

De la sculpture à la vêtue : pour une compréhension élargie de l'ornement de l'architecture au cours de la première modernité (Pays-Bas, XVII^e siècle)

De la beauté à l'embellissement : le décor comme ornement de l'architecture

Notion flottante et complexe s'il en est, la notion de décor revêt au cours de la première modernité une place assez ambiguë et marginale au sein de la littérature d'art. Si le substantif « décor » n'existe pas dans les dictionnaires anciens – il ne se généralise à proprement parler qu'au XIX^e siècle –, il faut se tourner vers le verbe « décorer » et le substantif « décoration », qui se confondent presque toujours avec ceux d'« orner » et « d'ornement ». Tentons dès lors, en guise d'introduction, d'esquisser à larges traits les contours de cette notion d'ornement au cours de la période en vue de penser ses multiples rapports avec les autres arts. Pour ce faire, plutôt que de consulter les traités d'architecture qui, loin de théoriser de manière unanime ce « principal ornement de l'architecture »¹ que sont les ordres, ne font que statuer son usage, on se contentera d'ouvrir le dictionnaire de Furetière. La définition qu'il présente de l'ornement offre en effet une vision assez complète de ce que l'on désigne aujourd'hui comme le phénomène ornemental.² L'ornement y est ainsi défini comme :

Ce qui pare quelque chose, ce qui la rend plus belle, plus agréable. Les personnes modestes portent des habits tout unis et sans *ornements*, sans dentelles, boutons, broderies. On appelle *ornements sacerdotaux & pontificaux*, ceux dont se revestent les prestres et les prélats quand ils officient, ce qui s'étend aussi aux parements de l'autel, aux dais, et aux austres choses semblables. On va voir la sacristie d'une telle église pour la beauté des *ornements* qui s'y trouvent. On change d'*ornements* suivant les festes qui se rencontrent. L'église a diverses couleurs, il faut autant de sortes d'*ornements*. On dit aussi des

ornements royaux, dont le Roy est revestu dans son Sacre et les autres cérémonies.

On appelle *ornements* d'architecture, les pilastres, les colonnes, les moulures et sculptures qui ornent et embellissent un bastiment. La colonne composite est celle qui reçoit le plus d'*ornements*. Il y a cent sortes d'*ornements*, comme oves, roses, guillochis, festons, rinceaux, fleurons, baguettes, etc. Il y a des bastiments défectueux pour estre trop chargez d'*ornements*. [...] ³

Ne se réduisant pas à un motif ou un objet, l'ornement est pour Furetière ce qui « pare », « embellit », « rend agréable » *quelque chose*. Le registre d'efficacité de l'ornement est posé d'emblée : c'est la beauté, ou plutôt l'embellissement, de même que la richesse (puisque les personnes modestes en sont dépourvues). L'ornement est ce qui *agit* sur ce *quelque chose*, ce qui le transforme. Ce quelque chose c'est d'abord le corps humain (celui des prêtres, des prélats, ou du roi selon Furetière), mais aussi les « choses » matérielles, comme les autels, la sacristie, l'église et l'architecture, qui n'intervient que dans un second temps.

Par ailleurs, on est frappé par l'insistance de Furetière sur le caractère éphémère de l'ornement : les ornements sacerdotaux sont ceux des prêtres *quand* ils officient, les ornements royaux sont ceux du roi *à l'occasion* de son sacre ou de cérémonies, on change les ornements de l'église *suivant* les fêtes. L'ornement n'est donc pas donné comme un objet immuable dans le temps mais revêt un caractère circonstanciel et définit aussi une temporalité particulière.

L'ornement n'est pas non plus défini par son degré de stylisation ou d'abstraction. Au cours de la période qui nous occupe ici, les spécificités de

1 Charles Augustin d'Aviler, *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole...*, Paris, 1691, préface.

2 Pour un aperçu des études récentes sur l'ornement voir notamment : *Perspective. La revue de l'INHA*. Numéro : *Ornement/Ornemental*, 1, 2010/2011 ; Ralph Dekoninck, Caroline Heering et Michel

Lefftz (éd.), *Questions d'ornements. XV^e–XVIII^e s.*, Turnhout, 2013 ; Gülru Necipoglu et Alina Payne (éd.), *Histoires of ornament. From global to local*, Princeton/Oxford, 2016.

3 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye/Rotterdam, 1690, s.v. *ornement*.

l'ornement ne sont en effet pas tant à chercher dans son degré de réalisme que dans une logique d'embellissement, de surenchère ou d'ajout, ou dans la prise de possession d'un espace pour le transformer. C'est dans sa dépendance par rapport à un ensemble qu'il faut trouver les spécificités de l'ornement : si la sculpture peut être dotée d'une autonomie suffisamment grande pour pouvoir être isolée de son contexte, ce n'est pas forcément le cas de l'ornement, bien qu'il puisse manifester une propension à s'autonomiser, comme on le verra. Pour paraphraser Furetière, l'ornement est ce qui orne *quelque chose* : autrement dit, un ornement de rien ne serait pas un ornement. C'est précisément cette conception de l'ornement comme étant ce qui est lié à un espace ou un support qu'il investit à des degrés divers, qui permet de l'assimiler à la notion de décor, car le décor désigne bien une réalisation – permanente ou éphémère – qui entretient un lien, plus ou moins intime, avec la surface sur laquelle il s'applique ou avec l'espace physique qu'il transforme, (re-)configure et embellit tout à la fois.

Sans doute, la notion d'embellissement⁴ à laquelle l'ornement est associé de manière incessante au XVII^e siècle permet-elle de rendre compte de l'ambivalence constitutive de l'ornement et des champs lexicaux qui lui sont associés, celui de la beauté et de l'ordre d'une part et celui de l'ajout d'autre part. Cette ambivalence apparaît déjà dans l'étymologie du mot : tandis que l'*ornamentum* (appartenant au groupe *ordo*) désigne la mise en ordre du monde (*ordinatio*) ou l'équipement utile au bon fonctionnement d'une chose – et rejoint en ce sens la notion de *decorum* qui désigne dans la rhétorique antique ce qui convient et ce qui est adapté –, l'*ornatus* (équivalent latin du grec *kósmos*) véhicule quant à lui à la fois l'idée d'ordre divin, mais aussi celle de beauté et, avec ses dérivés *kosmèsis* et *épikosmèsis*, charrie l'idée

d'embellissement, de parure, le bijou ou le fard, en bref tout l'artifice de l'apprêt envisagé sous le prisme d'une cosmétique.⁵ D'un côté donc l'ornement est synonyme de *parure* ou de *faire-valoir* ; il est lié à la *grâce*, à l'*éclat*, au *lustre* et à l'*agrément*. D'un autre côté, la valeur additive de l'ornement est exprimée par le champ lexical de l'*accessoire* et désigne tout ce qui est extérieur à l'essentiel.

Compris comme tel, le concept d'ornement imprime en filigrane toute la littérature d'art, car il est potentiellement tout et partout, et il permet de penser les hiérarchies entre le principal et l'accessoire, comme entre les genres. Ainsi, dans le domaine de l'architecture, tel un phénomène d'emboîtement de poupées russes, la colonne est perçue comme l'ornement de l'architecture, le chapiteau comme l'ornement de la colonne, l'astragale comme celui du chapiteau, le feuillage comme celui de l'astragale.⁶ Il en va de même, dans cette perspective, de la sculpture, comprise par Vasari comme un ornement de l'architecture, mais aussi de la peinture, laquelle est définie, sous la plume du Dolce comme le « plus bel ornement » des édifices parce qu'elle « enrichit toutes choses »,⁷ la peinture pouvant elle-même être enrichie d'ornements divers, tels que les draperies, arbres, ruines, paysages etc.⁸

Parce qu'il désigne une chose qui s'ajoute à une autre, l'ornement a toujours été au centre de violentes controverses quant à son utilité et sa légitimité dans l'architecture. Mais il existe aussi à l'époque moderne une pensée positive de l'ornement, où sa dimension ajoutée et accumulative, comme fantaisiste et gratuite, est en quelque sorte garante de l'efficacité de l'architecture. Cela est particulièrement le cas, sur le territoire des anciens Pays-Bas dits catholiques qui constitueront le champ exploratoire de cette étude, de l'architecture religieuse baroque et de son décor sculpté – terrain qui se présente comme un milieu

4 Nous nous permettons de renvoyer à notre article : Caroline Heering, « Ornement », dans : *LexArt. Les mots de la peinture (France, Allemagne, Angleterre, Pays-Bas, 1600–1750)*, Michèle-Caroline Heck (dir.), Montpellier, 2018, 366–370.

5 Voir Michel Costantini, « Kosmos au “siècle” de Périclès », dans : *Histoires d'ornements* (actes de colloque, Académie de France à Rome), Paris/Rome, 2000, 35–50.

6 d'Aviler 1691 (note 1).

7 Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, Intitolato l'Aretino.../Dialogue sur la peinture de Louis Dolce, intitulé l'Aretin...*[trad. Nicolas Vleughels], Florence, 1735, 125–127, 145–147.

8 Bernard Dupuy du Grez, *Traité sur la Peinture pour apprendre la Teorie & se perfectionner dans la Pratique...*, Toulouse, 1699, 4^e dissertation.

particulièrement fécond pour étudier les rapports souvent intimes et complexes que l'ornement noue avec les autres arts. Car, en tant qu'acteur essentiel – bien que trop peu reconnu – de la grande synthèse des arts baroques, l'ornement assume au cours de cette période un véritable rôle de liant entre les différents médiums artistiques, mais aussi entre ces médiums et les hommes qui vivent et éprouvent l'architecture, qu'ils soient spectateurs ou acteurs du rituel, jusqu'à défier parfois, comme on aimerait le montrer, toute tentative de distinction entre les arts, comme notre conception de la hiérarchie des arts.

Le décor architectural dans les Pays-Bas méridionaux : un baroque « ornemental »

Sous l'impulsion de Rubens, l'architecture religieuse et son décor connaissent dans les Pays-Bas méridionaux au cours des deux premières décennies du XVII^e siècle un essor sans précédent. Les formes du répertoire classique sont alors repensées à travers le filtre d'une esthétique de l'abondance héritée du maniérisme local laissant une grande place à la sculpture et à l'ornement,⁹ si bien que l'architecture religieuse baroque des anciens Pays-Bas méridionaux a souvent reçu l'étiquette d'un « art ornemental », dans le sens péjoratif d'un art de surface ou conventionnel, à l'instar de Germain Bazin qui écrit qu'au XVII^e siècle « l'architecture dans les Pays-Bas du Sud est confuse et peu originale ».¹⁰ C'est que l'architecture baroque qui s'y développe trouve sa puissance dans le dynamisme et la plasticité des différents éléments du décor, plus que dans la structure tectonique ou dans une conception innovante de l'espace, comme c'est le cas en Italie.

On prendra pour illustrer notre propos l'exemple de deux églises construites pour les jésuites et par des jésuites dans la première moitié du XVII^e siècle : l'église Saint-Charles-Borromée d'Anvers, alors connue sous le nom de « temple de



Fig. 1: Rubens et Pierre Huyssens, *Façade de l'église jésuite Saint-Charles-Borromée*, Anvers, 1615–1621, ©C. Heering

marbre », construite entre 1616 et 1621 par l'architecte jésuite Peter Huyssens avec la collaboration de Rubens (fig. 1)¹¹ et l'église des jésuites de Namur du même architecte (actuellement Saint-Loup) construite entre 1621 et 1645 (fig. 2),¹² affichant toutes deux un luxe jusque-là inégalé aux Pays-Bas, leur architecte ayant même été destitué de ses fonctions en raison de son penchant pour le luxe.

À côté de personnalités comme Huyssens, Cobergher ou Francart qui apparaissent comme les principaux artisans du renouveau artistique, l'historiographie accorde toutefois à Rubens le mérite

9 Paul Philippot, Denis Coekelberghs et Pierre Loze (e.a.), *L'architecture religieuse et la sculpture baroques dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège. 1600–1770*, Sprimont, 2003, 285.

10 Germain Bazin, *Baroque et rococo*, Paris, 2000, 75.

11 À l'église des jésuites d'Anvers, l'abside du cœur, de même que les chapelles latérales (dites Saint-Ignace et de la Vierge), sont les seuls témoins subsistants de la décoration originelle de l'église, ravagée par

un incendie en 1718. Sur cette église : Piet Lombaerde (éd.), *Innovation and Experience in the Early Baroque in the Southern Netherlands. The Case of the Jesuit Church in Antwerp (Architectura Moderna*, vol. 6.), Turnhout, 2008.

12 Sur cette église : Yvette Vanden Bemden (et coll.), *Les jésuites à Namur, 1610–1773. Mélanges d'histoire et d'art publiés à l'occasion des anniversaires ignaciens*, Namur, 1991.



Fig. 2: Pierre Huyssens, *Façade de l'église Saint-Loup*, Namur, 1621–1645, ©C. Heering

d'avoir donné l'« impulsion esthétique décisive »¹³ à l'essor d'un baroque autochtone et original aux Pays-Bas, au décor opulent, coloré et empreint de vitalité.¹⁴ Acteur de la grande synthèse des arts, Rubens avait activement participé à la conception de décors sculptés, comme en attestent ses dessins d'autels ou de décors d'architecture.¹⁵ D'une manière générale, il propose, comme on peut le voir dans le dessin de Vienne (fig. 3), des solutions décoratives particulièrement originales pour son temps.¹⁶ En témoignent l'usage de colonnes torsées au mouvement dynamique (qui n'étaient pas courantes en Italie à l'époque), l'emploi d'un fronton interrompu aux formes sensuelles ou encore le

recours à des anges sculptés qui animent et adoucissent la structure architectonique. Dans son dessin de cartouche pour la façade de l'église jésuite d'Anvers (fig. 4),¹⁷ l'agitation des putti transportant le cartouche et le garnissant de guirlandes dans un mouvement tournoyant, comme l'ampleur et la position triomphante du motif au centre de la façade, illustrent bien la liberté prise par l'artiste à l'égard des modèles italiens, comme s'il abordait le décor sculpté de l'architecture de manière presque picturale – la composition agitée de putti reflétant davantage l'animation des décors à fresque italiens de la fin du xvi^e siècle que les prototypes de cartouches sculptés qui se multipliaient à ce moment

13 Philippot, Coeckelberghs, Loze 2003 (note 10), 24 et suiv.

14 Voir aussi Anthony Blunt, « Rubens and Architecture », *Burlington magazine*, 19, 1977, 609–621.

15 Valérie Herremans, « Italië als inspiratiebron voor het zeventiende-eeuwse Zuid-Nederlandse retabel ? », dans : Ralph Dekoninck (dir.), *Relations artistiques entre Italie et anciens Pays-Bas (xvi^e et xvii^e siècles)*.

Bilan et perspectives, Bruxelles/Rome, 2012, 113–132.

16 Comme l'a montré Anthony Blunt, l'originalité de Rubens doit beaucoup au répertoire décoratif tardif de Michel-Ange et de ses formules révolutionnaires. Blunt 1977 (note 14), 609–621.

17 Le modèle de Rubens a été réalisé par Cornelis van Mildert ou par un sculpteur de la famille de Nole.

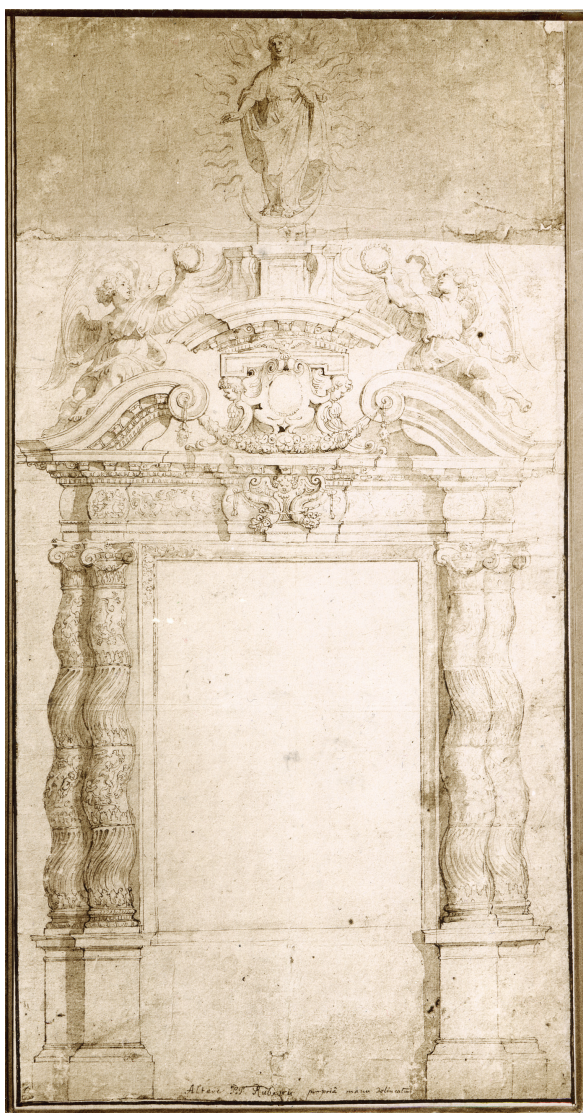


Fig. 3: Rubens, *Dessin pour un autel*, plume sur papier, 52 x 26 cm, Vienne, Albertina Print Room, inv. 8247, ©Albertina Print Room

dans les édifices romains et florentins. Faudrait-il voir là une conception du décor architectural inféodé à sa pratique picturale ?

Laissant cette question momentanément en suspens, on peut à tout le moins affirmer que, d'une manière générale, le décor baroque qui se développe dans la première moitié du XVII^e siècle

se caractérise par une interprétation très libre et non-tectonique des motifs classiques, cédant plus volontiers à la variété décorative qu'à la fonction architecturale.¹⁸ Le décor « musclé » de l'église Saint-Loup à Namur en témoigne avec éloquence (fig. 5) : tandis que les colonnes annelées contribuent à disperser visuellement l'ordre architectural, les encadrements des baies et des niches multiplient les brisures, les détours, les redondances, les reliefs et s'enrichissent de détails ornementaux divers (consoles, ressauts, clés saillantes, crossettes, frontons puissants, volutes, grappes de fruits etc.). L'étage de la façade, quant à lui, est cantonné d'ailerons dont les volutes inférieures, déjà tourmentées dans leur forme, 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 se métamorphosent ensuite en pattes de lion naturalistes desquelles jaillit un motif de feuille d'acanthé.

Cette nouvelle plasticité du décor est particulièrement remarquable dans la chapelle de la Vierge de l'église Saint-Charles-Borromée, commencée vers 1630 sous l'égide de Rubens et terminée dans les années 1640 par l'atelier des de Nole (fig. 6).¹⁹ L'entièreté de la surface murale est recouverte d'une large gamme de marbre exploité pour la statuaire, les ornements et des panneaux de remplissage. Marbres colorés s'associent aux boiseries, dorures, stucs, peinture pour former un ensemble cohérent où sculpture, peinture et architecture s'unissent pour former un véritable « habillage » ornemental destiné à provoquer une sensation d'émerveillement et d'enveloppement complet du spectateur dans l'espace de la foi – le mot habillage étant utilisé à dessein, puisque le contrat qui engage les sculpteurs parle bien au sujet du décor d'un « bekleding » (ou « revêtement » en néerlandais).²⁰ Parmi ces panneaux de marbre colorés, certains se présentent dans des cadres moulurés en marbre, comme s'il s'agissait de tableaux, les dessins des plis et replis des veines du marbre étant

18 Jules Van Ackere, *Belgique baroque et classique (1600–1789). Architecture, art monumental*, Bruxelles, 1972, 17.

19 Financée par la famille Houtappel, 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. Bert Timmermans, « The Chapel of the Houtappel Family and the Privatisation of the Church in Seventeenth-Century Antwerp », dans : Lombaerde 2008 (note 11), 175–186, ici 84.

20 Marguerite Casteels, *De beelhouwers de Nole te Kamerijk, te Utrecht en te Antwerpen*, Bruxelles, 1961, 404–405.

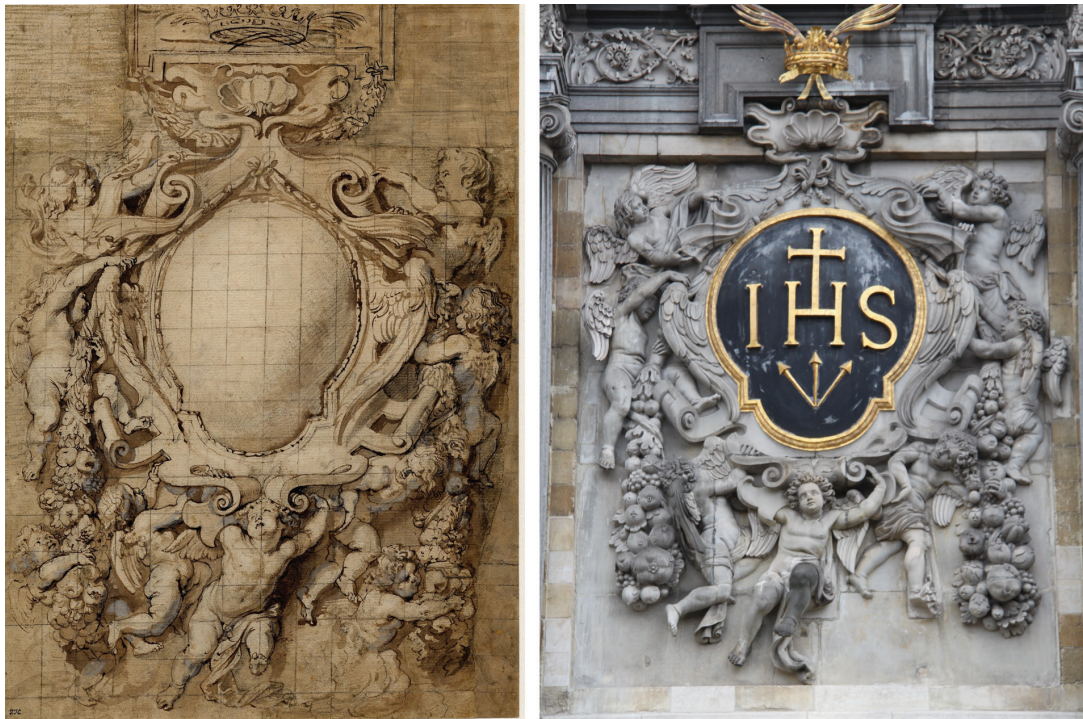


Fig. 4: Rubens, *Dessin pour le médaillon sculpté de la façade de l'église jésuite Saint-Charles-Borromée d'Anvers*, ca. 1621 ?, encre et charbon sur papier, 36,8 x 26,6 cm, Londres, The British Museum, inv. AN192153001, ©The British Museum

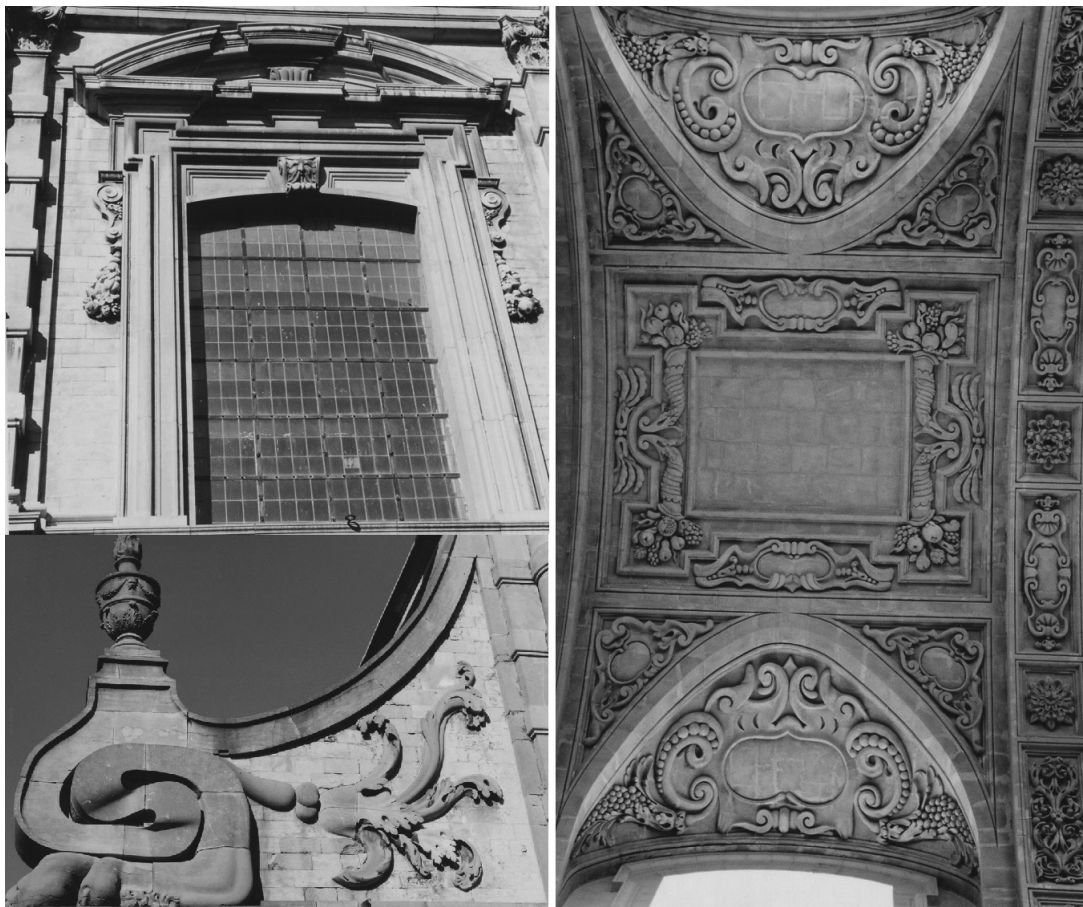


Fig. 5: Pierre Huyssens, *Détails de la façade et de la voûte de l'église Saint-Loup*, Namur, 1621–1645, ©C. Heering



Fig. 6: Robrecht et Andries de Nole, Sébastien de Neve et Jacques Couplet, *Chapelle de la Vierge de l'église Saint-Charles-Borromée*, Anvers, ca. 1635–1640, ©C. Heering

exploités pour leur valeur picturale ou iconique. Certains motifs ornementaux y acquièrent un traitement particulièrement virtuose de la matière. C'est le cas des nombreux cartouches aux formes ondulantes, opulentes et vitalistes (qui reçoivent le nom d'auriculaire²¹ dans la littérature, en référence à leur allure charnelle évoquant l'image d'un cartilage d'oreille) : sur le mode d'une métamorphose continue et d'une transition souple entre les membranes et les motifs qui composent le cartouche, on a affaire à une fusion de toutes les composantes – la rencontre des volutes donnant régulièrement naissance à des figures monstrueuses (fig. 7). Aussi, ce traitement virtuose de la matière est-il plus manifeste encore dans les consoles supportant les statues des saints patrons des commanditaires (fig. 8).²² Réalisées en marbre de Carrare, ces consoles prennent l'allure d'une matière organique évoquant les replis d'une peau

ou de cartilage – une inspiration anatomique courante de la tendance auriculaire qui se développe dans les recueils de modèles néerlandais, là où la pratique de la dissection des corps, faut-il le rappeler, exerçait une certaine fascination. Une surface polie à l'extrême, suggérant de manière illusionniste la représentation de veines sous une peau ou les pulsations de la vie, assure pour ainsi dire l'effacement de la matière sculpturale. L'illusion de la vie qui en résulte produit un effet d'autant plus fort que ce naturalisme émane d'une composition ornementale « abstraite » et fantaisiste, qui ne compte point de figuration humaine.

De l'émancipation de l'ornement à l'« ornementalisation » de la statuaire

Bien que cette esthétique du mouvement, de la métamorphose et de l'instable soit d'abord le fait

21 Ces formes auriculaires, qui trouvent dans le cartouche leur lieu d'expression privilégié, sont diffusées dans les Pays-Bas par les innombrables recueils de modèles qui circulent en Europe dans les premières décennies du XVII^e siècle, à l'instar de ceux de Bernardino Radi, Federico Zuccaro ou Agostino Mitelli. Le seul le recueil publié dans les Pays-Bas à cette époque est celui de Jacques Francart (*Cent tablettes et escussons d'armes...*, Bruxelles 1622). Pour une bibliographie sur ce sujet, nous nous permettons de renvoyer

à notre article : Caroline Heering, « Entre cadre et support. Formes et fonctions du motif du cartouche dans la gravure d'ornement », dans : Michaël Decrossas et Lucie Fléjou (éd.), *Ornements. XV^e–XIX^e siècles. Chefs-d'œuvre de la collection Jacques Doucet*, Paris, 2014, 143–154.

22 Il s'agit des trois sœurs de la famille Houtappel et de Anna's Grevens. Le contrat est conclu avec l'atelier des de Nole le 13 mars 1635. Casteels 1961 (note 20), 184, 404–405 ; Timmermans 2008 (note 19), 185.



Fig. 7: Chapelle de la Vierge de l'église Saint-Charles-Borromée, cartouches, Anvers, 1635–1640, ©C. Heering

des maniéristes italiens,²³ il faut bien reconnaître qu'elle rencontre en ce début du XVII^e siècle dans les Pays-Bas un succès particulier et bien plus important qu'en Italie à la même époque. Mais qu'il s'agisse ou non d'une spécificité flamande, il n'est en tout état de cause pas anodin que ce soient des éléments *a priori* secondaires du décor qui témoignent d'une qualité d'exécution toute particulière. Tout comme la nature morte (qui se développe au même moment aux 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. Ils témoignent d'une sorte d'autonomisation de leur fonction esthétique par rapport à leur fonction ornementale première. Car si, comme l'expliquent inlassablement les dictionnaires et traités d'architecture, la fonction originelle de la console est celle de soutenir un élément en saillie, et si celle du cartouche est

d'offrir un cadre ou un support de présentation des inscriptions, emblèmes ou armoiries (autrement dit d'orner *quelque chose*), ces motifs sont ici dotés d'une puissance esthétique qui attire sur *eux-mêmes* l'attention des spectateurs, témoignant d'une sorte d'émancipation de leur fonction ornementale. Ainsi, alors que le cartouche était presque exclusivement utilisé, en Italie, pour présenter les armoiries, des artistes comme Francart ou Huyssens l'ont utilisé comme un motif de remplissage de surface, exploité pour la diversité et l'opulence de ses formes, mais ne présentant bien souvent plus aucune inscription en son sein. Dans la chapelle de la Vierge de l'église jésuite anversoise, les cartouches sont en effet présentés au sein du compartimentage en marbre blanc comme autant de motifs encadrés (et non pas seulement encadrant). Mais c'est sans doute au sein de la voûte de l'église des jésuites de Namur (fig. 2 et 5) que ce phénomène trouve son expression la plus

23 Sur la question du vitalisme qui anime les formes inertes de l'ornement dans l'esthétique maniériste, voir : G. Weise, « Vitalismo, animismo e

panpsichismo e la decorazione nel Cinquecento e nel Seicento », *Critica d'Arte*, 36/38, 1959/1960, 375–398/85–96.



Fig. 8: Robrecht et Andries de Nole ou Sébastien de Neve et Jacques Couplet (?), *Chapelle de la Vierge de l'église Saint-Charles-Borromée, console de Sainte Catherine d'Alexandrie*, Anvers, 1635-1640, ©C. Heering

grandiose. La voûte déploie en effet un prodigieux étalement d'une nature opulente, représentée par les cartouches aux multiples replis et métamorphoses d'allure phytomorphe qui contrastent, dans leur mouvement centrifuge et leur puissance naturaliste, avec le compartimentage rigide de la membrure architectonique de la voûte, formant un jeu de tension dynamique propre au premier baroque de ces régions.

Cette émancipation de l'ornement semble aller de pair avec une ornementalisation de la statuaire,

qui se dilue dans la conception générale du décor architectural sans plus constituer un temps fort du décor. Cet effacement des frontières entre les arts semble assez caractéristique de ce « baroque ornemental » des Pays-Bas.²⁴

Mais comment comprendre ce traitement virtuose de l'ornement ? Fait-il partie intégrante du projet architectural ? Ou faudrait-il plutôt y déceler l'indice de la promotion d'un savoir-faire individuel au sein du système corporatif propre à l'art des Pays-Bas, mais aussi au sein de projets souvent étalés sur la longue durée, qui n'ont dès lors pas la cohérence des ensembles conçus et gérés par un seul et même artiste, comme c'est plus fréquemment le cas en Italie ? Faudrait-il plutôt voir dans ce traitement de la surface, qui trouverait son parallèle pictural dans l'art du coloris et la sensualité des chairs de Rubens, l'expression de la rivalité ou d'une sorte de *paragone* entre la peinture et la sculpture ? Ou faudrait-il tout simplement comprendre ce traitement naturaliste de l'ornement comme le goût – que l'on dit proprement nordique – pour la description des surfaces et des matières, lequel aurait cette fois son équivalent pictural dans l'art de la nature morte ?

À vrai dire, il n'y a pas, dans les Pays-Bas, une entreprise de théorisation architecturale comparable à celle qui se développe en France ou en Italie et qui nous permettrait de comprendre comment les rapports entre ornement et architecture ont été pensés ou théorisés par les artistes et les architectes. L'expression de l'italien Paolo Pino formulée au milieu du xvr^e siècle et selon laquelle les flamands auraient « le cerveau dans les mains » (*il cervollo in le mani*)²⁵ – expression qui venant d'un Italien de cette époque n'est certainement pas un compliment – est finalement assez révélatrice de cette attention accordée à la surface et à l'ornement. En se rapportant aux commandes et aux projets dessinés, comme l'a fait Frans Baudouin, on peut à tout le moins constater les multiples

24 Cette tendance ira en s'accroissant dans la seconde moitié du siècle où l'on assiste dans le décor et le mobilier d'église à une unification des composantes qui s'accompagne d'un effet puissamment théâtral, où les motifs célestes (nuées, putti, gloires) participent d'une dématérialisation des structures architectoniques. Muriel Damien et Caroline Heering, « Vocabulaire, typologie et fonctions de l'ornement baroque dans les anciens Pays-Bas méridionaux »,

dans : *Alla luce di Roma. I disegni scenografici di scultori fiamminghi e il barocco romano* (cat. exp., Rome, Istituto centrale per la grafica), éd. par Charles Bossu (e. a.), Rome, 2016, 126-137.

25 Paolo Pino, « Dialoghi di pittura », dans : Paola Barocchi (éd.), *Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari, 1960, vol. 1, 134. La phrase est reprise par Paolo Pino de l'érudit Anton Francesco Doni, *Il disegno*, Venise, 1549, 16v.

collaborations, qui se modulent diversement, entre les concepteurs et les praticiens, entre les architectes, sculpteurs, peintres et artisans.²⁶

Entre nature et artifice : l'expérience du spectateur et le décor éphémère de l'architecture

Mais plutôt qu'interroger la manière dont on a pensé et exécuté le décor dans son rapport avec l'architecture, on peut aussi se demander, pour terminer, ce que ce type de décor *fait* à l'architecture et comment il en conditionne l'expérience. Quelle est, autrement dit, sa dimension performative ? Comment l'espace sacré, par le biais de son décor, était-il vécu et perçu par les fidèles ?

Si la question de l'expérience de l'espace architectural et de son décor demeure aussi délicate qu'anachronique, il n'est pas exagéré d'affirmer qu'on assiste ici à une sorte d'exténuation du matériau qui provoque l'émerveillement ou la surprise : poussé à l'extrême de sa résistance, les matériaux sont en effet contraints d'assumer des formes qu'ils ne peuvent prendre qu'en approchant le risque de se défaire. Mais, comme le souligne très justement Giovanni Careri à propos de ce type d'expression de l'art baroque, cette virtuosité 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 ».²⁷ Il résulte de ce traitement virtuose de la matière et de cette tension entre la nature et l'artifice un effet illusionniste, un effet d'animation du décor et un sentiment d'indétermination, voire de dissolution de

l'architecture – aspect que ne manquent pas non plus de souligner les textes contemporains qui décrivent le décor de l'église.

Nous conservons en effet une description de l'église des jésuites d'Anvers rédigée à l'occasion des festivités organisées pour la fête de canonisation des saints jésuites Ignace de Loyola et François Xavier en 1622, alors que l'église venait d'être ouverte au public.²⁸ En abordant le décor pérenne de l'édifice, l'auteur s'attarde sur le traitement virtuose du matériau, comme on peut le lire à propos de telle pierre de marbre « polie à rendre jaloux un miroir », du pavement qui « reluit presque comme un miroir », ou encore de la frise de l'entablement garnie de « feuilles que l'on croirait non pas mortes, mais vivantes », lesquelles prennent l'apparence d'un « ouvrage façonné dans la cire molle plutôt que dans la pierre dure ».²⁹ Certes, ces formules convenues propres au genre de l'*ekphrasis* sont pour l'époque des procédés rhétoriques qui abondent dans la littérature artistique et les relations de fête, mais elles ne nous renseignent pas moins sur l'un des principaux ressorts du décor au sein d'un horizon d'attente déterminé, à savoir l'illusionnisme et le jeu de confusion entre les médiums.

Or, on ne peut pleinement comprendre ces jeux de confusion qu'en étudiant ces formes intermédiaires entre l'art et la vie que sont les festivités éphémères et le décor particulier qui s'ajoutait au décor pérenne pour métamorphoser l'espace le temps des solennités. Furetière, rappelons-le, avait déjà insisté sur la dimension éphémère de l'ornement. On peut d'ailleurs aisément considérer que c'est toute l'économie du spectacle qui

26 Frans Baudouin, « Du concept à la sculpture. Le processus de travail du sculpteur dans les Pays-Bas méridionaux aux 17^e et 18^e siècles », dans : Dominique Allard (dir.), *Dessins des XVII^e et XVIII^e siècles. La collection Van Herck*, Bruxelles, 2000, 23–47.

27 Giovanni Careri et Ferrante Ferranti, *Baroques*, Paris, 2002, 16.

28 Les festivités de la double canonisation organisées par les jésuites en 1622 dans toute la chrétienté sont relatées dans des sources imprimées et manuscrites, rédigées en latin. Ces sources ont été étudiées, présentées et traduites dans le cadre du projet interuniversitaire *Cultures du spectacle baroque*, et consultables sur le site : <<https://spectaclebaroque.eu>>. Tout en renvoyant à la large bibliographie présente sur ce site, on se contentera ici d'insister sur les précautions méthodologiques que ce genre de

documents impose. Car, constituant des versions idéalisées de ces cérémonies, ces documents ne peuvent pas être considérés comme des comptes-rendus exacts des événements : intensifiant l'impact du spectacle pour glorifier ses protagonistes, ces documents sont destinés à garder une « mémoire heureuse » de l'événement et c'est comme tels que nous les envisagerons ici.

29 Michel de Ghryze, *Honor S. Ignatio de Loiola Societatis Iesu Fundatori et S. Francisco Xaverio Indiarum Apostolo... Antuerpiae 24 Iulii 1622*, Anvers, Plantin, 1622, 10, 13. Les traductions françaises des textes latins des festivités de 1622, effectuées par Grégory Ems (UCL) et Laurent Graillet (ULg), et les textes latins originaux sont consultables sur le site mentionné ci-dessus.

procède de l'ornemental, l'appareil festif fonctionnant comme une parure qui habille, recouvre et transforme une réalité préexistante pour créer un nouvel espace-temps, où l'extraordinaire, le merveilleux et l'éphémère se substituent au quotidien, au familier et au permanent.³⁰ Envisager la métamorphose spectaculaire sous le prisme de l'ornemental prend d'ailleurs tout son sens au regard des relations décrivant ces spectacles, puisque les descriptions ne cessent d'invoquer le terme ornement (*ornatus*, *ornamentum*) et le champ lexical qui lui est associé (parure, décor, *cultus*, *decus*) pour qualifier différents aspects de cette métamorphose. Toutes les formes de dispositifs préparés pour le spectacle sont considérées dans les textes comme des « ornements », et donc tout, pour ainsi dire, fait ornement dans les festivités, depuis les vêtements ornant les statues ou les protagonistes des processions, jusqu'au tapissage de verdure, de peintures et de textiles qui couvre le sanctuaire et les habitations de la ville, en passant par les feux d'artifice, les bougies portées en processions, ou même le dévot silence des protagonistes dans les processions qui formaient comme on peut le lire dans les textes autant de merveilleux ornements pour le triomphe des saints, orner consistant précisément à honorer une personne, une institution ou sa représentation.

Revenant à l'église des jésuites d'Anvers, les relations des festivités déroulées dans la métropole en 1622, ou encore en 1640 à l'occasion du centenaire de l'ordre des jésuites,³¹ font la part belle aux descriptions de la parure végétale et textile qui habillait le sanctuaire. Parallèlement aux mentions de tapisseries, soieries, mousselines et textiles brochés d'or

et d'argent qui couvraient les parois de l'église, on apprend qu'une grande variété de végétaux, réels ou fictifs, décoraient l'espace sacré. Les descriptions font mention de fleurs et de végétaux réalisés en or, en argent, en lin, ou encore en cire, qui sont autant d'occasions d'insister sur la vraisemblance de ces décors artificiels, capables d'égaler ou de surpasser la nature, comme on peut le lire à propos d'une vigne qui « réalisée avec art, mais rivalisant avec la nature » ornait la balustrade de la tribune de la nef et sur laquelle se tenaient même des petits oiseaux fictifs.³² À côté de l'usage de matériaux artificiels, imitant la nature à s'y tromper, les relations décrivent également des végétaux réels (lauriers, lierre, fruits dont certains étaient faits en cire etc.) qui se confondent avec le décor artificiel.

Entre ciel et terre : les ornamenta sacra comme ornement du rituel et de l'espace sacré

À côté de ce mélange de matières naturelles et artificielles et des passages incessants entre les médiums, les relations décrivent avec une extrême minutie tout ce qui peut suggérer la lumière, insistant sur l'éclat des matières, leurs couleurs, leur diversité ou leur brillance. Dans les descriptions, une attention toute particulière est accordée aux objets liturgiques conservés dans les sacristies et exhibés dans l'espace visible de l'église pour l'occasion, tels que les parements d'autel, les vêtements liturgiques ou la vaisselle sacrée – ces objets auxquels Furetière fait précisément allusion dans sa définition³³ et qui reçoivent justement le nom d'*ornamenta sacra* dans la littérature, objets que l'on pourrait aussi appeler « équipement » ou

30 Sur ce sujet nous renvoyons au collectif à paraître : Ralph Dekoninck, Maarten Delbeke, Annick Delfosse, Caroline Heering et Koen Vermeir (éd.), *Cultures du spectacle baroque. Cadres, expériences et représentations des solennités religieuses entre Italie et anciens Pays-Bas*, Turnhout, 2019.

31 Sur les festivités du centenaire de la Compagnie, nous renvoyons à l'ouvrage le plus récent faisant état de la bibliographie s'y rapportant : John W. O'Malley (éd.), *Art, controversy, and the Jesuits: the Imago primi saeculi (1640)*, Philadelphie, 2015.

32 Traduction personnelle du texte latin (je remercie Grégory Ems pour sa relecture). Les descriptions des festivités jésuites de 1640 sont conservées aux archives d'Anvers (Rijksarchief) dans un dossier compilant les descriptions des festivités de toute la

province Flandro-belge (Antwerpen RA, SJ., FB., 3670, 2). Voir aussi *ibidem*.

33 À côté des vêtements du prêtre, Furetière évoque les parements de l'autel, les dais, « et aux autres choses semblables » qui se trouvent dans les sacristies. En précisant que l'« on change d'ornements suivant les festes qui se rencontrent », il fait allusion à l'usage des couleurs liturgiques : les vêtements liturgiques se déclinent en effet en différentes couleurs, chacune revêtant une symbolique propre correspondant à certains temps et à certaines fêtes du cycle liturgique annuel. Notons encore que, à côté de renvoyer à un système d'objets à usage rituel, le mot ornement, employé au singulier, désigne aussi un ensemble d'ornements comprenant généralement une chasuble, une manipule, une étole, un voile de calice, une bourse de

« ornement » du rituel liturgique, au titre qu'ils lui permettent de fonctionner correctement à travers un système ordonné, hiérarchisé et extrêmement codifié par un ensemble de normes et de pratiques liturgiques. Dans ces relations de fête, on ne compte plus les mentions d'objets précieux, comme les vases sacrés, ~~les brocards~~, les statues en argent massif, le mobilier doré et argenté, les lustres, les candélabres, les cierges, les flambeaux, les brocards, mais aussi les matières dont ils se composent, comme la soie, les broderies, la passementerie, les lamelles d'or et d'argent, les gemmes, les pierres précieuses, les perles, les pyropes, autant d'objets qui, comme le répètent à l'envi les descriptions, « luisent », « reluisent », « brillent », « scintillent », « étincellent », « resplendissent », « rayonnent de leur éclat » et qui devaient conférer à l'église l'apparence des cieux sur la terre comme on peut le lire pour les festivités anversoises : « avec sa nouvelle décoration et les nombreux flambeaux qui resplendissaient un peu partout, l'église donnait un reflet du ciel ». ³⁴

Même s'il n'est pas toujours aisé de retracer avec précision l'aspect du décor décrit dans ces documents d'archives, et même si cette transformation de la terre en ciel par l'apparat décoratif relève d'un autre *topos* de l'*ekphrasis* des relations de fête, ils nous donnent quand même une idée, sinon du décor réel des festivités, du moins de ce que l'on attendait comme « effets » sur le spectateur. Et c'est bien ce sentiment de métamorphose de l'église en lieu céleste que le montage d'ornements précieux dans les églises tend à suggérer, l'articulation entre spirituel et matériel étant conférée à l'ornement qui, par son éclat, sa brillance et son reflet, transforme les richesses sensibles en pur or spirituel, produisant une sorte de dissolution de l'espace sacré qui suggère l'unité du royaume céleste. D'où le sentiment pour le fidèle, dans le lieu ecclésial, de changer de monde, de se situer pour paraphraser l'abbé Suger lorsqu'il parle de son amour pour les *ornamenta*

« dans une région extérieure à la sphère terrestre, qui ne serait pas tout entière dans sa fange ni dans toute la pureté du ciel ». ³⁵

Le parcours esquissé ici aura sans doute suffi à démontrer que l'ornement est bien ce qui transforme l'architecture : il l'anime, la rend vibrante, voire vivante ; il la dissout pour créer un lieu éthéré, lumineux, propice, dans une sphère religieuse, à la rencontre avec le divin. On pourrait même aller jusqu'à dire que, tout phénomène éphémère ou de surface qu'il soit, le décor est ce qui performe l'architecture, ou à tout le moins ce qui renforce, voire participe de sa sacralisation.

Du corps au décor : le rôle des textiles liturgiques

Cette double problématique de l'intégration des *ornamenta sacra* dans le lieu ecclésial et de la sacralisation par l'ornement nous amène pour conclure à faire retour sur la définition de Furetière de l'ornement. Il n'est pas anodin que ce soit le domaine du vêtement, et en particulier celui des vêtements liturgiques (« dont se revestent les prestres », « qui s'étend aussi aux parements de l'autel, aux dais »), qui apparaisse comme le domaine de prédilection de l'ornement. Car le textile incarne sans doute mieux que toutes autres modalités ornementales le paradigme du recouvrement d'une surface (le corps) et de sa transformation rituelle – le vêtement étant conçu comme l'art de la représentation par excellence, ce domaine où la vie s'érige en spectacle, et ce de manière d'autant plus immédiate que le vêtement est porté à même le corps – ; mais aussi car le vêtement peut lui-même être orné (puisque « les personnes modestes portent des habits tout unis & sans *ornements*, sans dentelles, boutons, broderies »). Dans un cadre liturgique, les *ornamenta* textiles remplissent des fonctions essentielles, qui recouvrent justement les grandes fonctions sémiotiques de l'ornement : montrer ou exhiber, contenir ou protéger, distinguer ou identifier, recouvrir

corporal et parfois, dans les églises plus riches ou les cathédrales, une chape, ~~une (ou deux) dalmatique(s)~~, un voile huméral, un parement d'autel etc. Selon les normes, chaque église doit posséder un ornement dans les différentes couleurs. Voir notamment sur ces questions : Christine Aribaud, *Soieries en Sacristie. Fastes liturgiques. XVII^e–XVIII^e siècles*, Paris, 1998.

34 ARSI, FB 50 II, cahier 80, *Historia domus professae Societatis Iesu Antverpiae* 1616–1624, fol.

495r–498v, ici fol. 497r. La transcription du texte latin et sa traduction sont consultables sur le site mentionné à la note 28.

35 Suger, *De administratione* [1145], 134, cité dans : Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar, *Le Monde roman par-delà le Bien et le Mal. Une iconographie du lieu sacré*, Paris, 2012, 47–48.

ou cacher, fonctions de nature déictique, indicelle, métonymique ou symbolique. Ce faisant, les *ornamenta* contribuent à manifester et augmenter la sacralité de ce qu'ils ornent. Le cas de la chasuble est paradigmatique, car elle superpose ces fonctions : par sa forme, elle identifie le prêtre et informe sur son statut. Par ses qualités sensibles, son ornementation et son éclat, elle le montre et désigne le statut de celui qui le porte. Traditionnellement définie comme ce « qui couvrait l'homme en entier à la façon d'une petite maison » (*quia instar parvæ casæ totum hominem tegebat*³⁶), la chasuble cache le prêtre et le protège symboliquement. Mais si le rôle de la chasuble se confond métaphoriquement avec celui de l'architecture, on peut aussi se demander ce qu'elle orne exactement. Si elle orne le corps du prêtre à un niveau immédiat, à travers lui, c'est Dieu qui est orné et honoré par le phénomène ornemental. De même, elle fonctionne aussi comme un ornement du rituel catholique, lui permettant de bien fonctionner dans un système de fonctions liturgiques. Mais cela n'est pas tout : étant définie comme « ornement d'église »,³⁷ la chasuble orne encore l'architecture. Comme le rappelle Christine Aribaud, il ne faut pas oublier, dans un contexte post-tridentin, la contribution des textiles (autres que les tentures) à l'analyse des décors des chœurs d'église et leur participation, par l'éblouissement de leur éclat, à l'ambition décorative – voire scénographique – du chœur qui doit désormais être visible de loin par tous les fidèles, comme en rendent compte les ouvrages de liturgie contemporains : « Il n'y a personne qui n'aperçoive que le premier objet qui frappe nos yeux en entrant dans l'église, c'est la couleur dans laquelle l'autel est paré et dont le prestre qui célèbre est revêtu ».³⁸

Du donateur au spectateur : l'ornement au cœur des intentions humaines

S'insinuant partout et subsumant les autres catégories artistiques dans son giron, défiant notre conception de la hiérarchie des genres et l'étanchéité

des frontières entre les médiums, l'ornement ne se pense donc au cours de la première modernité que dans son rapport avec les autres arts et à travers une logique d'embellissement. Qu'il soit éphémère ou pérenne, il doit bel et bien se comprendre, au sein d'un certain horizon artistique, celui de l'art religieux baroque, dans une logique de couvrement, de surenchère ou d'accumulation, participant de la sacralisation du lieu. Dans les édifices religieux, cette logique d'enrichissement trouve en effet son sens non seulement à travers les intentions des artistes qui ont produit le décor et les attentes des hommes qui l'éprouvent émotionnellement, mais aussi à travers les hommes qui l'ont commandé : car les ornements accumulés dans les églises de la première modernité (qu'il s'agisse de pièces de mobilier, de revêtements muraux, d'*ornamenta sacra* etc.) sont généralement le fruit de la piété et de la ferveur religieuse des fidèles, lesquelles s'expriment matériellement par des donations effectuées dans le seul but de glorifier et d'honorer Dieu en ornant son lieu de culte. Comme l'a bien expliqué Mathieu Lours à travers le cas des cathédrales gothiques du XVII^e siècle, mais qui vaut dans une certaine mesure pour les édifices nouvellement construits, l'espace répond à ce moment à une logique d'accumulation ou de stratification du décor, alimenté par une succession de donations suscitant l'émulation d'un mécénat noble et bourgeois, celui-là même qui avait contribué à l'essor de la sculpture baroque flamande et à la « baroquisation » des cathédrales.³⁹ Il en résulte un phénomène de surenchère et d'encombrement des nefs comme du sanctuaire : si on renouvelle le décor, « on ne supprime pas, on laisse le temps accumuler et stratifier les choses, en leur accordant progressivement leur part de sacralité, en étant convaincu de perpétuer les usages les plus anciens ».⁴⁰ Les vues d'intérieur de cathédrales du XVII^e siècle illustrent en effet un espace saturé de pièces de mobilier en tous genres : sculptures, autels adossés aux piliers de la nef, balustrades, cénotaphes, bancs de marguilliers, lustres, confessionnaux, chaires

36 Furetière 1690 (note 4), s.v. *Chasuble*.

37 *Ibidem*.

38 Gilbert Grimaud, *La liturgie sacrée*, Lyon, 1666, 24. Cité dans Aribaud 1998 (note 43), 189.

39 Frans Baudouin, « Le sentiment religieux et son impact sur l'art des Pays-Bas méridionaux, 1500–1700 », dans : *Splendeurs d'Espeigne et les villes belges 1500–1700*

(cat. exp. Europalia 1985, Musée des Beaux-Arts de Bruxelles), éd. par Jean-Marie Duvosquel et Ignace Vandevivere, Bruxelles, 1985, 137–170 ; Arnout Balis, « Mécénat espagnol et art flamand au XVII^e siècle », dans : *ibidem*, 283–296, ici 284.

40 Mathieu Lours, *L'autre temps des cathédrales. De la réforme au siècle des lumières*, Paris, 2010, 60.

à prêcher, jubés etc. sont autant d'ornements de l'architecture sacrée qui, accumulés dans l'église au fil des siècles et des donations, contribuaient à une accumulation perçue « comme le sacralisant

reflet d'une mémoire transcendante », ⁴¹ et qui, au grand dam des partisans du classicisme, étaient appliqués sans convenance avec le lieu dans lequel ils s'inscrivaient.

41 *Ibidem*, 79.