-même s'inspirer des modèles d'un Italien ? Ce ne serait pas étonnant, connaissant la pratique de bricolage qui caractérise la production ornementale. Mais tenter l'attribution du décor, c'est finalement mal poser le problème de la conception de la voûte. Car pour comprendre la portée de ce décor, il convient plutôt d'en resituer la genèse dans la sphère

Namur, église Saint-Loup, cartouche de l'attique de la façade

Agostino MITELLI, *Série de cartouches*, Paris, 1636.



jésuite des provinces gallo- et flandro-belge des années 1630-1640, qui s'était appropriée les formes généreuses du style auriculaire pour en faire le langage visuel privilégié de leur Ordre et ce à travers tous les médiums artistiques, qu'il s'agisse de l'architecture et de son décor, du mobilier, comme du domaine de l'imprimerie ou même de la peinture de chevalet.

L'église comme une fête : la voûte au regard de l'esthétique jésuite des années 1630-1640

À Anvers, la troisième décennie du XVII^e siècle est caractérisée par une nouvelle efflorescence de la littérature emblématique, largement encouragée par les jésuites⁵⁴, qui prend la forme de luxueux ouvrages richement illustrés d'emblèmes aux cartouches plantureux. C'est le cas du livre de devises du jésuite Silvestro Pietrasanta publié en 1634, intitulé *De Symbolis Heroicis*⁵⁵ dont certaines des 281 gravures symboliques sont encadrées de cartouches littéralement plagés du recueil de Francart (1622), mais aussi inspirés du livre de cartouches de Daniel Rabel⁵⁶ (1632) ou encore de celui de Zuccaro⁵⁷ (1628). Mais le monument littéraire par excellence des jésuites est le fameux ouvrage publié à Anvers en 1640 à l'occasion du centième anniversaire de la Compagnie de Jésus, *l'Imago primi saeculi Societatis Iesu*⁵⁸, un luxueux volume illustré de 126 emblèmes, vraisemblablement gravés par Corneille

S. PIETRASANTA, *De Symbolis Heroicis Libri IX*, Anvers, 1634.
Emblème de l'ouvrage.



Jacques FRANCCART, *Cent tablettes et escussons d'armes*, 1622.



54. H. MEEUS, *Antwerp as a Centre for the Production of Emblem Books*, dans *Quaerendo*, 30, 2000, pp. 228-239 ; R. G. DIMLER et P. M. DALY, *Corpus Librorum Emblematum. The Jesuit Series*, Montreal/Kingston, 1997-2007.

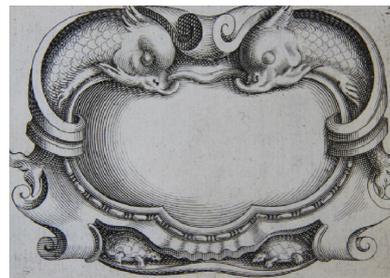
55. S. PIETRASANTA, *De Symbolis Heroicis Libri IX*, Anvers, 1634.

56. D. RABEL, *Cartouches de diferentes inventions tres utiles a plusieurs sortes de personnes*, Paris, 1632. P. FUHRING, *Ornament prints in the Rijksmuseum*, II, 2004, pp. 193-197.

57. F. ZUCCARO, H. PICART ca. 1628. La série a été gravée par Pierre Fierens à la même date. Voir R. BERLINER, *Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts*, Leipzig, 1925-1926, p. 70 ; *Ornaments. Architecture*, cat. 1419-1421.

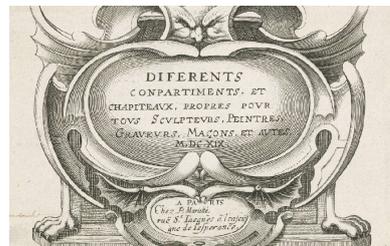
58. *Imago primi saeculi Societatis Iesu : a prouincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata*, Anvers, 1640. De nombreux travaux ont été consacrés aux emblèmes de cet ouvrage, bien que peu d'entre eux se soient intéressés aux cartouches encadrant les emblèmes. Nous nous limiterons à renvoyer ici à la dernière étude complète faisant le point sur la bibliographie : J. W. O'MALLEY SJ (dir.), *Art, Controversy, and the Jesuits: The "Imago Primi Saeculi" (1640)*, Philadelphia, 2015.

S. PIETRASANTA, *De Symbolis Heroicis Libri IX*, Anvers, 1634.
Emblème de l'ouvrage.



Jacques FRANCCART, *Cent tablettes et escussons d'armes*, 1622.

S. PIETRASANTA, *De Symbolis Heroicis Libri IX*, Anvers, 1634.
Emblème de l'ouvrage.



Kilian LUCAS, *Diferents compartiments...*, Paris, 1619.

Galle⁵⁹ et somptueusement encadrés de cartouches témoignant d'une diversité et d'une richesse jusque-là inégalée dans le genre de l'émblématique. Les cadres déclinent avec luxuriance des motifs variés au sein de membranes tantôt enroulées avec une raideur tridimensionnelle, tantôt plaquées tels des boudins sur une surface plate, tantôt frémissantes comme une matière



Imago primi saeculi Societatis Iesu : a prouincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata, Anvers, 1640.
Emblèmes de l'ouvrage.



59. Si seul le frontispice est signé (*Phil. Frutiers delin[eavit] et Corn. Galleus sulpsit*), une lettre issue des archives de la maison Plantin-Moretus, écrite par Corneille Galle le jeune à Balthasar Moretus le 12 février 1640, précise que Corneille Galle (le vieux) est également intervenu dans l'exécution des cartouches : *monpere [sic] [...] heeft nu voor de Paters sommige Emblemata onder handen, voor't selve heeft oock het Frontispicium te maken [...]*. Cité dans : P. COLMAN, *Seize cuivres de l'« Imago Primi Saeculi Societatus Iesu... » au Musée Curtius à Liège*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine Artistique*, 4, 1961, p. 193. L'auteur conclut : *Ainsi, Corneille Galle le Vieux a également gravé les vignettes, vraisemblablement toujours d'après les dessins de Frutiers.*

Imago primi saeculi Societatis Iesu : a prouincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata, Anvers, 1640.
Emblèmes de l'ouvrage.

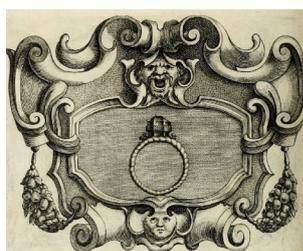
Agostino MITELLI, *Série de cartouches*, Paris, 1636.



malléable et organique. Et bien que la littérature scientifique ait fréquemment insisté sur la capacité d'invention exceptionnelle de l'artiste en charge des cartouches et des emblèmes, force est de constater qu'ils sont également en grande partie empruntés aux recueils d'ornements les plus récents disponibles sur le marché, tels ceux de Federico Zuccaro, Daniel Rabel, Bernardino Radi⁶⁰, mais aussi, et l'on en sera guère étonné, d'Agostino Mitelli. Ce sont tous les cartouches de sa série publiée en 1636 qui ont été entièrement réutilisés pour les emblèmes de l'*Imago primi saeculi* : soit littéralement recopiés, soit décortiqués et adaptés en termes de format et de composition, selon une véritable entreprise de recyclage des formes ornementales. Il n'est pas

Imago primi saeculi Societatis Iesu : a prouincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata, Anvers, 1640.
Emblèmes de l'ouvrage.

Namur, église Saint-Loup, détail de la voûte principale



60. B. RADI, *Disegni varii di depositi o' sepulcri inventati da Bernardino Radi da Cortona*, Rome, 1619 ; Id., *Vari disegni de architettura ornati de porte in ventati da Bernardino Radi da Cortona*, Rome, 1619. Voir P. FUHRING, *Ornament prints*, vol. 1, pp. 516-517.



DANIEL SEGHERS et ÉRASME QUELLIN,
*Sainte Catherine de Sienne dans un
 cartouche avec guirlande*
 Vers 1650.
 Huile sur toile. 126 x 96 cm.
 Anvers, KMSKA, inv. 331.

étonnant, dès lors, d'y retrouver d'étranges similitudes avec le découpage de certains cartouches de la voûte, sans toutefois y déceler des emprunts explicites.

L'*Imago primi saeculi* n'a pas manqué de marquer, à son tour, la production gravée de l'époque⁶¹, mais aussi, ce qui peut paraître *a priori* plus étonnant, la production picturale du peintre jésuite anversois Daniel Seghers (1590-1661)⁶². Spécialisé dans la peinture de fleurs, Seghers avait développé une formule picturale et ornementale vouée à un grand succès : celle de présenter une scène (le plus fréquemment religieuse) au centre d'un cartouche en grisaille décoré d'une guirlande de fleurs⁶³. Ces fleurs disposées en bouquet ou en guirlande sont toujours éclairées avec force et sont exécutées avec une netteté et un rendu illusionniste qui firent la renommée de ses peintures. Quant aux cartouches, baignés dans l'obscurité et évoquant un monument de pierre, ils sont encore une fois inspirés du recueil d'Agostino Mitelli et de l'*Imago Primi saeculi*, bricolant et juxtaposant des éléments issus de différents modèles pour créer des compositions adaptables au format et au besoin du tableau⁶⁴. D'un point de vue historique et chronologique, on pourrait même se demander dans quelle mesure la publication de l'*Imago primi saeculi* a pu fournir à l'artiste l'impulsion nécessaire à la création de cette formule de la guirlande de fleurs au naturel sur un cartouche, puisque cette dernière semble s'imposer dans l'œuvre de l'artiste dans les années 1640.

La vaste production gravée de recueils d'ornements et d'emblèmes offre ainsi un magnifique terrain à celui qui voudrait s'adonner à un gigantesque jeu de piste formel, traquant les emprunts, les réemplois, ou les transformations des formes ornementales. L'échantillon fourni ici est suffisamment éloquent pour démontrer la pratique de recyclage ou de bricolage, voire de braconnage, qui caractérise la production ornementale dans son ensemble, et ce à travers tous les mediums. Et le cartouche, avec cette extensibilité et cette mobilité qui le caractérise, s'offre comme le lieu idéal d'une telle entreprise de recyclage et d'assemblage. Mais il n'est en tout état de cause pas anodin de constater les adaptations iconographiques opérées lors de ces processus de création – les figures grimaçantes naissant de la rencontre des volutes, les animaux, les objets et même les angelots ayant été

61. Nombre de livres d'emblèmes réalisés notamment dans le cadre des collèges jésuites pour des circonstances particulières empruntent des cartouches de l'*Imago Primi Saeculi*. Voir C. HEERING, *Les sens de l'ornemental au premier âge moderne. Une étude du cartouche au regard de l'œuvre de Daniel Seghers*, thèse de doctorat en cours de publication, Louvain-la-Neuve 2014, pp. 326-328.

62. Pour une bibliographie récente sur Daniel Seghers, nous renvoyons à l'étude mentionnée ci-dessus. Voir aussi KAIRIS.

63. Selon une pratique qui était courante dans le milieu flamand de l'époque, ces peintures étaient le fruit d'une collaboration entre Seghers, qui exécutait les fleurs et le cartouche, et un collaborateur, spécialisé dans la peinture des figures. Parmi les artistes en charge des figures, mentionnés dans l'inventaire que rédigea Seghers, on compte notamment Hendrik van Balen, Abraham van Diepenbeek, Rubens et en majorité Érasme Quellin et Cornelis Schut. Voir W. COUVREUR, *Daniël Seghers' inventaris van door hem geschilderde bloemstukken*, dans *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis en de oudheidkunde*, 20, 1967, p. 157.

64. C. HEERING, *Les sens de l'ornemental*, pp. 311-335. À titre exemplatif, dans le tableau représentant sainte Catherine de Sienne au centre d'un cartouche (Anvers, KMSKA, inv. 331), Seghers a utilisé le même modèle de cartouche que celui de la façade de l'église Saint-Loup, issu de la série de Mitelli publiée en 1636.

systématiquement supprimés dans tous les cartouches composés par Seghers ainsi que dans ceux de la voûte de Saint-Loup, et ce à des fins de convenance avec la destination du lieu, leur caractère profane s'adaptant mal à la sphère religieuse⁶⁵.

Il convient en effet de s'interroger sur l'iconographie de ce décor, qui présente, à côté des cartouches organiques, une opulence naturaliste de motifs divers : fruits (raisins à profusion, surtout en s'approchant du chœur, pommes, grenades, dattes, prunes, poires et bogues ouvertes), légumes (cucurbitacées, pois en gousses, artichauts, navets, racines)⁶⁶, feuillages (à côté de l'acanthé stylisée, on reconnaît des feuilles de vigne, de chêne et de noisetier), fleurs (pavots, renoncules, chrysanthèmes) et coquilles, le tout agencé en guirlande ou se déversant de cornes d'abondance. Face à ce déploiement de fruits, de légumes et de fleurs, on serait tenté de suggérer une interprétation symbolique de ce qui pourrait s'apparenter à un véritable langage végétal et floral⁶⁷. Dès l'Antiquité, les espèces constituant les couronnes naturelles et autres festons ont fait l'objet d'une codification symbolique, relayée par les humanistes dans le sillage desquels se développe toute une littérature sur le symbolisme végétal au cours de la première modernité⁶⁸. La signification de certaines espèces de fleurs et de feuillages devait ainsi être l'objet d'un héritage culturel largement partagé. Mais elle devait aussi faire l'objet d'un savoir de type expérimental – certaines fleurs et fruits étant dotées d'une puissance évocatrice ou d'un potentiel d'association presque naturel et accessible pour le spectateur illettré (comme la rose évoquant l'amour, le lys la pureté, les plantes épineuses la douleur, le raisin l'Eucharistie, etc.).

Aussi, les descriptions que nous conservons des festivités orchestrées par les jésuites pour la canonisation des saints Ignace de Loyola et François Xavier en 1622 ou pour le centenaire de la Compagnie en 1639-1640 sont-elles parfois très explicites quant à la signification des végétaux utilisés lors de ces événements éphémères. À côté des attributs de la sainteté comme le laurier et la palme (symbolisant l'honneur rendu aux martyrs suite à leur victoire dans leur mission apostolique) ou le lys (signe de

65. Les confessionnaux et le banc de communion présentent quant à eux un foisonnement d'angelots, de figures hybrides et grimaçantes, qui s'accordent avec l'iconographie habituelle de ces typologies de mobilier.

66. On notera que ces légumes, et en particulier les légumes racines comme les carottes, ou encore les courges, étaient déjà présents dans le répertoire des maniéristes flamands comme Cornelis Floris.

67. Sur cette problématique qui a suscité une abondante littérature, on se limitera à citer les études suivantes, qui font un état de la question sur le symbolisme floral et végétal : R. DEKONINCK, *Les sens des fleurs. L'art de la méditation florale et picturale chez Daniel Seghers*, dans R. DEKONINCK, A. GUIDERDONI et B. VAN DEN ABEELE (dir.), *Figurer la nature. Les métamorphoses de l'allégorie (XII^e-XVII^e siècles)*, Louvain-la-Neuve, à paraître ; A. TAPIÉ et alii, *Le sens caché des fleurs. Symbolique & botanique dans la peinture au XVII^e siècle*, Caen, 1997.

68. Par exemple, Cl. PARADIN, *Devises heroïques*, Lyon, 1557, pp. 248 et suiv. ; É. BINET, *Essai des merveilles de nature et des plus nobles artifices. Pièce très nécessaire à ceux qui font profession d'éloquence*, Rouen, 1621 ; C. PASCHAL, *Coronae. Opus 10 libris distinctum ; quibus res omnis coronaria e priscorum eruta & collecta monumentis continetur*, Lugduni Batavorum, 1671. En guise de littérature secondaire, voir notamment S. VAN SPRANG (dir.), *L'empire de Flore. Histoire et représentation des fleurs en Europe du XVI^e au XIX^e siècle*, Bruxelles, 1996.

leur pureté), ces relations font mention du décor végétal qui métamorphosait les sanctuaires. Composée de matériaux naturels et artificiels, cette parure végétale faisait l'objet dans certains cas d'une véritable mise en scène dont le sens symbolique s'inscrivait dans le cadre du programme iconographique encomiastique imaginé par les jésuites. Ainsi, lors de la cérémonie d'ouverture du jubilé, en septembre 1639, la relation des festivités anversoises précise que chacune des travées de la galerie de l'église était ornée de grenadiers, arbres dont elle rend compte de la charge symbolique, puisqu'ils *se faisaient voir, pour ainsi dire, aux spectateurs comme autant des plus beaux symboles de la vertu de la Compagnie sans décrépitude*⁶⁹ : symbole de vie, de fécondité et d'immortalité⁷⁰, le grenadier évoque la jeunesse et de la vivacité de la Compagnie comme son caractère durable pour les siècles à venir. Cette image pourrait tout aussi bien se rapporter au décor de la voûte namuroise : telle une image de la fécondité, ce décor luxuriant met en scène l'épanouissement de la force naturaliste, qui atteint dans le chœur son paroxysme⁷¹. Ainsi, sans que l'on puisse parler d'un véritable crescendo, les grains de raisins – allusion eucharistique – se font plus denses et visuellement plus présents à mesure que l'on avance vers le chœur au sein de la voûte principale. Mais au-delà de la signification propre à chaque espèce et à leur agencement, c'est avant tout la variété, la luxuriance et le foisonnement se dégageant de l'ensemble de la parure végétale qui devaient être chargés d'un potentiel d'évocation pour le spectateur et d'une signification pour ainsi dire intrinsèque. Et les cartouches, avec leurs formes plantureuses dont on ne trouve pas deux pareilles, devaient cultiver au même titre que le végétal la *varietas* et la *copia* conçues pour frapper l'imagination du spectateur.

Du point de vue des effets produits par un tel étalage de la nature, les relations des festivités jésuites tendent à suggérer la métamorphose de l'église en un véritable « jardin vivant », évocation d'un lieu terrestre devenu paradis céleste. Les descriptions nous apprennent effectivement que, dans l'église d'Anvers lors des festivités du jubilé en septembre 1639, la galerie de tribunes décorée de grenadiers avait des airs de « jardins de Babylone »⁷² ; à Bruxelles, lors des festivités de 1622, les autels latéraux *reproduisaient les jardins suspendus de Babylone – avec leurs galeries, leurs balcons et leur balustrade à treillis*⁷³. Image mythique d'une merveille, les jardins de Babylone renvoient bien à l'idée d'une nature luxuriante et artificielle, une réalisation élevée et suspen-

69. *Litterae annuae Collegii Soc[ieta]tis Antverpiae 1639. Domus professorum Antuerpiae*, Antwerpen RA, SJ., FB., 5, f° 309.

70. *Répertoire de la symbolique florale*, dans A. TAPIÉ et alii, *Le sens caché des fleurs*, p. 147.

71. Voir VANDEVIVERE & DE RYCKE 1991, p. 176.

72. *Litterae annuae Collegii Soc[ieta]tis Antverpiae 1639...*, f° 309.

73. *Sanctorum Ignatii et Xaverii in Divos relatorum triumphus Bruxellae ab Aula et Urbe celebratus*, Bruxelles, J. Pepermann, [1622], p. 15.

due entre terre et ciel qui force la nature tout autant que le regard de celui qui le contemple à se dresser vers le ciel. Car c'est bien là un des objectifs avoués de ces décors éphémères et pérennes – et en particulier de leur combinaison, les premiers venant intensifier les effets des seconds – que celui de « créer les Cieux sur la terre ». Parallèlement, c'est la contemplation de la variété et de l'abondance, deux valeurs chères aux jésuites, qui devait conduire le spectateur à effectuer le mouvement d'élévation spirituel lui permettant de s'approcher au plus près du divin, du moins est-ce l'effet escompté par les jésuites dont la spiritualité se caractérise par une insistance constante sur la dimension sensible de l'expérience spirituelle, la contemplation consistant précisément à *faire appel à la sensibilité pour éprouver intérieurement mais aussi extérieurement la rencontre avec le divin*⁷⁴.

Aussi, le plafond végétal prend-il sens au regard de cette culture festive⁷⁵ et de cette pratique de recouvrement par le végétal dont la voûte serait en quelque sorte la pérennisation⁷⁶. La description du décor des célébrations qui ont eu lieu à Anvers au mois de septembre 1639 est assez explicite à cet égard : elle explique que la voûte de l'église représentait un ciel où resplendissait un soleil (représentation allégorique de la Compagnie) et où virevoltaient 42 anges *peints sur toile de lin ou taillés à la manière de statues*⁷⁷, dont certains répandaient une pluie abondante de roses et des fleurs. La relation précise encore que, par leurs gestes variés et charmants, en suspendant des gerbes de feuilles et de fleurs en or, en argent et en lin, *ils apprêtaient et décoraient l'autel pour le sacrifice eucharistique et semblaient féliciter leur compagnie et la nôtre pour l'année séculaire, comme proclamer les honneurs solennels dans le ciel et sur terre*⁷⁸. Car, en « apprêtant » l'espace de l'église pour le sacrifice eucharis-

74. R. DEKONINCK, *Beauté et émotion. Du statut incertain du plaisir dans la littérature spirituelle illustrée des seizième et dix-septième siècles*, dans *The Stone of Alciato. Literature and Visual Culture in the Low Countries. Essays in Honour of Karel Porteman*, Louvain, 2003, pp. 945-960.

75. L'importance du végétal dans les festivités orchestrées par les jésuites s'inscrit dans les pratiques rituelles chrétiennes établies depuis le Moyen Âge. Tant les écrits des liturgistes des XII^e et XIII^e siècles que les *Cérémoniaux des évêques* post-tridentins relatent en effet l'habitude de décorer d'herbe et de branches fleuries les églises et l'espace urbain lors de rites funéraires, de la fête de Pâques, des fêtes de saints patrons locaux ou encore de la fête du *Corpus Christi* (Fête-Dieu). Le *Cérémonial des évêques* (1600) impose par exemple qu'au jour du *Corpus Christi*, *les rues par lesquelles passera la procession soient nettoyées et décorées de tapisseries, tentures, toiles peintes, fleurs, rameaux et feuillages, selon les possibilités et les moyens des localités* (*Le cérémonial des évêques. Du concile de Trente à Vatican II*, trad. intégrale du texte selon l'édition de 1752, établie, révisée et annotée par A. Ph. Mutel (e.a.), Paris, 2006, livre II, chap. xxxiii). De même, en ce qui concerne les fêtes particulières de l'église locale, le *Cérémonial* prescrit qu'*on commence par décorer l'extérieur des portes, en y suspendant ou en y attachant des fleurs, des rameaux et des feuillages verts, des guirlandes de teintes variées, dont le faste s'accorde aux coutumes des lieux et au caractère des temps* [liturgiques] ; on peut aussi employer dans l'ornementation des vases de fleurs et des feuilles odoriférantes ou tissées de soie ou orner de fleurs, de feuillage et d'autre décoration le lieu appelé martyrium ou confession, où reposent les corps des saints Martyrs en certaines églises, ordinairement sous l'autel majeur (*Ibid.* livre I, chap. XII).

76. Il en est ainsi du feston, cet ornement de l'architecture qui, dérivé du latin *festā* (fête), désigne d'abord un ornement fait de branches, de fruits et de fleurs avec lesquels s'ornent les murs et les embrasures des arcs ou des portes à l'occasion des fêtes (F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno...*, Florence, 1681, s.v. *festone*).

77. Il s'agissait probablement de panneaux peints découpés (dits *schoneersels* ou *cartelami* en italien).

78. *Litterae annuae Collegii Soc[ieta]tis Antverpiae 1639. Domus professorum Antverpiae*, Antwerpen RA, SJ., FB., 5, f° 307 (trad. G. EMS).

tique, en l'ornant de roses, de gerbes de feuilles et de fleurs, ces anges métamorphosaient bien l'espace sacré en un lieu de culte paré pour la fête, ou du moins en redoublaient le caractère sacré. C'est bien d'ailleurs le sens étymologique du mot culte, issu du latin *cultus* (du verbe *colere*) qui a d'abord signifié l'acte d'habiter un lieu, de s'en occuper, de l'œuvrer ou de l'orner⁷⁹. La voûte de Saint-Loup, avec ce prodigieux étalement naturaliste et organique, apparaît bien comme un lieu orné, comme une célébration ou une glorification. Tout comme les cartouches garnis de guirlandes des peintures de Seghers peuvent être compris comme la création d'un lieu œuvré, ou comme l'image du culte rendu à la Vierge figurée au centre du cartouche, la voûte de Saint-Loup apparaît comme un culte rendu à la gloire et à l'image de la Compagnie, qui venait de fêter son jubilé, mais aussi d'Ignace, à laquelle l'église est dédiée et dont elle reflète les vertus. Elle est une fête pour les yeux tout autant qu'un lieu paré pour la fête. Mais ce n'est qu'en envisageant les festivités qui métamorphosaient ce sanctuaire lors de certaines circonstances exceptionnelles, extraordinaires, que l'on peut comprendre pleinement toute la puissance énergétique de ce décor, poussée à son paroxysme par tout un arsenal d'appareils éphémères dont il s'agit maintenant de présenter les rouages.

Le décor éphémère comme exaltation du décor pérenne

Les églises baroques et leur décor comme les œuvres que nous pouvons encore y contempler étaient en effet, lors de certaines occasions (fêtes de canonisation, jubilés, translation de reliques, etc.) métamorphosées par un riche appareil festif dont on n'a malheureusement conservé que très peu de traces documentaires. On ne peut en effet saisir aujourd'hui l'importance de cette culture spectaculaire baroque qu'à travers une documentation visuelle et textuelle très partielle et partielle ; partielle, parce que le corpus de sources rendant compte de cette culture du spectacle est très incomplet et parcellaire ; partielle car cette documentation n'offre qu'un point de vue laudateur sur ces événements à forte charge idéologique. Le défi de l'historien comme de l'histo-

79. G. DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, 1992, pp. 111-112.

rien de l'art consiste donc à interpréter ces textes et ces images comme représentations d'une réalité à tout jamais disparue⁸⁰.

Commençons par rappeler la façon dont ces festivités religieuses prenaient place dans le contexte de la culture du spectacle baroque. La ville devenait un espace spectaculaire investi par la population mais surtout par des artistes qui, le temps de ces festivités, devenaient de véritables metteurs en scène. Les architectures éphémères, tels les arcs de triomphe, accueillant peintures et sculptures, mais aussi des tableaux vivants, s'accompagnaient de décors végétaux et textiles qui transformaient l'espace-temps ordinaire en un événement extraordinaire. Dans le cas des festivités religieuses qui nous intéressent ici, l'église est le point d'aboutissement de la procession solennelle, laquelle relie l'espace profane de la ville, lieu de l'agitation de la foule et du tintamarre sonore des feux festifs, à l'espace sacré du sanctuaire. C'est en quelque sorte le lieu du bouquet final, l'espace où merveilles et miracles se nouent intimement. C'est surtout le lieu où se conjuguent le plus étroitement, jusqu'à se confondre, d'une part la splendeur du décor pérenne dont le pouvoir de métamorphose de l'espace sacré est mis en exergue, ou plutôt le pouvoir de consécration (au sens premier) de cet espace, et d'autre part la spectacularité de la parure éphémère qui devient, le temps des célébrations, un des principaux moyens de révélation et de célébration de la sainteté.

Si l'on conserve assez peu de documents sur les festivités qui se sont déroulées dans l'église Saint-Loup (nous y viendrons plus loin), à titre comparatif, il est intéressant de se pencher sur le cas de l'église Saint-Ignace à Anvers qui, à la différence de Saint-Loup, est déjà construite en 1622, moment où la Compagnie fêtait la double canonisation des saints Ignace et François Xavier. L'église est même inaugurée dix mois avant les célébrations de la canonisation de ces deux grandes figures de la Compagnie de Jésus. Mais l'intérêt du cas anversoise est précisément la quasi concomitance de son inauguration avec les festivités de canonisation, témoignant d'une volonté de créer un événement qui mêle l'éphémère et le pérenne en vue de célébrer la sainteté à grand renfort de moyens artistiques. La relation des fêtes de 1622 à Anvers, qui a été imprimée et publiée sous le titre d'*Honor*, l'atteste très clairement⁸¹. Outre le récit assez attendu du déroulement des célébrations, comme la présentation de tous les dispositifs et ornements éphémères qui furent créés à l'occasion, cette relation a en effet pour originalité, par rapport aux autres comptes rendus des fêtes

80. Nous renvoyons au projet de recherche collectif « Culture du spectacle baroque entre Italie et anciens Pays-Bas » (2012-2017) financé par la Politique scientifique fédérale belge auquel les deux auteurs de cet article ont contribué. Voir R. DEKONINCK, M. DELBEKE, A. DELFOSSE, C. HEERING et K. VERMEIR (dir.), *Cultures du spectacle baroque. Cadres, expériences et représentations des solennités religieuses entre Italie et anciens Pays-Bas*, Louvain, 2019. Le site internet du projet, avec la présentation des travaux des membres de l'équipe et avec les transcriptions et traductions des relations des festivités orchestrées en 1622, est accessible à l'adresse <<https://cipl-cloud24.segi.ulg.ac.be/public/fastsearch/>> (page consultée le 12 avril 2021).

81. M. DE GHRYZE 1622.

de 1622 de par le monde, de louer la splendeur de la nouvelle église dont la description occupe une place non négligeable dans la relation, placée en son début même. Notons d'emblée que cette description abonde en détails, à tel point qu'il est bien difficile pour le lecteur de se construire une image mentale. Mais il s'agit bien là d'un effet rhétorique destiné à étourdir le lecteur devant tant de merveilles. Autrement dit, il s'agit, par les moyens littéraires, de recréer certaines conditions de perception qui furent celles des participants et spectateurs des célébrations de 1622.

À la description de l'intérieur de l'église suit donc, dans le texte de *l'Honor*, la « description des ornements » éphémères qui vinrent se greffer sur les ornements pérennes. *Voilà pourquoi le 23, en début de soirée, le bâtiment étant tout juste achevé et son ornement enfin mis en place, l'accès fut donné à tout le monde. On ne saurait imaginer la joie avec laquelle le public y pénétra pour la première fois, l'ardeur avec laquelle il couvrait d'éloges l'ensemble de ses parties. Assurément personne n'aurait pu être rassasié, ni dans la contemplation, ni dans la louange ! Car bien que ce temple si majestueux semblât manquer le moins du monde d'ornements pris ailleurs, la piété du peuple d'Anvers ne toléra pas cependant qu'il en manque. Bien au contraire, elle voulut que l'on en ajoute qui soient à la hauteur de l'ouvrage dans son ensemble et surtout du triomphe de saint Ignace*⁸².

Cette conjugaison du pérenne et de l'éphémère est présentée explicitement comme une forme d'intensification de la beauté : *car si vraiment quelque endroit, dans le temple tout entier, d'aventure n'étincelait pas assez de par son marbre, de très riches tapis le couvraient de lin*⁸³. À Anvers, il est d'entrée de jeu précisé que *La Maison professe, pleine de zèle, ne cessait de hâter les travaux de ce très illustre temple tout de marbre afin qu'Ignace soit le premier à triompher dans cette église qui venait tout juste de lui être consacrée, la première au monde. De l'avis de tous les étrangers – et pas seulement des Belges – qui affluent ici en nombre pour les affaires, cet ouvrage est sans conteste et de loin le plus remarquable, que l'on prenne en compte l'art ou les matériaux. [...] Et s'il se trouve d'autres villes pour l'emporter par l'éclat de leurs actions ou la dignité de leurs processions, aucune, je crois, ne peut rivaliser avec Anvers quant à la majesté de ce temple*⁸⁴. Comme on le voit, le monument jésuite apparaît comme celui de la consécration esthétique de la sainteté du fondateur de l'Ordre, tout un discours s'élaborant autour de la splendeur artistique comme manifestation du sacré, véritable « miracle d'art » comme le précise le texte. La splendeur de l'édifice est une émanation de la splendeur des saints canonisés, de leurs vertus.

C'est une même logique qui sous-tend les célébrations à l'occasion de la consécration de la nouvelle église Saint-Ignace à Namur, le 28 mai 1645. Si l'on sait très peu de choses sur cette consécration et les festivités qui l'accompagnèrent, on possède un poème imprimé et signé par le peintre namurois Jean de la

82. *Ibid.*, pp. 14-15.

83. *Ibid.*, pp. 18-19.

84. *Ibid.*, pp. 7-8.

Bouverie (avant 1614-1655), petit-fils du peintre Jean de Saive le Vieux⁸⁵. Intitulé *Applaudissement pour la consecration solennelle de la nouvelle Eglise de la Compagnie de Jesus, dédiée à Saint Ignace Fondateur d'Icelle, le 28 de May 1645*, le poème déploie, comme tous les textes de ce genre, bien des *topoi* de la rhétorique encomiastique propre à ce type de littérature. À commencer par l'analogie entre l'édifice resplendissant et la figure sainte à laquelle il est dédié, à savoir Ignace. Le *lustre* de la nouvelle église *illustre* en quelque sorte la sainteté ou plutôt *s'illustre* dans la splendeur du saint fondateur de la Compagnie de Jésus :

*L'Eglise acquit un nouveau lustre
A l'éclat de tant de vertus,
Dont fut ce grand Ignace illustre
Vivant icy bas revestus*

Comme on le constate, cette église doit sa grandeur à celle de son illustre dédicataire, qu'elle célèbre à son tour, selon cette logique de convenance, c'est-à-dire d'adéquation entre le célébré et le célébrant, la beauté de l'un rejaillissant sur l'autre dans une sorte de réversibilité qui va, dans l'imaginaire de cette époque, jusqu'à une certaine confusion : la gloire de la sainteté s'incarne dans la magnificence de l'architecture et de son décor dont l'aura s'en trouve renforcée par la dédicace. Dans la littérature de l'époque, ne parle-t-on d'ailleurs pas de la façade comme d'une face, c'est-à-dire d'un visage dont le corps est l'église – cela vaut d'ailleurs également pour le terme de frontispice utilisé pour nommer ces façades et qui renvoie lui aussi à l'idée de front et de visage ? Si cette analogie du corps et de l'église s'enracine dans l'esthétique théologique médiévale, elle continue ainsi à innover l'imaginaire ecclésial et ecclésiastique du XVII^e siècle.

Après avoir rendu hommage aux saints jésuites, le poète consacre plusieurs vers à l'église même et aux célébrations qui sont venues encore en rehausser la « pompe » :

*Cette incomparable structure
Où l'ordre en son art pompeux
Rend en mesme temps à Nature
Et les yeux, et l'esprit repeux,
Par des saintes armonies
Tant des instrumens que de voix,
Est donc aujourd'huy consacrée [...].*

Retenons de cet extrait l'idée d'ordre et de pompe, on pourrait dire de faste où se combinent et même se confondent les

85. Cet imprimé publié à Namur par Jean van Milst et uniquement connu à travers un seul exemplaire conservé à la Bibliothèque de l'Université de Liège (R00177E) est reproduit dans COURTOY 1936, p. 24. Voir également *Jesu Christo, Salvatori, a tribus regibus adorato, et sancto Ignatio Loiolae in patronum adlecto, dum eis in collegio Societatis Jesu Namurci, illustre templum a reverendissimo antistite, Engelberto Desbois solemniter dedicaretur 28 maii, anno 1645, plansus ab ejusdem collegii musis editus*, Namur, 1645. Il s'agit d'un opuscule de 28 pages contenant des poèmes conçus par les élèves du collège à l'occasion de la consécration.

arts pérennes et les arts éphémères, lesquels nourrissent tout à la fois les yeux, les oreilles et l'esprit. Cette dernière idée est à nouveau assez topique dans ce genre de littérature où l'on insiste sur le fait que la délectation, qu'on dirait aujourd'hui esthétique, ne peut être une fin en soi, car elle doit nécessairement contribuer à édifier l'âme, à l'amener à rendre gloire aux saints dont cette église est en quelque sorte la demeure symbolique, « demeure de la vertu » que le saint fondateur des jésuites incarne. Il s'agira également de la demeure bien réelle des saints, quand on sait que leurs reliques, comme celles d'autres saints et saintes, viendront en nombre habiter cet édifice, et plus encore l'enrichir pour en faire une espèce de reliquaire somptueux, comme l'exprime un manuscrit datant de 1649 et qui fait l'inventaire des reliques présentes dans cette église dont il souligne, lui aussi, la beauté : *Ceste Eglise, outre sa rare beauté à cause de ses matières de marbre et de jaspe poli, et de sa voute, et de sa façade extérieure, et finalement de son exacte architecture, est enrichie de plusieurs grandes et rares reliques*⁸⁶.

Dans le poème de 1645, on découvre également un trait essentiel de la culture jésuite du XVII^e siècle, à savoir la conjugaison du son, instrumental et vocal, et de la vue, conjugaison supposée créer cette harmonie audio-visuelle, la musique « habillant » l'église, et animant ses images et ses ornements. Le moment de la consécration de l'église⁸⁷ est précisément ce moment d'acmé dans ce qu'on pourrait appeler un « spectacle total » dont l'objectif même est de rendre en effet sacrée cette église par la pompe de la célébration, forme de rite de passage d'une « simple » architecture – aussi fastueuse soit-elle – au « temple » de la sainteté jésuite. Et ce n'est pas seulement le son, mais aussi le bruit qui accompagne, voire accomplit ce passage, celui des cloches et des canons, lesquels sont mentionnés dans le poème de 1645 :

*Sus que le canon qui tout brise,
S'appreste en ce jour à tourner,
Au triomphe de cette Eglise
Tant que l'on s'en puisse estonner,
Que ce mot d'lo retentisse,
Que le feu cede à l'artifice,
Que le peuple à l'envy y cour,
Et que son ondoyante presse
En une commune allegresse
S'enjouisse en cet heureux jour.*

L'instrument de la guerre, le canon, devient celui de la paix, et plus encore celui du triomphe, le triomphe du saint comme de l'église qui lui est dédiée. « Le feu cède à l'artifice » – en ce

86. Manuscrit conservé à Bibl. Boll. ms 455, pp. 906-907. Pour une présentation et une analyse de ce manuscrit, voir DE VRIENDT.

87. Sur les consécration d'églises à cette époque, voir M. SCHRAVEN et M. DELBEKE (dir.), *Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe*, Leiden, 2011.

qu'on pourrait appeler un feu d'artifice –, et la peur le cède à la joie. Il faut faire du bruit pour attirer le « peuple » et pour proclamer lointainement ce triomphe architectural qui célèbre lui-même, matériellement, la vertu et la sainteté, choses invisibles. Le lexique de la liesse populaire est ici mis en exergue comme il l'est habituellement dans ce genre de relation de fêtes. L'émulation est présentée comme une forme de contagion dévote qui attire même les villes voisines : *avec grand concours du peuple des villes voisines, et avec résiouissance publique, de feu, de canon, de trompettes et d'autres choses semblables*⁸⁸.

Une vingtaine d'années plus tôt, en 1622, alors que seules les fondations de la nouvelle église étaient posées, les jésuites orchestraient déjà à Namur, comme partout ailleurs dans le monde catholique, la canonisation d'Ignace de Loyola et de François Xavier. La relation manuscrite qui rend compte de cette célébration témoigne du recours aux mêmes moyens festifs⁸⁹. Les cloches retentissent dans la ville : [Le Magistrat] *prescrit de faire sonner la plus grosse des deux cloches de la tour civique du campanile pendant une heure entière l'après-midi et pareillement une heure entière pendant la nuit, les plus petites cloches des trois tours de la ville jouant par intervalles harmonieusement*⁹⁰. Des feux de joie sont allumés à la nuit tombée : *le soin [a] été confié aux ministres d'allumer des feux, témoignages de la joie partagée, devant notre église en divers endroits déterminés à la tombée de la nuit*⁹¹. À ces sons et lumières s'ajoutèrent *les acclamations des trompettes, des flûtes, des lyres et des voix* qui se joignirent à la joie de la nouvelle festive pendant une heure et demi durant la nuit⁹². Le lendemain, la messe fut accompagnée par un *concert solennel de plus de cent musiciens, avec son mélange varié d'orgues, de lyres, de trompes et de flûtes, distribués en dix chœurs*⁹³. Le tout s'acheva par *les détonations festives des canons dans la place forte et sur les murailles de la ville [...], et les huit cents fusils ou mousquets de l'illustrissime prince de Barbençon, les soldats de la garnison du bourg en face, accueillirent la foule sortant de l'église – tandis que sonnaient des cloches et que des feux tant dans notre rue que dans divers lieux du bourg faisaient resplendir l'air – avec un si grand bruit et un si grand éclat, qu'il semblait que le ciel s'écroulait et que la terre s'entrouvrait*⁹⁴. Et la relation se termine en soulignant l'effet exercé sur la foule : *Il est difficile de croire combien la piété du peuple envers nos saints*

88. Manuscrit conservé à Bibl. Boll. ms 455, p. 906.

89. *Litterae annuae Provinciae Gallo-Belgicae, anno 1622. Quo solennis S[anctorum] P[atrum] Ignatii et Xaverii apotheosis est celebrata. Collegii Namurcensis historicae narrationis continuatio* (ARSI, GB 33, cahier 24, f° 156r-157v).

90. *Ibid.*, f° 156r (trad. G. EMS).

91. *Ibid.*

92. *Ibid.*

93. *Ibid.*

94. *Ibid.*, f° 156r-156v.

*fut accrue à l'occasion de cette célébration solennelle de nos saints. Plusieurs personnes affirmèrent avoir recouvré la santé, jugée sans espoir par les médecins, grâce à nos saints*⁹⁵. De tels extraits, même s'ils témoignent d'une volonté d'idéaliser l'événement relaté, indiquent clairement combien le son et le bruit contribuent à créer ce qu'on appelle à cette époque le sentiment d'« horreur sacrée » (*sacer horror*), où se mélangent l'effroi et la fascination qui débouchent sur la vénération⁹⁶. Car il s'agit bien *in fine* d'« augmenter » la piété des fidèles, de faire naître une intense expérience tout à la fois religieuse et esthétique, au sens premier d'une expérience sensible censée élever l'âme, et même transformer le corps, comme l'attestent les guérisons miraculeuses opérées à l'occasion de cette canonisation et des festivités qui la proclament, et on pourrait même dire, dans une logique performative, la font advenir ou l'instituent.

Ce sont aux mêmes types de procédés et de dispositifs auxquels on fait appel encore en 1748 à l'occasion du « jubilé solennel célébré en l'église des R.R.P. jésuites le 8 décembre 1748 »⁹⁷. Les illuminations envahissent à présent l'église. Il faut ainsi imaginer toute la « corniche » intérieure de la nef *illuminée d'un bout à l'autre, comme aussi les fenestres au dessus des confessionaux*⁹⁸. *Le jubé étoit également illuminé, les confessionaux étoient orné des pieramides de chandelles, les petits autelles étoient également illuminees jusque au somet ; à chaque colonnes de l'eglise il y avoit un lustre à cinq branches qui illuminoient la grande nef, outre trois grand lustre qui pendoient dans le milieu*⁹⁹. Cette lumière vacillante, produisant des effets fort différents des projecteurs aujourd'hui utilisés, devait certainement faire jouer les veines blanches du marbre rouge des colonnes annelées et le relief prononcé des ornements de la voûte, leur conférer une vibration susceptible d'animer cette végétation de pierre. Il en allait certainement de même des tableaux, déjà illuminés de quelques cierges d'autel dans les temps ordinaires de la liturgie, mais certainement métamorphosés par cette surenchère lumineuse lors des célébrations extraordinaires de ce type. La suite de la relation donne d'ailleurs des précisions sur l'éclairage. Comme souvent dans ce genre de festivités, les bougies n'étaient pas disposées côte à côte mais agencées selon des formes déterminées en fonction de la structure qui leur servait de support, le tout constituant ce qui est identifié explicitement comme des œuvres d'art : *Le cœur et le maitre autel étoient illuminé fort artistement, etant decoré de plusieurs lustres*

95. *Ibid.*, f° 156v.

96. R. DEKONINCK et A. DELFOSSE, *Sacer horror. The Construction and Experience of the Sublime in the Jesuit Festivities of the Early Seventeenth-Century Southern Netherlands*, dans *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 8/2, 2016, DOI: 10.5092/jhna.2016.8.2.9

97. Cette description est extraite du *Livre deuxième de la Congregation des Jeunes Hommes soub le tiltre de Immaculée Conception de la S.V. Marie à Namur*, à commencer l'an 1700, f° 89r (AÉN, AE, 3758), reproduit dans *Les jésuites à Namur*, p. 164.

98. *Ibid.*, f° 89r.

99. *Ibid.*

*de cristaille, de pieramides, et d'arcades qui faisoient un fort beau coup d'oeuille*¹⁰⁰. Certains motifs, à commencer par le signe identitaire de la Compagnie de Jésus, l'IHS dont le rayonnement de bois doré se trouvait prolongé par la lumière artificielle des chandelles, selon toujours cette symbiose entre décor pérenne et décor éphémère : *le Nom de Jesus qui est au somet du dit autel etoit garni des chandelles sur tous les raions, au pied duquelle venoit la pointe d'une pieramide qui dessendoit jusque au pied des deux anges*¹⁰¹. On voit ici comment la lumière participait à l'effet d'animation de cet ensemble sculpté dont l'évocation supraterrrestre s'en trouvait renforcée. C'est à une véritable métamorphose lumineuse que le spectateur assistait et plus encore participait, quand on sait que ce son et lumière était accompagné de sermons et autres déclamations et prières dont le contenu devait porter littéralement l'imagination des fidèles dans cette ascension visuelle et spirituelle, vers un ciel parsemé d'étoiles. Car on constate que la majorité des luminaires sont placés dans les parties hautes, en particulier sur les entablements et à la naissance de la voûte : *toute la corniche du dit autel etoit également illuminée, les deux tribunes à coté du dit autel etoient aussi illuminées, au somet desquelles il y avoit des pieramides qui rencontroit la corniche de l'autel*¹⁰². Du côté du chœur, c'était un véritable arc lumineux de triomphe qui épousait la structure architecturale : *ce qui formoit une arcade de lumiere depuis le bas du cœur, jusque au somet de la voute de l'église*¹⁰³. Enfin l'autel devait resplendir de mille feux en tant que point focal de l'édifice et des festivités dont ce dernier était l'écrin. En son centre, une image de la Vierge trônait, elle aussi enveloppée de lumière : *tout l'autel etoit également illuminé, l'image de la tres Sainte Vierge etant plassée sur un double autel autour duquelle il y avoit une triple arcade des chandelles ; le reste de l'autel étoit garni de lustres de glaces portant leurs chandeliers, si bien que depuis le bas de l'autel jusque au somet, il y avoit plus de si cents chandelles toutes de cire blanche*¹⁰⁴. On peut imaginer l'effet d'un tel scintillement, et donc aussi l'effet de surprise et peut-être également de stupeur face à un tel spectacle, quand on sait que nos villes d'Ancien Régime étaient plongées dans une obscurité relative, comme l'était l'église à la tombée du jour. Il faut d'ailleurs ajouter qu'un même faste lumineux était de mise sur la façade de l'église, puisque l'on sait qu'il y avoit huit tonneaux de terque¹⁰⁵ et douze pots à feu qui etoient allumés¹⁰⁶.

À côté des luminaires qui transforment la perception sensible du lieu, le textile et le décor végétal, comme le rapportent d'autres relations à propos des festivités qui se sont déroulées dans d'autres églises jésuites en 1622, constituent une des modalités les plus récurrentes de métamorphose festive de l'espace. Parmi les autres moyens mis en œuvre pour magnifier cet espace, il faut mentionner, outre les traditionnelles peintures des martyrs jésuites et les effigies sculptées ou brodées des saints Ignace et François Xavier, une multitude d'objets liturgiques pré-

100. *Ibid.*, f° 89v.

101. *Ibid.*

102. *Ibid.*

103. *Ibid.*

104. *Ibid.*

105. Terme normand signifiant empois.

106. *Ibid.*

cieux exhibés pour l'occasion, comme des vases remplis de fleurs, de parfum ou d'encens, des parements d'autel somptueux brodés de fils d'or et d'argent, des arbres en or, des ostensoirs, etc. La description d'une telle ornementation dans les relations de ces fêtes accorde une attention toute particulière aux matières, à leurs couleurs, à leur diversité et à leur brillance. L'impression de richesse et d'opulence est accrue par les mentions fréquentes de la valeur des objets précieux exhibés pour l'occasion, et plus spécialement des ornements liturgiques rassemblés autour des autels (parements de l'autel, vêtements de prêtre, argenterie...). On découvre dans ce type de relation un même souci de précision à chiffrer les données matérielles qui permet de quantifier ce montage d'objets précieux. C'est comme si l'insistance sur le prix de ces objets, le poids des métaux, la qualité des matériaux (par exemple la cire vierge des cierges), les dimensions ou encore le nombre précis des éléments qui composent le décor, permettaient d'accroître le sentiment de la merveille.

Parallèlement, la somptuosité des décors est encore suggérée par une insistance particulière sur l'éclat des matières et leur brillance. Dans l'église d'Anvers, cette importance de l'éclat et de la lumière se manifeste à travers les statues des saints, des bustes ici réalisés en argent qui font l'objet d'un appareil somptueux (cunopée, socles en ébène, colliers de pierreries, vases d'or remplis de fleurs, candélabres en argent massif, cierges allumés, lustres en argent)¹⁰⁷, auquel s'ajoute la luxuriance du décor pérenne de l'église, et plus précisément le miroitement de la voûte dorée et des colonnes en marbre de la nef : [...] *au milieu de ces diverses lampes, lorsque le peuple fut entré – c'était le soir – et qu'il jeta les yeux sur les statues en argent, il dut reconnaître non sans stupeur que cette lumière d'argent et d'or faisait voir comme un échantillon des étoiles et de la lune. Et l'on ne peut que s'étonner de voir tout l'éclat que la voûte dorée de la coupole recevait de cette lumière, une lumière qu'elle projetait de tous côtés sur les marbres polis – et alors on aurait pu croire qu'eux aussi étaient des sortes d'éclairages*¹⁰⁸.

L'éclat et la brillance des matières, conjugués à la vibration de la lueur des bougies, provoque une sorte de dissolution de l'architecture et suggère un enveloppement complet du spectateur dans l'espace du sacré. Devenues lumières par incorporation de la lumière divine, les statues des saints inondent l'église d'un éclat qui devait conférer au sanctuaire l'apparence des cieux sur la terre : [...] *avec sa nouvelle décoration et les nombreux flambeaux qui resplendissaient un peu partout, l'église donnait un reflet du ciel* [...] ¹⁰⁹. *Il y avait partout une telle splendeur, une telle majesté des ornements, et un ordonnancement – qui plaît avant tout –, et une espèce d'éclat régulier, que ceux qui le contemplaient plus attentivement auraient pu faire leurs les mots de Saint Fulgence : Comme elle peut être belle, la Jérusalem céleste, si resplendit ainsi non pas la Rome, comme il l'écrit, mais l'Église terrestre !*¹¹⁰.

107. DE GHRYZE 1622, p. 15.

108. *Ibid.*, p. 16.

109. *Historia domus professae Societatis Jesu Antverpiae*, 1616-1624 (ARSI, FB50 II, cahier 80), f° 497r-497v.

110. DE GHRYZE 1622, pp. 16-17.

Dans les relations des fêtes jésuites, le rôle d'articulation entre matériel et spirituel semble ainsi conféré à l'ornement qui transforme par son éclat les richesses sensibles en pur or spirituel. Mais ce type de description ne relève en rien de l'exception. En effet, parmi les lieux communs qui ponctuent ces récits de fêtes religieuses, celui de la métamorphose du monde terrestre en lieu céleste figure sans doute parmi les plus récurrents. La parure festive qui habille et transforme la ville et surtout le sanctuaire, caractérisée par son éclat, sa lumière, sa richesse et sa diversité, de même que par la saturation visuelle et la stimulation sensorielle provoquée par la conjonction des dispositifs visuels, mais aussi olfactifs et sonores, devaient conférer à ces espaces, selon les textes qui les décrivent, l'apparence du paradis céleste.

Aussi, à travers cette insistance sur les qualités sensibles et sur la dimension matérielle de l'ornement, saisit-on l'importance du plaisir sensible provoqué par la diversité des matières, par les effets de profusion, de saturation ou de variété du décor, par le luxe, l'éclat et le clinquant qui touchent et affectent un public large. Si la dimension sensible et matérielle de l'apparat festif représente a priori ce qu'il y a de plus antithétique à l'idée d'immatérialité divine ou de sainteté toute spirituelle, elle semble pourtant assumer une part importante de la sacralité de l'événement festif. Expérience esthétique et expérience religieuse se rejoignent ainsi par le moyen d'une intensification du sensible, laquelle vise un objectif précis : celui de provoquer l'admiration, le ravissement, l'étonnement, le contentement, la joie aussi bien que la peur ou l'effroi, en d'autres termes vise à altérer les sens du spectateur, le plonger dans un état d'hébétude, le conduire « hors de soy »¹¹¹.

Ce parcours qui a cherché à rendre compte d'une véritable symbiose entre décor pérenne et décor éphémère, a permis, nous l'espérons, d'éclairer l'origine et plus encore la nature profonde de l'ornementation de l'église Saint-Loup. Au terme de ce parcours, on peut parler d'une authentique dimension organique pour qualifier non seulement le caractère vivant de cette « nature » ornementale, mais surtout sa grande cohérence et son profond « enracinement » dans le *decorum* permanent et éphémère comme dans l'esthétique jésuite des anciens Pays-Bas au milieu du xvii^e siècle. Au final, on peut dire que Baudelaire avait vu juste lorsqu'il y voyait tout à la fois « un boudoir de la religion » et un « terrible et délicieux catafalque », saisissant ainsi le contraste entre la structure imposante de cet édifice et son ornementation extrêmement riche qui semble chercher à métamorphoser la pierre en une nature généreuse.

111. Cette expression qui se retrouve dans la relation d'une Joyeuse entrée princière décrit assez bien l'effet escompté par de telles célébrations, qu'elles soient politiques ou religieuses. *La joyeuse [et] magnifique entrée de monseigneur Francoys, fils de France, et frere unique du roy, par la grace de dieu, duc de Brabant, d'Anjou, Alençon, Berri, [et]c. en sa tres-renommée ville d'Anvers, Anvers, Christophe Plantin, 1582, p. 12.*

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE*

Abréviations

ACRMSF : Archives de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles.

AÉBxl : Archives de l'État à Bruxelles (dépôt de Forest).

AÉBxl, GB : Archives de l'État à Bruxelles, Province Gallo-Belge

AÉN : Archives de l'État à Namur.

AÉN, AE : Archives de l'État à Namur, Archives ecclésiastiques.

AÉN, AGPCCÉC : Archives du gouvernement provincial, culte catholique, édifices du culte.

AÉN, APSL : Archives de la Paroisse Saint-Loup (BE AÉN, Paroisse Saint-Loup Namur).

AÉN, CPN : Archives de l'État à Namur, Conseil provincial de Namur. Archives de l'office fiscal et du procureur général.

AÉN, EN : Archives de l'État à Namur, État de Namur.

AÉT : Archives de l'État à Tournai.

AÉvN : Archives de l'Evêché, Namur.

AFSJ : Archives Françaises de la Compagnie de Jésus (Vanves)

AGR : Archives générales du Royaume, Bruxelles.

AGR, CACC : Archives générales du Royaume, Bruxelles, Correspondance administrative de la Chambre des comptes, département de Brabant.

AGR, CAPB : Archives générales du Royaume, Bruxelles, Chancellerie autrichienne des Pays-Bas.

AGR, CGG : Archives générales du Royaume, Bruxelles, Conseil du Gouvernement général.

AGR, CF : Archives générales du Royaume, Bruxelles, Conseil des finances.

AGR, CJ : Archives générales du Royaume, Bruxelles, Comité jésuitique.

AGR, CP : Archives générales du Royaume, Bruxelles, Conseil privé.

AGR, SEG : Archives générales du Royaume, Bruxelles, Secrétairerie d'État et de Guerre.

AHSI : *Archivum historicum Societatis Iesu*.

ARSI : *Archivum Romanum Societatis Iesu* [Archives romaines de la Compagnie de Jésus], Rome.

ARSI, FB : *Archivum Romanum Societatis Iesu, Flandro-Belgica*

ARSI, GB : *Archivum Romanum Societatis Iesu, Gallo-Belgica*

ARSI, Germ. : *Archivum Romanum Societatis Iesu, Germania*

ASAN : Annales de la Société archéologique de Namur

ASL : Amis de l'église Saint-Loup, Namur

BALaT : Belgian Art Links and Tools, portail de l'IRPA (balat.kikirpa.be).

BIAL : *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*.

BNF : Bibliothèque nationale de France, Paris.

CRM : Commission royale des Monuments.

CRMSF : Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles.

DHCJ : voir infra, Dictionnaires.

FB : *Flandro-Belgica*.

GB : *Gallo-Belgica*.

IRPA : Institut royal du Patrimoine artistique, Bruxelles.

KADOC : Kadoc, Documentatie- en Onderzoekscentrum voor religie, cultuur en samenleving, Leuven.

KBR : Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles.

Ms : manuscrit

PIBA : voir infra, Dictionnaires.

Promptuarium : *Promptuarium pictorum seu Collectio variarum delineationum et iconum quam Bibliothecae Domus professorum Societatis Jesu Antverpiae dedit R.P. Petrus Dolmans per provinciam Flandro-Belgicam ejusdem Societatis praepositus provincialis MDCCXLVII*, Archief der Vlaamse Jezuiten, conservé au KADOC.

Dictionnaires

DHCJ :

Ch. E. O'NEILL et J. M. DOMÍNGUEZ (dir.), *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-temático*, 4 t., Rome-Madrid, 2001.

PIBA :

W. AUDENAERT, *Prosopographia Iesuitica Belgica Antiqua (PIBA). A biographical Dictionary of the Jesuits in the low Countries 1542-1773*, 4 t., Leuven-Heverlee, 2000.

Livres et articles

ANDRÉ 1991a

E. ANDRÉ, *Les jésuites dans les anciens Pays-Bas et au pays de Liège : leur communauté de Namur*, dans *Les jésuites à Namur, 1610-1773 : Mélanges d'histoire et d'art publiés à l'occasion des anniversaires ignatiens*, Namur, 1991, pp. 17-38.

ANDRÉ 1991b

E. ANDRÉ, *La pédagogie des jésuites et l'ancien collège de Namur*, dans *Les jésuites à Namur, 1610-1773 : Mélanges d'histoire et d'art publiés à l'occasion des anniversaires ignatiens*, Namur, 1991, pp. 55-69.

ANDRÉ & HERMANS 1991

E. ANDRÉ et M. HERMANS, *Un portrait ancien d'Ignace de Loyola. Sa valeur et son odyssée*, dans *AHSI*, t. 60, 1991, pp. 219-264.

AUDENAERT 2000

Voir Dictionnaires, PIBA.

BASTIN 1983

N. BASTIN, *Namur et sa province dans l'œuvre du général de Howen 1817-1830*, Bruxelles, 1983.

BAUCHAU 1991

B. BAUCHAU, *Les confessionnaires et le banc de communion*, dans *Les jésuites à Namur, 1610-1773 : Mélanges d'histoire et d'art publiés à l'occasion des anniversaires ignatiens*, Namur, 1991, pp. 209-227.

BEYLARD 1977

H. BEYLARD, *La construction de l'église des jésuites wallons à Saint-Omer*, dans *Bulletin de la Société des Antiquaires de la Morinie*, t. 22, 1977, pp. 510-519.

BODART 2017

E. BODART, *Société et espace urbains au bas Moyen Âge et au début de l'époque moderne. Morphologie et sociotopographie de Namur du XIII^e au XVI^e siècle*, Namur, 2017 (SAN, *Histoire et Patrimoine*, 4).

* Afin de ne pas alourdir exagérément la bibliographie, nous avons repris uniquement les ouvrages cités par plusieurs auteurs, ainsi que ceux cités fréquemment par un seul auteur et ceux qui sont des références indispensables pour l'histoire de l'église et du collège. Ces études sont citées en note de bas de page avec l'abréviation auteur(s) + date. Les références non reprises dans cette bibliographie sont citées dans les notes infrapaginales. Nous utilisons en outre des abréviations pour les institutions, les fonds d'archives, les périodiques et quelques termes.

BODART, CORTEMBOS & PLUMIER 2011

E. BODART, Th. CORTEMBOS et J. PLUMIER, *Le Saint-Gilles à Namur. De l'hôpital au Parlement wallon*, IPW, coll. *Carnets du Patrimoine*, 83, Namur, 2011.

BORNET 1856-1860

J. BORNET, *De la restauration de l'église St Loup, à Namur*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. 6, 1860, pp. 465-468.

BONENFANT 1925

P. BONENFANT, *La suppression de la Compagnie de Jésus dans les Pays-Bas autrichiens*, Bruxelles, 1925.

BRAUN 1907

J. BRAUN, *Die belgischen Jesuitenkirchen. Ein Beitrag zur Geschichte des Kampfes zwischen Gotik und Renaissance*, Freiburg im Breisgau, 1907.

BROUWERS 1920

D. BROUWERS, *Cartulaire de la commune de Namur*, t. 4, Namur, 1920.

BROUWERS 1922

D. BROUWERS, *Cartulaire de la commune de Namur*, t. 5, Namur, 1922.

CORTEMBOS & alii 2014

Th. CORTEMBOS, S. DENOËL, A. DE WINIWARTER et R. LAMBERT, *L'église Saint-Loup à Namur*, coll. *Carnets du Patrimoine*, 125, Namur, 2014.

COURTOY 1926

F. COURTOY, *Le frère Jacques Nicolai, peintre dinantais*, dans *Namurcum*, t. 3, 1926, pp. 27-31.

COURTOY 1936

F. COURTOY, *L'ancienne église des Jésuites de Namur actuellement Saint-Loup*, dans *ASAN*, t. 42, 1^{ère} livraison, 1936, pp. 1-32.

COURTOY 1937

F. COURTOY, *L'ancienne église des Jésuites de Namur, actuellement Saint-Loup : la décoration*, dans *ASAN*, t. 42, 2^e livraison, 1937, pp. 257-285.

COURTOY 1938

F. COURTOY, *Les Duchesne, tailleurs de pierre et marbriers namurois*, dans *ASAN*, 43, 2^e livraison, 1938, pp. 285-298.

COURTOY 1949

F. COURTOY, *Une vieille rue de Namur*, dans *Namurcum*, 24^e année, 4, 1949, pp. 49-63.

COUSINIÉ 2006

F. COUSINIÉ, *Le Saint des Saints, maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006.

CRASSET 1679

J. CRASSET Jean, *La véritable dévotion envers la S. Vierge...*, Paris, F. Muguet, tome 2, 1679.

DE GHRYZE 1622

M. DE GHRYZE, *Honor S. Ignatio de Loiola Societatis Iesu Fundatori et S. Francisco Xaverio Indiarum Apostolo per Gregorium XV inter Divos relatis habitus a Patribus Domus Professæ et Collegii Soc[ietatis] Iesu Antuerpiae 24 Iulii 1622*, Anvers, 1622.

DEKONINCK, DELBEKE, DELFOSSE, HEERING & VERMAIR 2019

R. DEKONINCK, M. DELBEKE, A. DELFOSSE, C. HEERING et K. VERMAIR (dir.), *Cultures du spectacle baroque – Cadres, expériences et représentations des solennités religieuses entre Italie et anciens Pays-Bas*, Turnhout, Brepols, 2019, pp. 31-45.

DELATRE 1949-1957

P. DELATRE (dir.), *Les établissements des jésuites en France depuis quatre siècles : répertoire topo-bibliographique*, 5 t., Enghien-Wetteren, 1949-1957.

DELATRE & LAMALLE 1947

P. DELATRE et E. LAMALLE, *Jésuites wallons, flamands, français missionnaires au Paraguay 1608-1767*, dans *AHSI*, t. 16, 1947, pp. 118-123.

DEMOUSTIER 1995

A. DEMOUSTIER, *La distinction des fonctions et l'exercice du pouvoir selon les règles de la Compagnie de Jésus*, dans L. GIARD (dir.), *Les jésuites à la Renaissance. Système éducatif et production du savoir*, Paris, 1995, pp. 3-34.

DE RADIGUES DE CHENNEVIÈRE 1905

H. DE RADIGUES DE CHENNEVIÈRE, *Les échevins de Namur*, dans *ASAN*, t. 25, 1905, pp. 1-467.

DE SAUMERY 1740

P.-L. DE SAUMERY, *Les délices du Pais de Liège, ou Description géographique, topographique et chorographique des monumens sacrés et profanes de cet Evêché-principauté et de ses limites*, vol. 2, Liège, Everard Kints, 1740 [p. 167 pour la description de l'ancienne église Saint-Loup et pp. 189-190 pour la description de Saint-Ignace].

DESCAMPS 1769

J.-B. DESCAMPS, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant...*, Paris, Desaint – Saillant – Pissot – Durand, 1769.

DETRY 1997

Ph. E. DETRY, *Environ 175 ans d'histoire commerciale de la maison Gérard*, dans A. GOFFIN-MILET et alii, *Vivre au 28-30 rue de la Croix*, Namur, 1997.

DE VOS 1998

A. DE VOS, *Court architect Jacques Francart and the Brussels Jesuit church. Between tradition and renewal*, dans *The seventeenth century, Culture in the Netherlands in an interdisciplinary perspective*, 'Ad maiorem Dei gloriam', *Jesuits in the Netherlands*, 1998, n° 1, pp. 65-80.

DUCHÂTEAU 1880

T. DUCHÂTEAU, *Technologie du bâtiment ou étude complète des matériaux de toute espèce employés dans les constructions depuis leur fondation jusques et y compris leur décoration*, 2^e édition, Paris, Ducher et C^e, 1880.

D'HAINAUT-ZVÉNY 2002

B. D'HAINAUT-ZVÉNY, *Cornelis Floris II et la diffusion des grotesques. Principes d'alternatives ornementales au système perspectif dans les Pays-Bas des XVII^e et XVIII^e s.*, dans M.-C. HECK, F. LEMERLE et Y. PAUWELS (dir.), *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVI^e au début du XVIII^e siècle*, Villeneuve d'Ascq, 2002, pp. 75-99.

DREESSEN, DUSAR & DOPERÉ

R. DREESSEN, M. DUSAR & Fr. DOPERÉ, *Natuursteen in Limburgse gebouwen. Een frisse kijk op geologie, beschrijving, herkomst en gebruik*, Hasselt, 2019.

DUHAMELLE & BACCIOCHI 2016

C. DUHAMELLE et C. BACCIOCHI (éd.), *Reliques romaines. Invention et circulation des corps saints des catacombes à l'époque moderne*, coll. *Publications de l'École française de Rome*, 519, Rome, 2016.

DUPLESSIS L'ESCUYER 1650 ca

A. G. B. S[CHAYES], *Voyage dans les Pays-Bas espagnols et l'évêché de Liège, par le colonel français, Duplessis l'Escuyer, vers l'année 1650*, dans *Revue de Bruxelles*, 5^e année, octobre 1841, pp. 1-94 [église des jésuites de Namur : p. 10].

FRANCART 1617

J. FRANCART, *Premier livre d'architecture. Contenant diverses inventions de portes serviables à tous ceux qui désirent bâtir. Et pour sculpteurs, tailleurs de pierres, écrivains, maçons et autres. En trois langues...*, Bruxelles, s.d. [1617].

GENICOT & COOMANS 1991

L. Fr. GENICOT et Th. COOMANS, *Les bâtiments des jésuites à Namur aux XVII^e et XVIII^e siècles*, dans *Les jésuites à Namur, 1610-1773 : Mélanges d'histoire et d'art publiés à l'occasion des anniversaires ignatiens*, Namur, 1991, pp. 99-173.

GODINAS 2017

J. GODINAS, *Le siècle des métamorphoses (1826-1914)*, dans E. BODART (dir.), *L'hôtel de ville de Namur (1213-2013). Huit siècles de vie d'un symbole urbain*, Namur, coll. *Namur, Histoire et Patrimoine*, 2017, pp. 101-128.

GOETSTOUWERS 1908

J.-B. Goetstouwers *Les métiers de Namur sous l'Ancien régime. Contribution à l'histoire sociale*, Louvain et Paris, 1908.

GROESSENS 2004

É. GROESSENS, *Le Calcaire de Meuse, un matériau exporté depuis les Romains*, dans J. LORENZ & J.P. GÉLY (éd.), *Carrières et constructions en France et dans les pays limitrophes*, 4, Paris, 2004, pp. 155-172.

GUÉRIN 1999

P. GUÉRIN, *Les jésuites du collège wallon de Liège durant l'ancien régime*, t. 1 & 2, Liège, Société royale des Bibliophiles liégeois, 1999.

HELBIG 1893

J. HELBIG, *Luc Fayd'herbe étudié dans les travaux ignorés de ses biographes*, dans *Revue de l'art chrétien*, 1893, pp. 1-13.

HERMANS 2003

M. HERMANS, *Genèse de la pédagogie jésuite. Ses particularités dans la Province gallo-belge*, dans J. BIRSENS (dir.), *Du collège jésuite au collège municipal 1603-1815*, Luxembourg, 2003.

HERMANS 2005

M. HERMANS, *De la fondation à la suppression*, dans B. STENUIT (éd.), *Les Collèges jésuites de Bruxelles. Histoire et pédagogie 1604 * 1835 * 1905 * 2005*, Bruxelles, 2005, pp. 75-77.

HERMANS 2019

M. HERMANS,, *The « Suppressions » of the Society of Jesus in the Gallo-Belgian Province*, dans L. KENIS et M. LINDEIJER (eds), *The Survival of the Jesuits in the low Countries 1773-1850*, Louvain, Kadoc, coll. *Studies on Religion, Culture and Society*, 25, 2019, pp. 49-83.

HERREMANS 2007

V. HERREMANS, « *Eenen loffelycken ende hoffelycken aultaer* ». *Retabelplastiek in de Zuidelijke Nederlanden ca 1585-1685*, thèse de la Vrije Universiteit Brussel, 2007.

JACQUET-LADRIER 1991

Fr. JACQUET-LADRIER, *Les jésuites et Namur au XVII^e siècle*, dans *Les jésuites à Namur, 1610-1773 : Mélanges d'histoire et d'art publiés à l'occasion des anniversaires ignatiens*, Namur, 1991, pp. 41-53.

KENIS & LINDEIJER 2019

L. KENIS et M. LINDEIJER (eds), *The Survival of the Jesuits in the low Countries 1773-1850*, Louvain, Kadoc, coll. *Studies on Religion, Culture and Society*, 25, 2019.

LAHAYE 1938

L. LAHAYE, *Carnets de comptes de Jean Lintermans, chanoine de Saint-Jean-l'Évangéliste à Liège*, dans *Leodium*, 32, 1939, pp. 51-53.

LAMBERT 2012

R. LAMBERT, *Conservation-restauration des confessionnaux de l'église Saint-Loup à Namur*, dans *Les Cahiers nouveaux*, 81, mars 2012, pp. 29-34.

LEFFTZ 1991

M. LEFFTZ, *Les tableaux du frère Jacques Nicolai*, dans *Les jésuites à Namur, 1610-1773 : Mélanges d'histoire et d'art publiés à l'occasion des anniversaires ignatiens*, Namur, 1991, pp. 229-243 + annexes non paginées [pp. 244-250].

LEFFTZ 2007

LEFFTZ Michel, *Jean Del Cour (1631-1707). Un émule du Bernin à Liège*, Liège, 2007.

LEFFTZ 2011

LEFFTZ Michel, *La sculpture dans l'ancien diocèse de Liège, depuis la mort de Lambert Lombard jusqu'aux prémices du Baroque*, dans G. XHAYET, R. HALLEUX (dir.), *Ernest de Bavière (1554-1612) et son temps. L'automne flamboyant de la Renaissance entre Meuse et Rhin*, Turnhout, 2011, pp. 235-306.

LEFFTZ 2014

M. LEFFTZ, *Des Cieux descendus sur la Terre. Formes et significations des retables baroques et rococo dans les anciens Pays-Bas*, dans Br. D'HAINAUT-ZVENY et R. DEKONINCK, *Machinæ spirituales. Les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe. Contributions à une histoire formelle du sentiment religieux au XVII^e siècle*, (IRPA, coll. *Scientia Artis*, 10), Bruxelles, 2014, pp. 82-103.

LEFFTZ 2016a

LEFFTZ Michel, *Maître Balthazar, sculpteur à Liège au service du prince-évêque Erard de la Marck*, Huy, 2016.

LEFFTZ 2016b

M. LEFFTZ, *L'antichambre des Cieux. Scénographies baroques dans l'ancienne principauté de Liège*, dans C. Bossu, W. Bracke, A. Jacobs, S. Lambreau et C. Leporati (dir.), *Alla luce di Roma. I disegni scenografici di scultori fiamminghi e il Barocco romano*, Rome, pp. 108-112.

LEFFTZ 2021

M. LEFFTZ, *Présence de la sculpture à l'abbaye de Floreffe*, 2021 (à paraître).

LEFFTZ, DEKONINCK & HEERING 2014

M. LEFFTZ, R. DEKONINCK et C. HEERING (éd.), *Questions d'ornements (XVI^e-XVIII^e s.)*, Turnhout, 2014.

LEVY 2004

Ev. LEVY, *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Berkeley – Los Angeles, The University of California Press, 2004.

LES JÉSUITES À NAMUR

Les jésuites à Namur, 1610-1773 : Mélanges d'histoire et d'art publiés à l'occasion des anniversaires ignatiens, Namur, 1991.

LHOIST-COLMAN & COLMAN 1980

LHOIST-COLMAN Berthe et COLMAN Pierre, *Les sculpteurs Robert Henrard*

(1617-1676) et Guillaume Cocquelé († 1686), dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 92, 1980, pp. 101-149.

LOMBAERDE 2008

P. LOMBAERDE (dir.), *Innovation and Experience in the Early Baroque in the Southern Netherlands. The Case of the Jesuit Church in Antwerp*, coll. *Architectura Moderna*, 6, Turnhout, 2008.

MACHELART 1976

F. MACHELART, *Architectes et sculpteurs de l'église des Jésuites de Cambrai*, dans *Revue du Nord*, t. 58, n° 230, 1976, pp. 435-450.

MACHELART 1980

F. MACHELART, *Religieux architectes en Cambrésis aux XVII^e et XVIII^e siècles*, dans *Revue du Nord*, t. 62, n° 245, 1980, pp. 415-429.

MARTINY 1971

V.-G. MARTINY, *Balat (Alphonse-Hubert-François)*, dans *Biographie nationale*, t. 37, Bruxelles, 1971, col. 15-18.

McCOOG 1992

Th. M. McCOOG, *Monumenta Angliae*, t. 1 : *English and Welsh Jesuits : Catalogues (1555-1629)* et t. 2 : *English and Welsh Jesuits : Catalogues (1630-1640)*, Rome, 1992.

MOISY 1958

P. MOISY, *Les églises des jésuites de l'ancienne Assistance de France*, Rome, IHSI, 1958.

NYS 1991

L. NYS, *Les autels baroques de l'église, chefs-d'œuvre de la marbrerie et de la menuiserie namuroise du XVII^e siècle*, dans *Les jésuites à Namur, 1610-1773 : Mélanges d'histoire et d'art publiés à l'occasion des anniversaires ignatiens*, Namur, pp. 185-207.

O'NEILL et J. M. DOMÍNGUEZ

Voir Dictionnaires

PARENT 1926

P. PARENT, *L'architecture des Pays-Bas méridionaux : (Belgique et nord de la France) aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris-Bruxelles, 1926.

PATETTA & DELLA TORRE 1992

L. PATETTA & St. DELLA TORRE (dir.), *L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia, XVI-XVIII secolo*, actes du colloque (Milan, Centro Culturale San Fedele, 24 octobre – 27 octobre 1990), Genova, 1992.

PHILIPPOT & alii 2003

P. PHILIPPOT, D. COEKELBERGHS, P. LOZE et D. VAUTIER, *L'architecture religieuse et la sculpture baroques dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège : 1600-1770*, Sprimont, 2003.

PISVIN 1963

Th. PISVIN, *La vie intellectuelle à Namur sous le Régime autrichien*, Louvain, 1963 (UCL, *Recueil des travaux d'histoire et de philologie*, 4^e série, fasc. 26).

PLANTENGA 1926

J. H. PLANTENGA, *L'architecture religieuse dans l'ancien Duché de Brabant depuis le règne des Archiducs jusqu'au gouvernement autrichiens (1598-1713)*, La Haye, 1926.

PONCELET 1927

A. PONCELET, *Histoire de la Compagnie de Jésus dans les anciens Pays-Bas : Établissement de la Compagnie de Jésus en Belgique et ses développements jusqu'à la fin du règne d'Albert et Isabelle*, t. 1, *Histoire générale* et t. 2, *Les œuvres*, Bruxelles, 1927.

REUSENS 1878

E.H. J. REUSENS, *Doyar (Pierre)*, dans *Biographie nationale*, t. 6, Bruxelles, 1878, col. 157-158.

RONVAUX 2020

M. RONVAUX, *Une Histoire du Namurois*, Vottem, 2020.

SAUVAGE 2017

P. SAUVAGE, *Antoine Thomas, élève au collège des jésuites à Namur (1652-1660)*, dans M. HERMANS et I. PARMENTIER (éds), *L'itinéraire d'Antoine Thomas s.j. (1644-1709), scientifique et missionnaire namurois en Chine*, Louvain, 2017, pp. 115-132.

SMITH 2002

J. C. SMITH, *Sensuous worships : Jesuits and the art of the early Catholic Reformation in Germany*, Princeton, Princeton University Press, 2002, pp. 135-136.

SNAET & DE JONGE 2012

J. SNAET et Kr. DE JONGE, *The Architecture of the Jesuits in the Southern Low Countries. A State of the Art*, dans I. Álvaro Zamora, J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ et J. CRIADO MAINAR (éds), *La arquitectura jesuítica. Actas del Simposio Internacional Zaragoza, 9, 10 y 11 de diciembre de 2010*, Zaragoza, 2012, pp. 253-254.

SOIL 1889

E. SOIL, *Les Maisons de la Compagnie de Jésus à Tournai*, Bruges, 1889.

SOMMERVOGEL 1894

C. SOMMERVOGEL, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles-Paris, 1894.

STEFFEN 1935

A. STEFFEN, *Baugeschichte der Luxemburger Jesuitenkirche*, Luxembourg, 1935.

STYNEN 1998

H. STYNEN, *De onvoltooid verleden tijd. Een geschiedenis van de monumen-*

ten- en landschapszorg in België 1835-1940, Bruxelles, 1998.

TOURNEUR 2010

Fr. TOURNEUR, *Les carrières namuroises du Moyen Âge au XX^e siècle, essai de synthèse*, dans J.-P. DUCASTELLE (éd.), *Aspect du travail de la pierre en France et en Belgique de l'Antiquité à nos jours*, coll. Documents du Musée de la Pierre de Maffle (Ath), 11, pp. 198-203.

TOURNEUR 2014

Fr. TOURNEUR, *La famille Tabaguet, « marchands de marbres demeurant à Dinant au pays de Liège »*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 118, 2014, pp. 59-125.

VALLERY-RADOT 1960

J. VALLERY-RADOT, *Le recueil de plans d'édifices de la Compagnie de Jésus conservé à la Bibliothèque nationale de Paris*, Rome, 1960.

VAN ACKERE 1972

J. VAN ACKERE, *Belgique baroque et classique (1600-1789). Architecture, art monumental*, Bruxelles, 1972.

VAN BELLE & JAVAUX 2006

J.-L. VAN BELLE et J.-L. JAVAUX, *Denis-Georges Bayar (1690-1774). Architecte et sculpteur namurois*, coll. *Monographies du Tréma*, 31, 2006.

VAN DE CASTEELE 1883-1884

D. VAN DE CASTEELE, *Archives d'anciens monuments namurois. Collégiale de Notre-Dame, Église des PP. Jésuites (Saint-Loup), Mont de Piété, Ancienne Boucherie (Musée)*, dans *ASAN*, 16, 1883, pp. 151-154.

VANDEN BEMDEN 1991

Y. Vanden Bemden, *Les jésuites et l'icographie dans Les jésuites à Namur, 1610-1773 : Mélanges d'histoire et d'art publiés à l'occasion des anniversaires ignatiens*, Namur, 1991, pp. 71-88.

VANDEVIVERE & DE RYCKE 1991

I. VANDEVIVERE et J.P. DE RIJCKE [sic], *L'ornement des voûtes*, dans *Les jésuites à Namur, 1610-1773 : Mélanges d'histoire et d'art publiés à l'occasion des anniversaires ignatiens*, Namur, 1991, pp. 175-183.

VANDEVIVERE & PÉRIER 1973

I. VANDEVIVERE et C. PÉRIER-D'ETEREN, *Belgique renaissance : Architecture, art monumental*, Bruxelles, 1973.

VAN DRIESSCHE 1966

R. VAN DRIESSCHE, *Huyssens, Pieter*, dans *Nationaal biografisch woordenboek*, t. 2, 1966, col. 157-160.

VAN ITERSON 1963

A. VAN ITERSON, *Historique de la carrière de marbre Saint-Remy à Rochefort*, dans *Parcs nationaux, Bulletin trimestriel d'Ardenne et Gaume*, 18 (3), 1963, pp. 84-100.

VAN RIET 1996

S. VAN RIET, 1996, *Lucas Faydherbe als beeldhouwer en altaarbouwer. Nieuwe gegevens en documenten*, dans *Jaarboek van het koninklijk museum voor schone kunsten Antwerpen*, 1996, pp. 141-225.

VAN RIET 1997a

S. VAN RIET, *Lucas Faydherbe, Sint-Jozefsaltaar*, dans H. DE NIJN., H. VLIEGHE. H. DEVISSCHER (dir.), *Lucas Faydherbe (1617-1697), Mechels beeldhouwer & architect*, pp. 147-148.

VAN RIET 1997b

S. VAN RIET, *Lucas Faydherbe, Ontwerpen voor het Sint-Josephsaltaar in de Sint-Katelijnekerk te Mechelen*, dans H. DE NIJN., H. VLIEGHE. H. DEVISSCHER (dir.), *Lucas Faydherbe (1617-1697), Mechels beeldhouwer & architect*, pp. 148-149.

WANKENNE & ANDRÉ 1991

A. WANKENNE et E. ANDRÉ, *La pédagogie des jésuites et l'ancien collège de Namur*, dans *Les jésuites à Namur, 1610-1773 : Mélanges d'histoire et d'art publiés à l'occasion des anniversaires ignatiens*, Namur, 1991, pp. 55-69.

WILLE 1988

M. Wille, *La mémoire des bâtisseurs*, Bruxelles, 1988.

YERNAUX 1952

J. YERNAUX, *Les de Hontoir, artistes namurois à Liège au XVII^e siècle*, dans *Études d'histoire et d'archéologie dédiées à Ferdinand Courtoy*, s.l., 1952, pp. 723-733.

WEYSSOW 1986

M. WEYSSOW, *Ultramontanisme et révolution dans les Pays-Bas autrichiens (1780-1790)*, mémoire de maîtrise en histoire, Université libre de Bruxelles, 1986.

ZIERHOLZ 2019

St. ZIERHOLZ, *Räume der Reform : Kunst und Lebenskunst der Jesuiten in Rom, 1580-1700*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2019.

REMERCIEMENTS

Nos plus sincères remerciements vont à tous ceux qui ont, de près ou de loin, collaboré à cet ouvrage et rendu sa réalisation possible.

Nous songeons tout particulièrement aux institutions suivantes et aux membres de leur personnel qui ont ouvert leurs portes aux auteurs de ce livre et les ont aidés dans leurs recherches : l'IRPA et en particulier Hervé Pigeolet et Stéphane Bazzo (photographes), Saïd Amrani (missions), Bernard Petit (cellule Publications), Erik Buelinckx (chef de l'Infothèque) et ses collègues (tout spécialement Eduardo Lamas-Delgado, Julie Mauro et Eric Paris), Elodie De Zutter, Eva Lecluyse et Jeroen Reyniers (cellule Digit) et Pierre-Yves Kairis, Dominique Vanwijnsberghe et Isabelle Lecocq (cellule Recherches en histoire de l'art et Inventaire) ; le Kadoc à Leuven, particulièrement pour la digitalisation du *Promptuarium*, et spécialement Jo Luyten et Patricia Quaghebeur ; les Archives de l'État à Namur en la personne d'Emmanuel Bodart ; les Archives photographiques namuroises et particulièrement Vincent Bruch et Jacques Chainiaux ; les Archives régionales de Wallonie, à Beez (SPW), dont l'aide de Séverine Fadeur, Jacques Vandembroucke et Florent Germain a été précieuse ; l'Agence wallonne du patrimoine et tout particulièrement son photographe Guy Focant ; les Archives de la Ville de Namur et leur chef de service Nicolas Bruaux ; l'*Archivum Romanum Societatis Iesu* (ARSI) à Rome et son secrétaire Dario Scarinci ; les Amis de l'église Saint-Loup et tout particulièrement Jacky Gustin qui a souvent ouvert les portes de l'église ; l'Athénée royal François Bovesse et messieurs Jean-Michel Belle, préfet des études, Alain Azarcadon, professeur émérite et Cédric Pirnay, responsable des bâtiments ; Monsieur Guissard qui a donné accès à la toile de saint Norbert et aux stalles conservées à l'abbaye de Floreffe.

Pour les recherches géologiques et la réalisation de prélèvement et de lames minces, nous tenons à saluer ici le travail de l'UNamur et de Johan Yans, Julien Poot et Gaëtan Rochez du département de géologie, ainsi que l'ULiège en la personne de Frédéric Boulvain attaché au département de pétrologie sédimentaire mais également l'expertise de Francis Tourneur, secrétaire général de l'asbl Pierres et marbres de Wallonie.

Nous témoignons également notre reconnaissance à Baudouin Libbrecht pour sa contribution poétique et au chanoine Jean-Pierre Charles sans le savoir duquel la traduction des textes latins n'aurait pas été possible.

Enfin, nos remerciements vont encore à Aurore Carlier et à la Société archéologique de Namur qui ont réussi le défi d'une telle publication malgré d'énormes difficultés.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Certains documents ont été directement scannés. Les autres sont couverts par les droits de reproduction. Il s'agit des documents suivants :

Albertina, Vienne : p. 160 (d.)* ; Amis de Saint-Loup : p. 649 ; Archives de la CRMSF : p. 591 ; Archives de l'Etat à Anvers : pp. 157, 160 (g.), 163, 172 et 195 (g.) ; Archives de l'Etat à Namur : pp. 34, 37 (b.), 42, 45-46, 262 (d.), 331, 426, 565, 593 (d.), 598 et 622 ; Archives départementales de la Somme, Amiens : p. 390 (g.) ; Archives photographiques namuroises : p. 648 ; Archives romaines de la Compagnie de Jésus, Rome : pp. 125, 127, 136-137 et 140 ; Art-Restauration SCRL : pp. 379 et 397 ; Bayerische Staatgemäldesammlungen, Munich (Haydar Koyupinar) : p. 169 ; Bibliothèque des Bollandistes, Bruxelles (François De Vriendt) : pp. 312, 314 et 328 ; Bibliothèque nationale de France, Paris : pp. 12, 77, 84 (d.), 145, 152 et 236 ; Frédéric Boulvain : pp. 220 et 221 (h.) ; Henri Carême : p. 469 ; Frédéric Claes : p. 638 ; Marie-Christine Claes : pp. 106 (b.), 581, 620 (d.), 634 (h.c. et b.), 642, 643 (d.) et 645 (g.) ; Thérèse Cortembos : pp. 21, 28, 36, 37 (h.), 38-39, 48, 84 (g.), 86-87, 89 (c. et b.), 91 (d.), 92, 94, 97 (b.), 108, 142, 173, 191 (g.), 200, 201 (c. et d.), 202, 258-260, 262 (g.), 263, 266 (g.), 267 (d.), 268 (d.), 269, 271 (photos), 272 (photos), 275 (b.d.), 308, 340-341, 345 (b.), 346 (b.), 347 (b.), 349 (h.), 351, 354 (b.), 355 (h.g. et b.), 362-365, 366 (d.), 367, 373 (b.), 376, 398, 402, 406 (b.g.3, b.g.4 et b.d.1-4), 407 (h.), 457, 553, 557, 560, 562, 569, 589, 619 (b.), 628, 634 (h.g. et d.), 635-636, 643 (g.), 662 ; Christine Decock : p. 631 ; Luc Delvaux : p. 197 ; Céline Drèze : p. 296 (b.) ; Evêché de Roermond : p. 504 ; Vincent Everarts : p. 503 ; Fédération Wallonie-Bruxelles - Pep's, Bruxelles : pp. 51, 606, 609-611 ; Guy Focant, Vedrin : p. 523 (h.) ; Galerie Descheemacker, Anvers : p. 487 (d.) ; Getty Research Institute : pp. 273 (g.), 274 (h.g.), 274 (b.), 275 (b.g. et c.) ; Caroline Heering : pp. 273 (h.) et 274 (h.d.1) ; Michel Hermans : pp. 14, 97 (h.), 118, 124 ; Historisch Centrum Limburg, Maastricht : p. 150 ; IRPA-KIK, Bruxelles : pp. 9 (X109756)** , 17 (M210767), 27 (M210766), 41 (X147957), 89 (h.) (B019975), 95 (B019998 et B019973), 96 (g.) (E037667), 109 (X147883), 144 (X011525), 204 (X120461), 335 (X147863 et X147864), 336 (X147918 et 147919), 337 (X147953 et X147954), 342 (X109743), 345 (h.) (X147880), 346 (h.) (X147872), 347 (h.) (X147871), 352 (h.) (X147879), 352 (b. sauf gravure) (X147855, X147840, X147875, X147870), 354 (h.) (X109745 et X147878), 355 (h.d.) (X147846), 360 (X109746), 366 (g.) (X109743), 368 (X147877, X109743, X147876, X147874), 369 (X147843, X147842, X147844, X147849, X147845, X147848), 370 (X147841 et X147850), 371 (X147847, X147854, X147851, X147866), 372 (X147839), 373 (h.) (X147873 et X109754), 374 (X109699), 375 (X109706, X109705, X147856), 378 (X109746), 380 (g. et c.) (A028913 et A028919), 381 (d.) (X109748), 383 (g.) (A028914), 384 (d.) (X109752), 385 (g.) (X109751), 386 (d.) (X109750), 387 (X109749), 388 (g.) (M210793), 390 (d.) (X109724), 391 (d.) (X109723), 392 (d.) (X109725) et (b.g.) (X109726), 393 (d.) (A028912), 394 (h.d.) (X109727) et (b.g.) (X047067), 395 (d.) (X109728), 400 (X147865), 403 (X147884), 404 (X147886, X147891, X147892, X147896, X147900, X147902, X147904, X147914, X147905, X147908), 405 (X147894), 406 (h.g.) (X147889), (h.d.) (X147888), (b.g.1) (X147885), (b.g.2) (X147868), 407 (b.) (X147887, X147890, X147897, X147893, s.n., X147915), 408 (X147909, X147910, X147912), 409 (X147913), 410 (X109753), 412-413, 416 (A049371), 418 (h.) (M208866), 429-430, 432-433, 436 (A027963), 438-439, 442 (X147882), 445 (X147926), 446 (X147925), 450 (KM011937 et B176420), 451 (X147882), 453 (X147961, X147962, X147945), 454 (B020019 et X109743), 455 (s.n., B028511), 456 (X147937, X147934, B020014), 458 (X147929), 459 (X147931), 460 (X043985), 465 (d.) (X043985), 467 (X043929 et X043933), 472 (X131115), 475 (X131855 et X131857), 479 (M210700 et M210698), 480 (X147836), 482 (X134352), 483 (X134351 et X134354), 485 (X134385), 486 (X134386 et X134387), 487 (g.) (X134383), 488 (X134382), 490 (X134381), 491 (X134374), 493 (B039893 et B039886), 494 (X106411), 495 (d.) (X106415), 496 (X028270), 499 (X144573 et X141645), 501 (X144586), 549 (X144613), 550 (X147986, X147985, B028508), 554 (X147932), 567 (B006614 et M058771), 568 (M210681 et B002593), 579 (B032607), 586 (X062480), 599 (X147862 et M210690), 603 (X147916 et X147920), 604 (d.) (X147917), 605 (X147922, X147921, X147923, X147924), 607 (X145365), 613 (M210785), 617 (X147989), 618 (X147993 et X147992), 619 (h.) (X147991), 620 (g.) (X147968), 621 (X147963, X147967, X147966, X147965), 623 (B046402), 627 (B020018), 641 (g.) (B003609), 645 (d.) (A016963), 650 (X147974), 654 (X147969), 655 (X147970 et X147971), 656 (X147976 et X147978), 657 (X147977), 658 (X147981), 659 (X147972) et 660 (X147973) ; Kadoc, Leuven (Michel Hermans) : pp.104, 115, 121, 128, 166, 168, 171, 175-177, 195 (d.), 401, 418 (b.) et 521 ; KBR, Bruxelles : pp. 257, 265, 266 (d.) et 267 (g.) ; KMSKA, Anvers : p. 276 ; KULeuven : p. 162 ; Kunsthistorisches museum, Vienne : p. 156 ; Michel Lefftz : pp. 447-449, 452, 633 ; Antonin Liatard : pp. 238-239, 246-248, 250 ; Médiathèque Simone Veil, Valenciennes : p. 50 (d.) ; Musée Gaumais, Virton : p. 513 ; Musée du Louvre, Paris : p. 245 ; Musée du Prado, Madrid : p. 495 (g.) ; Rijksmuseum, Amsterdam : pp. 256, 267 (c.), 268 (g.), 271 (gravures), 272 (gravures), 274 (h.d.2), 275 (h.), 385 (d.b.), 386 (g.), 388 (d.), 391 (g.), 392 (h.g.), 394 (h.g.) et 604 (g.) ; Gaëtan Rochez : p. 221 (b.) ; Joris Snaet : pp. 155, 158-159, 170, 186 et 191 (d.) ; Société archéologique de Namur : pp. 6-7, 10-11, 70-71, 80, 85, 96 (d.), 123, 224, 228, 231, 417, 508-509, 544, 558, 572, 575, 592, 593 (g.), 596, 602, 616, 625, 640, 641 (d.) et 644 ; SPW-AWaP, Guy Focant : couverture et pp. 4, 22-23, 78, 82, 190, 194, 199, 201 (g.), 222-223, 290, 361, 384 (g.), 385 (h.d.), 489 et 546 ; Stadsarchief, Malines : p. 437 ; The Trustees of the British Museum : pp. 393 (g.), 394 (b.d.), 465 (g.) et 468 ; Francis Tourneur : pp. 210-219, 252 ; UGent : pp. 294-295 ; UNamur, Bibliothèque Universitaire Moretus Plantin : pp. 100-101 ; Universitätsbibliothek, Heidelberg : pp. 178 (d.) et 179 ; ULiège : p. 296 (h.) ; Ville de Namur : p. 305 ; Ville de Nancy : p. 381 (g.) ; Gustavo Adolfo Vives Mejia : p. 395 (g.) ; Wikimedia Commons : pp. 103, 106 (h.), 178 (g.), 380 (d.) et 383 (d.) ; A. de Winiwarter : pp. 349 (b.), 350 et 357.

* Les lettres entre parenthèses indiquent la position de l'image sur la page : h. = haut ; b. = bas ; g. = gauche ; c. = centre ; d. = droit.

** Les références entre parenthèses renvoient au numéro de cliché répertorié dans la base de données BALaT (Belgian Art Links and Tools) de l'IRPA : <http://balat.kikirpa.be/>.

TABLE DES MATIÈRES

Préface par le Père François BOËDEC s.j., Provincial d'EOF	p. 5
Avant-propos par Cédric VISART DE BOCARMÉ, Président de la SAN	p. 7
Préambule par Thérèse CORTEMBOS	p. 8
I. La Compagnie de Jésus. Fondements et missions de l'Ordre	p. 13
par Michel HERMANS	
II. Un projet idéologique et architectural : les jésuites à Namur	p. 23
Baroque	p. 24
par Ralph DEKONINCK	
A. Le projet social et éducationnel des jésuites	p. 27
Action sociale des jésuites dans le contexte namurois : l'école dominicale des Pauvres	p. 29
par Emmanuel BODART	
Les effectifs scolaires du collège jésuite de Namur (1645-1739)	p. 49
par Michel HERMANS	
B. La construction	p. 77
Le collège, Création et développements	p. 79
par Thérèse CORTEMBOS	
Les frères jésuites, artisans et maîtres de chantier à Namur	p. 101
par Michel HERMANS	
Rapport du recteur du Collège de Namur sur l'inachèvement de la construction de l'église en 1639	p. 137
par Michel HERMANS et Jean-Pierre CHARLES	
Pieter Huysens, son œuvre et l'église des jésuites de Namur	p. 143
par Joris SNAET	
La voûte de Saint-Loup : architecture, structure, lumière	p. 191
Luc DELVAUX (avec la collaboration de Thérèse CORTEMBOS et les contributions de Joris SNAET et Baudouin LIBBRECHT)	
Saint-Loup vue par la lorgnette d'un géologue	p. 205
par Francis TOURNEUR	
D'où proviennent les pierres noires de l'église Saint-Loup ? La science s'en mêle... ..	p. 220
par Johan YANS, Frédéric BOULVAIN, Francis TOURNEUR, Julien POOT et Gaëtan ROCHEZ	
III. La scénographie du lieu	p. 223
Les églises de la Compagnie de Jésus et leurs décors dans les anciennes provinces belges et françaises	p. 225
par Antonin LIATARD	
Le permanent et l'éphémère : ornements d'architecture et art du spectacle	p. 253
par Caroline HEERING et Ralph DEKONINCK	
Musique à l'église des jésuites de Namur aux XVII ^e et XVIII ^e siècles	p. 291
par Céline DRÈZE	

	Les reliques de Saint-Ignace dans la première moitié du xvii ^e siècle : un indispensable parement spirituel. Le témoignage inédit du ms. Bollandistes 455 p. 311 par François DE VRIENDT
III.	Le patrimoine mobilier p. 341
	Confessions et questionnements p. 343 par Thérèse CORTEMBOS
	Les tableautins des confessionnaires p. 379 par Marie-Christine CLAES
	Le banc de communion et les confessionnaires. Un projet cohérent ? p. 399 par Thérèse CORTEMBOS
	Les retables d'autels en marbre : contexte et production des marbriers-sculpteurs namurois p. 411 par Michel LEFFTZ et Francis TOURNEUR
	La sculpture à Saint-Loup p. 443 par Michel LEFFTZ
	Propositions pour le peintre jésuite rubénien Jacques Nicolai (1604/1607-1678) p. 461 par Pierre-Yves KAIRIS
IV.	De l'Ordre des jésuites au statut paroissial et à l'école laïque p. 509
	Le collège jésuite, acteur socio-économique namurois à l'épreuve de la suppression de la Compagnie p. 511 par Constantin BRENEZ
	Saint-Loup avant 1777 : une autre église, d'autres dévotions p. 545 par Julie GODINAS
	L'église Saint-Loup au xix ^e siècle p. 573 par Antoine BAUDRY et Julie GODINAS
	Saint-Loup : des hommes et une femme à l'œuvre p. 597 par Marie-Christine CLAES
	Le patrimoine mobilier religieux : un bien commun à redécouvrir, à sauver et à partager p. 629 par Marie-Christine CLAES
	Les textiles liturgiques : un patrimoine en péril p. 651 par Mireille GILBERT
	Au bout de ce parcours par Thérèse CORTEMBOS p. 661
	Bibliographie p. 663
	Remerciements p. 667
	Crédits photographiques p. 668
	Table des matières p. 669
	Liste des auteurs p. 671
	Collection p. 671
	Colophon p. 672

LISTE DES AUTEURS

Antoine BAUDRY, Doctorant en histoire, histoire de l'art et archéologie (Université de Liège)

Emmanuel BODART, Docteur en histoire et Conservateur des Archives de l'État à Namur

Frédéric BOULVAIN, Géologue (docteur en Sciences), Professeur ordinaire à l'Université de Liège

Constantin BRENEZ, Historien

Marie-Christine CLAES, Docteur en histoire de l'art (UCLouvain) et Chercheuse à l'IRPA, Bruxelles

Thérèse CORTEMBOS, Historienne de l'architecture (UCLouvain) et Centre de restauration R. Lemaire

Ralph DEKONINCK, Professeur en histoire de l'art à l'UCLouvain

Luc DELVAUX, Ingénieur civil architecte

François DE VRIENDT, Historien et Secrétaire de la Société des Bollandistes, Bruxelles

Céline DRÈZE, Attachée temporaire d'enseignement et de recherche à l'Université de Poitiers

Mireille GILBERT, Doctorante en histoire de l'art (UCLouvain)

Julie GODINAS, Doctorante en histoire (UNamur) et Historienne et archiviste aux AÉN

Caroline HEERING, Chercheuse Fed-twin (IRPA/UCLouvain)

Michel HERMANS, Jésuite, historien et théologien. Professeur invité aux Facultés jésuite du Centre Sèvres à Paris

Pierre-Yves KAIRIS, Docteur en histoire de l'art (Université de Liège) et chef de la cellule *Recherches en histoire de l'art et inventaire* de l'IRPA, Bruxelles

Michel LEFFTZ, Professeur en histoire de l'art à l'UNamur

Antonin LIATARD, Doctorant en histoire de l'art (Université de Bourgogne, Dijon en cotutelle avec l'UCLouvain) et Chargé d'études et de recherche à l'INHA, Paris

Julien POOT, Doctorant et Assistant en Sciences géologiques à l'Université de Namur

Gaëtan ROCHEZ, Technicien au Département de Géologie de l'Université de Namur

Joris SNAET, Docteur en histoire de l'art et coordinateur des études historiques pour les services techniques de la KULeuven

Francis TOURNEUR, Géologue (docteur en Sciences) et Secrétaire de l'asbl Pierres et Marbres de Wallonie / Faculté d'Architecture de l'Université de Liège

Johan YANS, Docteur en Sciences de la Terre et Professeur Ordinaire à l'Université de Namur

COLLECTION

Cet ouvrage constitue le huitième volume de la collection *Namur. Histoire et Patrimoine* de la Société archéologique de Namur.

1. E. BODART (sous la dir.), *L'hôtel de ville de Namur (1213-2013). Huit siècles de vie d'un symbole urbain*, 2013.
2. J. DEWEZ, B. LOUIS et A. TIXHON, *Les « Kriegscayès ». La Grande Guerre des « Rêlés Namurwès »*, 2015.
3. D. BELAYEW, J.-C. LEROY et G. LOMBA, *De mémoire de paysages. Floreffe*, 2016.
4. E. BODART, *Société et espace urbains au bas Moyen âge et au début de l'époque moderne. Morphologie et socio-topographie de Namur du XII^e au XVI^e siècle*, 2017.
5. J.-F. PACCO (sous la dir.), *Vers l'Avenir (1918-2018). Cent ans d'information en province de Namur*, 2018.
6. L. VANDAMME (avec la contribution de C. BONNETAIN), *Armand Bonnetain (1883-1973). Een kunstig kunstenaar - un artiste artisan*, 2018.
7. N. DE HARLEZ DE DEULIN, *Les jardins du château d'Annevoie. Histoire et génie hydraulique*, 2020.
8. Th. CORTEMBOS et M.-Chr. CLAES (sous la dir.), *De Saint-Ignace à Saint-Loup. Quatre siècles d'un joyau baroque à Namur (1621-2021)*, 2021.

COLOPHON

Éditeur responsable

Société archéologique de Namur, asbl
Jardin du cloître Marie d'Oignies, rue de Fer, 35 - B-5000 Namur
Tél. et fax : 0032 (0) 81 84 02 00
Courriel : info@lasan.be

Direction de la collection

Emmanuel Bodart

Comité de lecture

Emmanuel Bodart, Aurore Carlier, Frédéric Claes, Marie-Christine Claes, Thérèse Cortembos, Carla Cruz, Alain Fossion, Isabelle Grévisse, Fiona Lebecque, Benoit Melebeck

Personnel de la Société archéologique de Namur

Mélanie Bertrand, Aurore Carlier, Daniel Daix, Barbara Fortemaison, Claire Haezeleer, Fiona Lebecque, Benoit Melebeck, Catarina Pereira, Marie-France Rousseau, Marielle Vernimmen

Support logistique

Mélanie Bertrand, Alain Fossion, Claire Haezeleer

Concepteur graphique et photographe

Aurore Carlier

Imprimeur

Peeters nv, Herent

Cette publication a été éditée par

SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DE NAMUR



avec la collaboration et le soutien de



© Société archéologique de Namur, 2021

ISBN : 978-2-9602140-6-2

Dépôt légal : D/2021/0187/2

Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays. Toute reproduction, même partielle, du texte ou de l'iconographie de cet ouvrage est soumise à l'autorisation écrite de l'éditeur. Une copie ou reproduction par quelque procédé que ce soit, photocopie, photographie, microfilm, bande magnétique, disque ou autre, constitue une contrefaçon passible des peines prévues par la loi.

