

*Une description inédite de la cathédrale de
Tournai au siècle des Lumières.*

*Les écrits du chanoine
Denis-D. Waucquier, 1742-1752*

Une description inédite de la cathédrale de Tournai au siècle des Lumières.

*Les écrits du chanoine
Denis-D. Waucquier, 1742-1752*

par et sous la direction de **Jacques PYCKE**
Archiviste de la Cathédrale de Tournai

Avec la participation de

Caroline HEERING

Docteure en histoire, art et archéologie,
Chargée de recherches auprès du FNRS
Chargée de cours à l'UCL Louvain-la-Neuve

Florian MARIAGE

Docteur en histoire, art et archéologie,
Conseiller en patrimoine de la Ville de Tournai

Claude SORGELOOS

Conservateur des Imprimés anciens et précieux,
Bibliothèque royale de Belgique

Tournai – Art et Histoire
Instruments de travail

29

2017

Entre « bon goût » et préservation du passé : un chanoine du 18^e siècle face à l'architecture et l'art de son temps

Par Caroline HEERING *

La *Description de l'Église cathédrale de Tournay* rédigée par Denis-Dominique Waucquier à partir de 1749 nous livre un témoignage exceptionnel de l'état de l'édifice et de son mobilier au milieu du 18^e siècle. Exceptionnel, ce témoignage l'est aussi dans la mesure où il nous renseigne sur les positions d'un chanoine par rapport à l'art de son temps et par rapport aux usages pratiqués, par les clercs et les laïcs, de l'espace cathédral. Mais il l'est encore parce qu'il nous apporte un merveilleux éclairage sur la vision que porte le chanoine sur l'architecture et l'art du passé, un passé qu'il considère comme un « antique vénérable » qui « l'emporte au dessus du moderne [...] en triomphe »¹ et dont ses écrits conservent la mémoire. Autrement dit, l'intérêt des écrits de Waucquier réside tout autant dans ce qu'il décrit de la cathédrale que dans la manière dont il la décrit, dont il l'observe, l'ordonne, la comprend et la juge. Car une description, aussi objective se prétend-elle, n'est jamais neutre : elle reflète les goûts, les intentions, les priorités, en bref le regard singulier de celui qui observe et transpose sa vision dans des mots. Quel est donc le regard de Waucquier sur la cathédrale, ou plutôt, à travers quelles lunettes scrute-t-il l'édifice et ses richesses ?

Pour le comprendre, et pour saisir la manière dont ses écrits s'inscrivent dans la pensée de son époque, il convient tout d'abord d'esquisser à larges traits le paysage architectural des anciens Pays-Bas, pour ensuite envisager les grands changements face auxquels se trouvent les cathédrales gothiques au cours des temps modernes. On s'intéressera enfin à deux caractères qui émergent des écrits de Waucquier, des caractères qui, s'ils pourraient paraître a priori contradictoires, reflètent à merveille les positions défendues par le « clergé des Lumières » face aux arts de leur temps : une nécessité d'embellir les cathédrales en suivant les principes du « bon goût » d'une part, et d'autre part une forme de fascination pour l'architecture du passé, en particulier gothique, que l'on redécouvre petit à petit et dont on souhaite conserver la mémoire vivante.

L'architecture dans les Pays-Bas méridionaux aux 17^e et 18^e siècles²

Au moment où Denis-Dominique Waucquier écrit ses mémoires, le souffle classique venu de France s'était imposé dans toute l'Europe et avait alors contribué à tempérer les efflorescences

* Caroline HEERING, Docteure en histoire, art et archéologie, Chargée de recherches auprès du FNRS, Chargée de cours à l'UCL Louvain-la-Neuve. – Courriel : caroline.heering@uclouvain.be

¹ *Les écrits du chanoine Waucquier. Édition*, n° 34.

² Parmi l'abondante littérature sur l'architecture dans les anciens Pays-Bas méridionaux aux 17^e et 18^e siècles, voir notamment : J. VAN ACKERE, *Belgique baroque et classique (1600-1789). Architecture, art monumental* (Histoire de l'architecture en Belgique), Bruxelles, 1972 ; P. MINGUET (dir.), *Baroque et Rococo en Belgique*, Liège, 1987 ; J. STIENNON (dir.), *L'architecture, la sculpture et l'art des jardins à Bruxelles et en Wallonie*, Bruxelles, 1995 ; L. DHONT, J.-C. HUBERT, C. VACHAUDEZ, J.-F. Van CLEVEN et D. VAN DE VIJVER, *Architecture du XVIII^e siècle en Belgique. Baroque tardif, rococo, néo-classicisme* (Architecture en Belgique), Tiel/Bruxelles, 1998 ; 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.



~ **Fig. 1.** Namur, *Façade de l'église Saint-Loup*, Pierre Huyssens, 1621-1645 (© cliché C. Heering). ~

et les fastes du baroque, lequel avait connu dans les Pays-Bas méridionaux, et en particulier en Flandre et à Bruxelles, un terrain particulièrement fertile pour son déploiement. Considéré par une longue tradition historiographique comme l'expression du renouveau spirituel et triomphal de l'Église post-tridentine, le baroque trouve sur le territoire des anciens Pays-Bas une expression privilégiée dans l'art religieux. Wencenslas Cobergher, Jacques Francart ou encore Pieter Huyssens sont les grands acteurs de ce renouveau architectural dans les premières décennies du 17^e siècle, renouveau qui marque l'assimilation du vocabulaire à l'antique dans nos régions face à un gothique solidement implanté devant lequel la Renaissance n'était pas vraiment parvenue à s'imposer ¹.

Le jésuite Huyssens avait construit, avec la collaboration de Rubens, la fameuse église des jésuites d'Anvers (actuellement église Saint-Charles-Borromée), alors connue sous le nom de « temple de marbre », et l'église des jésuites de Namur construite de 1621 à 1645 ² (**fig. 1-2**). Cette dernière, qui permettra d'illustrer notre propos, constitue une exception dans le paysage architectural de la Wallonie, territoire que l'historiographie nationale a toujours considéré comme peu enclin à la réception de l'opulence baroque, plus attiré vers la rigueur sobre et mesurée d'un idéal classique d'inspiration française. Par son plan et sa décoration, l'église namuroise reflète les solutions développées dans l'art baroque de nos régions tant d'un point de vue esthétique que dans l'organisation du culte, à la croisée d'une tradition autochtone et des nouvelles formules d'importation italienne. Le plan de l'église répond aux dogmes fondamentaux définis par le Concile de Trente. L'espace unifié, obtenu par l'élargissement de la nef principale, la suppression du déambulatoire et du transept (ouvrant directement sur le chœur) ³, comme le vaisseau largement éclairé où se situe la chaire à prêcher, devaient favoriser une meilleure diffusion du prêche, diminuer la multiplication des dévotions particulières et surtout assurer la participation accrue des fidèles à l'office par une meilleure visibilité de l'autel d'une part et la lecture des textes sacrés d'autre part, rendue possible par un meilleur éclairage de la nef. Tout en s'adaptant aux usages et aux traditions locales, les jésuites avaient ainsi réussi à imposer un modèle général où la nef était l'espace réservé à la diffusion de la parole, tandis que l'autel, devenu le centre théâtral de toute la liturgie, permettait d'exalter la présence visuelle de l'eucharistie.

En matière de décoration, l'église décline avec exubérance tout le langage baroque qui se développe dans les Pays-Bas sous l'impulsion de Rubens. Les formes du répertoire classique sont alors repensées à travers le filtre d'une esthétique de l'abondance laissant une grande place à la sculpture, à l'ornement et à la couleur : puissance des volumes et tridimensionnalité du relief ; colonnes et pilastres saillants ; décrochements des entablements ; frontons brisés, superposés,

¹ À en croire Rubens lui-même, les formes du répertoire classique ne font véritablement leur entrée qu'au début du 17^e siècle dans l'art de nos régions. Dans l'introduction de son ouvrage *Palazzi di Genova*, publié en 1622, Rubens cite l'église Saint-Charles-Borromée d'Anvers (1615-1621) à laquelle il collabora comme l'exemple du renouveau artistique ayant remplacé le style gothique et barbare, étant conforme à la « symétrie » et aux « règles des anciens Grecs et Romains ». P. LOMBAERDE (éd.), *Innovation and Experience in the Early Baroque in the Southern Netherlands. The Case of the Jesuit Church in Antwerp* (Architectura Moderna. Architectural Exchanges in Europe, 16th-17th Centuries, vol. 6), Turnhout, 2008.

² Y. VANDEN BEMDEN, L.-F. GÉNICOT et I. VANDEVIVERE (et coll.), *Les jésuites à Namur, 1610-1773. Mélanges d'histoire et d'art publiés à l'occasion des anniversaires ignaciens*, Namur, 1991 ; Caroline HEERING, *Le baroque dans l'architecture à Namur*, dans *Annales de la société archéologique de Namur*, t. 84, 2010, p. 137-170.

³ Dans les édifices baroques de nos régions cependant, point de vaisseau unique à la romaine, mais un plan d'essence gothique qui juxtapose trois nefs de six travées. Les jésuites, avec leur souplesse et leur pragmatisme caractéristiques, réussirent à adapter la tradition locale d'un vaisseau multiple aux exigences de la nouvelle liturgie.

interrompus par une diversité de guirlandes, de tablettes, de cadres à crossettes, de clés démesurées ou de cartouches ; mais encore ailerons, gouttes, pot-à-feux, draperies ou masques grimaçants disposés partout là où il est possible de surenchérir ou de contrarier l'ordre architectonique sont autant d'éléments qui reflètent la force dynamique de ce baroque brabançon, également dénommé *italo-flamand* dans la littérature scientifique.

Face à la profusion exubérante de Saint-Loup, l'architecture religieuse du 17^e siècle ailleurs en Wallonie reçoit volontiers l'étiquette d'un baroque tempéré, timide, modeste, mesuré ou contenu, voire austère ou guindé. À Tournai, le nouveau langage baroque s'immisce au sein de façades traditionnelles ou gothiques sous la forme de citations autonomes et ponctuelles, comme des niches ou des portails aux découpes rigides, généralement encadrés d'ailerons à volutes et de pot-à-feu, surmontés de frontons, garnis de cartouches, de guirlandes et autres angelots. C'est le cas du portail de l'église des jésuites (église du séminaire), réalisé par Hoeimaker daté de 1603, et du noviciat réalisé par le frère Jean Du Blocq en 1609-16012 (**fig. 3**)⁴. Sans toutefois participer de la force opulente du baroque brabançon, ces motifs s'affirment, avec plus ou moins de conviction, comme autant de signes d'allégeance à la manière italienne (qui s'avère d'ailleurs parfois plus maniériste que baroque). Parmi les édifices baroques à Tournai, il faut encore citer les niches surmontant les portes du séminaire (réalisées vers le milieu du siècle) (**fig. 4**) et l'église de l'abbaye de Saint-Martin, construite à partir de 1677 (détruite en 1804) (**fig. 5-6**). L'édifice présentait une façade à l'italienne, composée de deux niveaux reliés latéralement par des ailerons et surmontés d'un fronton. Rythmée par un jeu plus ou moins dense de colonnes jumelées, elle déploie dans un esprit d'austère majesté le vocabulaire à l'antique qui avait été popularisé par le baroque, ici tempéré par la rigueur d'un idéal classique. À l'intérieur, le décor étale sous une voûte d'ogive tout le vocabulaire baroque (cartouches, encadrement des baies à crossettes, figures grimaçantes et angelots dans les écoinçons des arcs, cornes d'abondance et autres arabesques végétales) dans une même logique de l'abondance, mais contenue et mesurée.

En réalité, il n'y a pas vraiment en Wallonie de dualisme entre baroque et classicisme : le baroque y est comme jugulé, voire absorbé, par une rigueur classique d'inspiration française qui gagne du terrain tout au long du siècle et finit par s'imposer au siècle des Lumières tout en se noyant dans le néo-classicisme. Si le vocabulaire architectural puise, comme c'est le cas du baroque, encore son inspiration dans l'antiquité, les maîtres-mots qui régissent la grammaire de cette esthétique classique sont désormais clarté, symétrie, ordre et stabilité. À travers l'usage d'avant-corps saillants surmontés de frontons triangulaires, de baies cintrées à petits bois, de pilastres à refends, de bandeaux horizontaux, de mascarons ou d'ornements floraux, le classicisme se décline selon des modalités diverses et, en gagnant tout autant les églises que les demeures urbaines ou les châteaux de plaisance, a contribué à façonner le paysage architectural de nos régions.

Ce sont ces tendances architecturales que Waucquier déplore dans ses écrits. Si les formes d'inspiration italienne et française semblent pour lui tolérables et même appréciables pour l'architecture privée, le gothique les surpasse pour les édifices sacrés :

⁴ E. SOIL, *Les maisons de la Compagnie de Jésus à Tournai*, Bruges, 1889.



~ Fig. 2. Namur, *Intérieur de l'église Saint-Loup*, Pierre Huyssens, 1621-1645 (© cliché C. Heering).

« Nous venons de le dire : tout ce qui est chez nous est bien vieux, mais cet antique est fort vénérable, et mérite mieux nos attentions que ce qu'il y a de plus nouveau. (...) Quelle comparaison – sans sortir de Tournay – des églises bâties depuis cent ans et moins d'avec celles bâties avant. L'église du Séminaire (fig. 3), de Saint-André, des Dominicaines, des Carmes, des Sœurs Grises, des Dominicains même et soit de Saint-Martin (fig. 5-6), sont-elles comparables,

proportion gardée, aux anciennes églises de Tournai ? A l'air de nouveauté près, qui enchante si efficacement les hommes qu'il sait se faire préférer, qu'ont elles d'aprochant ? (...) en dépit du bon sens on a voulu les élever et à force de boue et de crachats, et pardon à l'expression. (...) Où sont à Saint-Martin l'agréable et l'utile des galeries de notre nef et de notre croisée, ou là, le dégagé de celles de notre chœur ? ou là, la sculpture qui règne dans notre chœur du pied du moindre pilier jusqu'à son chapiteau. Pour moi à la nouveauté (encore un coup) près, et au jour de la campagne près, avantages seuls que je reconnois dans le vaisseau de Saint-Martin, le reste m'y paroît plat et fort passable » ⁵. (...) « On bâtit bien aujourd'hui des maisons de plaisance et des palais (et les bâtissoit-on moins bien anciennement ?) mais en vérité, pour les églises, les anciens incontestablement surpassent les modernes » ⁶.



~ **Fig. 3.** Tournai, *Portail de la chapelle du séminaire de Tournai*,
Henri Hoeimaker, 1601-1604 (© Wikicommons). ~

⁵ *Les écrits du chanoine Waucquier. Édition*, n° 34

⁶ Même référence, n° 35.

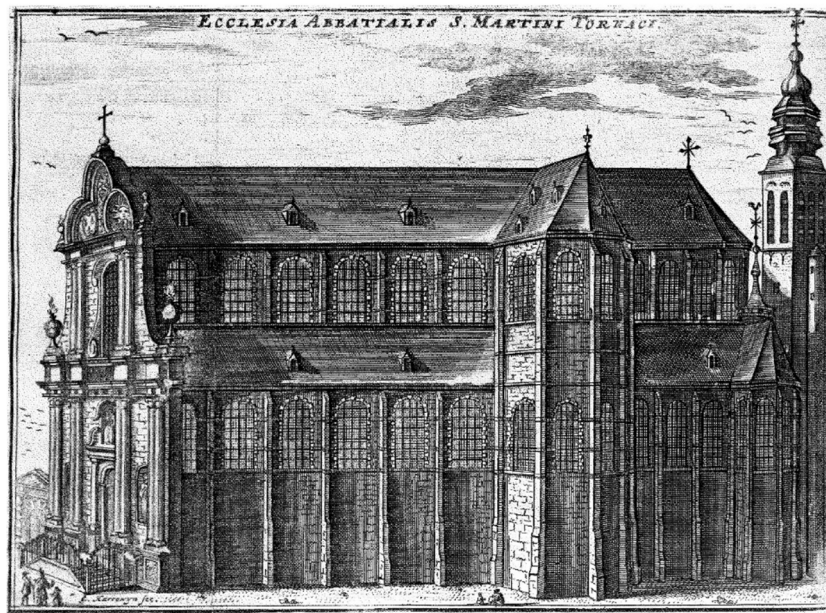


~ Fig. 4. Tournai, Porte de la cour du collège des Jésuites (actuellement Séminaire de Tournai), seconde moitié du 17^e siècle (© IRPA, n°x011529). ~

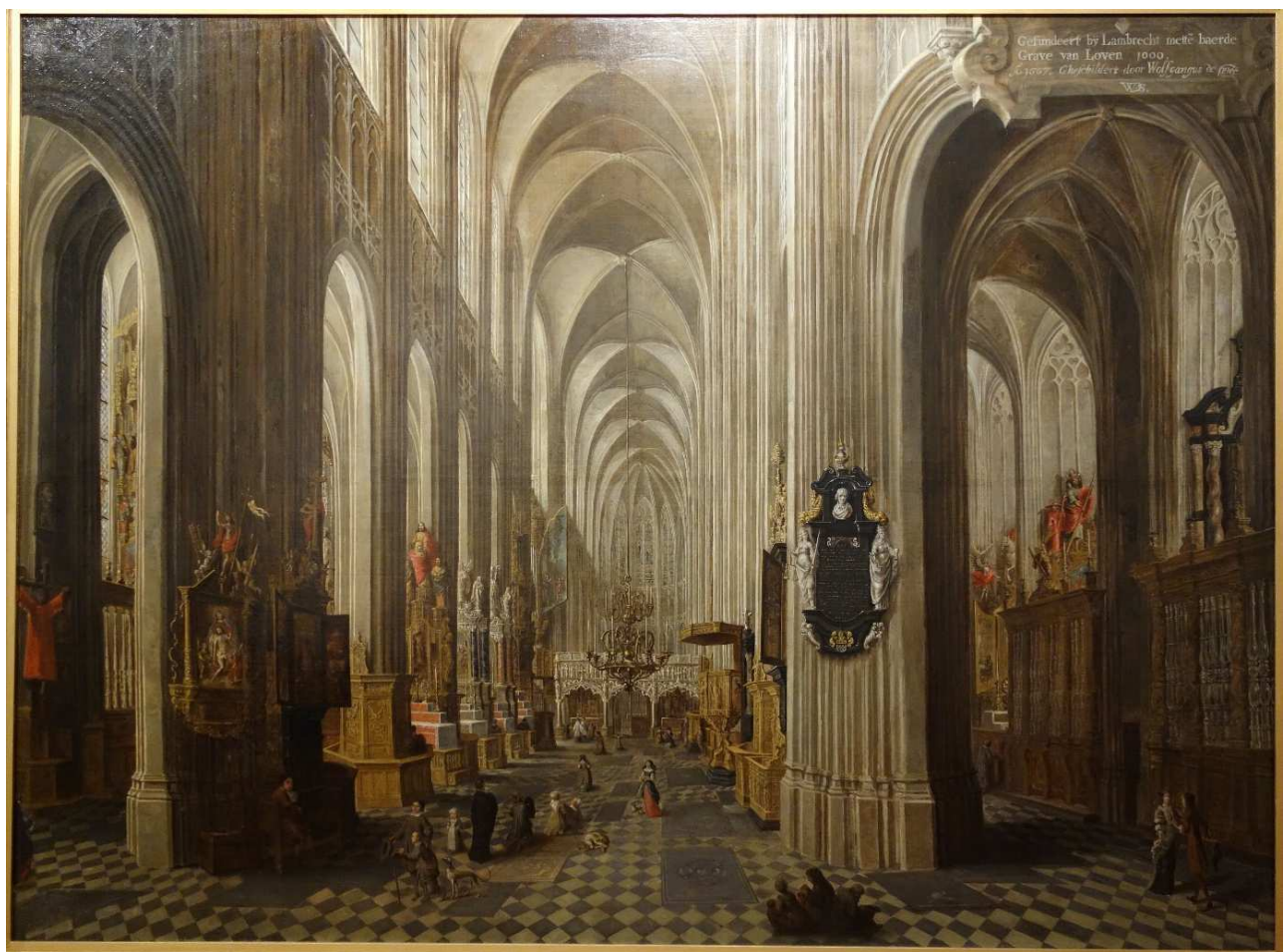
Les « embellissements » des cathédrales gothiques

Derrière ces condamnations, partagées ou à tout le moins débattues dans les milieux cléricaux des Lumières, se cache la problématique de la grande mise en chantier des cathédrales gothiques aux temps modernes. Face à ces changements de goûts, mais aussi face à une église militante renouvelée par sa modernité et dont les ordres nouveaux, promoteurs d'une autre conception de l'espace liturgique, se font le fer de lance, les cathédrales gothiques se trouvaient effectivement menacées dans leur isolement. À la veille du 18^e siècle, elles peinaient à s'adapter aux décrets tridentins et « le clergé des grandes cathédrales affirme son immobilisme liturgique » ⁷.

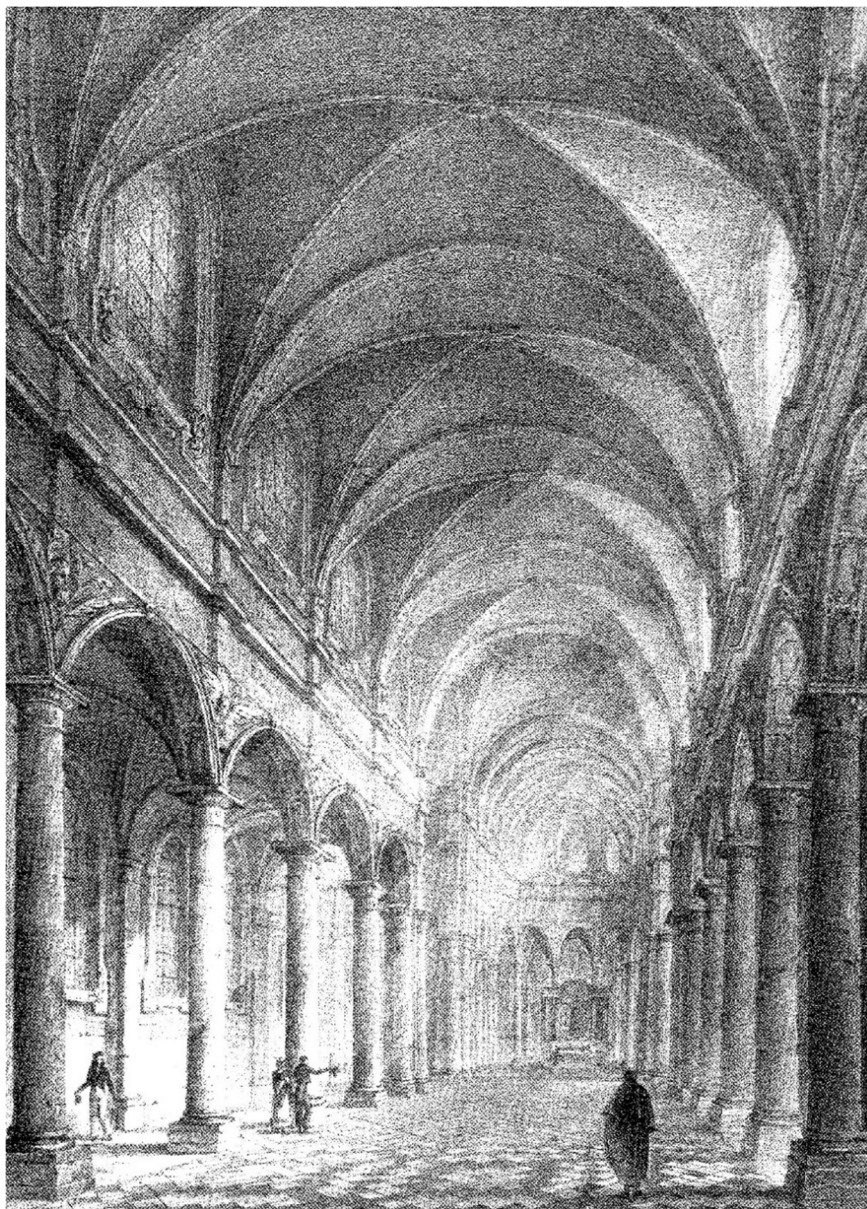
⁷ M. LOURS, *L'autre temps des cathédrales. De la réforme au siècle des lumières*, Paris, 2010, p. 32.



~ **Fig. 5.** Tournai, *Église abbatiale Saint-Martin*, 1677 (détruite en 1804). Gravure extraite de : *L'Histoire generale des Pais-Bas, contenant la description des XVII provinces...*, nv. éd. Bruxelles, 1743, p. 239
(© S. LE BAILLY DE TILLEGHEM, *Tournai et le Tournaisis en gravures*, Liège, 1981, p. 71). ~



~ **Fig. 7.** Wolfgang De Smet, *Vue de l'intérieur de l'église Saint-Pierre à Louvain*, 1667. Huile sur toile, 226 x 169 cm. Louvain, Museum M (© Wikicommons). ~



~ Fig. 6. Tournai, *Intérieur de l'église abbatiale Saint-Martin*, 1677 (détruite en 1804).
Lithographie de Louis Haghe, 218 x 155 cm. (© S. LE BAILLY DE TILLEGHEM,
Tournai et le Tournaisis en gravures, Liège, 1981, p. 73). ~

Alors que le plan imposé par les jésuites et les nouveaux ordres, bientôt adopté par les églises paroissiales qui rapidement emboîtent le pas, permettait une meilleure participation des fidèles et une présence visuelle de l'eucharistie (conservée dans un tabernacle sur l'autel), les cathédrales gothiques, qui possèdent leur propre cérémonial, apparaissent comme le « conservatoire des anciennes pratiques »⁸. Au 17^e siècle, l'espace cathédral s'apparente toujours à celui qui avait été mis en place depuis plus de trois siècles : il articule une nef destinée aux fidèles, un chœur réservé aux chanoines et un sanctuaire qui constitue le « saint des saints ». Contrairement aux églises modernes, présentant un autel *à la romaine*, visible de toutes parts depuis la nef, le chœur architectural était séparé de la nef et clos par un jubé. Ce dernier,

⁸ M. LOURS, *L'autre temps des cathédrales* (cité note 9), p. 32.

nécessaire au recueillement des chanoines qui bénéficiaient d'un espace protégé pour accomplir les offices et la liturgie des heures sans être gênés par les célébrations et la présence des laïcs dans la nef, traduisait visiblement les hiérarchies au sein de l'église. Dans le chœur architectural, se succédaient le chœur des chanoines (avec les stalles) et le sanctuaire proprement dit, organisé par l'autel qui était le lieu le plus saint de l'édifice, un lieu donc accessible au fidèle par une succession de clôture, de (dé-)voilement (jubé, clôture à clairevoie du sanctuaire, voile de calice, etc.) ou de seuils de sacralité, favorisant une logique mystérielle de l'eucharistie, bien éloignée de sa théâtralisation savamment orchestrée par les ordres nouveaux ⁹.

Par ailleurs, l'espace cathédral répond à l'époque à une logique d'accumulation ou de stratification du décor, alimenté par une ferveur religieuse s'exprimant matériellement par des donations. Celles-ci suscitent l'émulation d'un mécénat noble et bourgeois, qui avait d'ailleurs contribué au remeublement des cathédrales après les dévastations iconoclastes, tout autant qu'à l'essor de la sculpture baroque flamande et à la « baroquisation » des cathédrales ¹⁰. 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 » ¹¹. Les vues d'intérieur de cathédrales du 17^e siècle illustrent en effet un espace saturé de pièces de mobilier en tous genres (**fig. 7**) : sculptures, autels adossés aux piliers de la nef, balustrades, cénotaphes, bancs de marguilliers, lustres, confessionnaux, chaires à prêcher, jubés, etc. sont autant d'éléments 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 » ¹².

C'est précisément en vue de proposer une alternative à ce type d'espace encombré et compartimenté, remis en cause à l'aube des temps modernes dans le sillage de la réforme catholique, que s'est imposé, dès la fin du 16^e siècle, le modèle d'église à chœur ouvert inspiré du Gésù. Quant aux cathédrales, animées par une volonté de repenser le rapport entre le saint sacrifice et les fidèles, elles sont le lieu d'un phénomène d'« embellissement » ¹³, pour reprendre les termes de l'époque, qui n'intervient parfois que tardivement, dans le courant du 18^e siècle, le chapitre cathédral étant souvent à l'origine des résistances les plus farouches. Si le phénomène attend toujours une étude de synthèse pour les Pays-Bas, il a par contre été bien étudié pour la France par Bernard Chedozeau et Mathieu Lours ¹⁴. Ce dernier a montré que l'aménagement des

⁹ B. CHÉDOZEAU, *Chœur clos, chœur ouvert. De l'église médiévale à l'église tridentine (France, XVII^e-XVIII^e siècle)*, Paris, 1998 ; M. LOURS, *L'autre temps des cathédrales. De la réforme au siècle des lumières*, Paris, 2010 ; S. BONTEMPS, « Ordonner l'ancien et le moderne : les « embellissements » des églises paroissiales gothiques parisiennes aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Art Sacré (Les espaces du sacré. De la Renaissance à la révolution)*, 30 (2013), p. 139-149 ; F. COUSINIÉ, *Le saint des saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence, 2013 ; B. D'HAINAUT-ZVÉNY et R. DEKONINCK (éd.), *Machinae spirituales. Les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe. Contributions à une histoire formelle du sentiment religieux au XVII^e siècle*, Bruxelles 2014.

¹⁰ A. BALIS, *Mécénat espagnol et art flamand au XVII^e siècle*, dans J.-M. DUVOSQUEL et I. VANDEVIVERE (dir.), *Splendeurs d'Espagne et les villes belges. 1500-1700*, Bruxelles, 1985, p. 284.

¹¹ M. LOURS, *L'autre temps des cathédrales* (cité note 9), p. 60.

¹² Même référence, p. 79.

¹³ « Le terme 'embellissement' définit l'acte par lequel les artistes interviennent sur un édifice qui passe d'un état ancien à un état nouveau, conforme à la demande des commanditaires ». Sébastien BONTEMPS, *Ordonner l'ancien et le moderne* (cité note 11), p. 140.

¹⁴ Voir note 9.

cathédrales se trouve alors au centre de débats, parfois très vifs, entre architectes, chanoines, évêques et fidèles. Au-delà des divergences d'opinions qui divisent les partisans de la nouveauté (visibilité du chœur *à la romaine*) ou de la tradition (chœur clos avec jubé), et en dépit de la diversité des compromis réalisés, les églises connaissent entre les dernières décennies du 17^e siècle et la fin de l'ancien régime un vent de nouveauté qui est à l'origine de l'érection de nouveaux autels triomphants de marbre, de baldaquins, de gloires, etc. mais aussi des déplacements, des démantèlements, voire des destructions des jubés. La suppression des vitraux et le blanchiment des églises (qui se généralise dans le second tiers du siècle) participe lui aussi d'une recherche de lumière et d'unification de l'espace cathédral, destinée à favoriser la participation des fidèles aux offices.

C'est dans ce contexte qui agite particulièrement le « clergé des Lumières », désireux d'inscrire leur cathédrale dans la modernité tout en préservant sa mémoire monumentale et son ancienneté – garante de sa qualité –, qu'il faut situer les écrits de Waucquier. Certains passages de son manuscrit témoignent bien des problèmes liturgiques et pastoraux, mais aussi artistiques, soulevés par l'encombrement des espaces. Aussi, se montre-t-il soucieux des traductions visibles des hiérarchies au sein de l'édifice, afin de préserver la tranquillité du clergé. Les nefs des grandes cathédrales, espaces désordonnés réservés aux fidèles, étaient en effet le lieu de célébrations particulières, d'allées et venues incessantes des paroissiens comme des pèlerins. Derrière des arguments esthétiques, en prétextant un manque de régularité au sein de la cathédrale, engendré par les proportions différentes de la chapelle-paroisse et de la chapelle Saint-Louis (qui se faisaient face dans la partie orientale de la nef), il propose de diminuer le chœur de la chapelle-paroisse et d'en murer une partie, ceci afin de préserver le service de la cathédrale :

« Ce qui fait aujourd'hui le chœur de cette paroisse, n'étant pas proportionné avec ce qui en fait la nef, il faudroit ne laisser pour chœur et sanctuaire que deux arcades ; le peuple à ce compte, trouvant plus de place pour lui seul, les ecclésiastiques s'en trouveroient plus libres en la leur, qui est le sanctuaire et le chœur, cessant désormais d'être confondu parmi le peuple, qui, pour se placer, doit en partie se mettre dans le chœur. La paroisse ainsi close, le chant que l'on y fait, non plus que l'orgue de son jubé, ni même la musique, lorsqu'il y en a, n'incommoderoit, ou plutôt ne déplairoit plus ; et le curé prêchant n'en seroit que mieux entendu des siens, et n'incommoderoit point les autres, ni le service de la cathédrale, s'il se peut. D'ailleurs, l'irrégularité, qu'on n'a fait que multiplier en permettant de bâtir – je crois de mes jours – la chapelle de Lorette, disparaîtroit. Au moyen de tout ceci, l'église principale, la cathédrale, cesseroit d'être borgne, ou pour le moins de paroître et d'avoir un œil plus grand que l'autre » ¹⁵.

Si le chanoine n'aborde pas, dans son récit, la question problématique de la rénovation du chœur et du déplacement du jubé, alors qu'elle faisait l'objet de débats animés au sein des chapitres dans les grandes cathédrales françaises, c'est sans doute que, conservateur des anciennes pratiques liturgiques, Waucquier ne jugeait même pas la suppression ou la délocalisation du jubé comme une solution envisageable ¹⁶. Quand il aborde la disposition du jubé – un des « meilleurs

¹⁵ *Les écrits du chanoine Waucquier. Édition*, n° 116.

¹⁶ Sur les différentes propositions de modification du jubé après les dévastations de la période révolutionnaire, voir J. WARICHEZ, *La cathédrale de Tournai. T. 2. Architecture gothique. Sculptures et mobilier gothiques et de la Renaissance* (Ars belgica II), Bruxelles, 1934, p. 20-21 ; A. DUPONT et F. MARIAGE, « *L'œuvre exquis du jubé* » : notes et documents (1569-1889) sur un témoin majeur du patrimoine de la Cathédrale de Tournai (Tournai – Art et Histoire. Instruments de travail, 5), Tournai, 2006. Si le jubé n'est jamais décrié par les clercs pour ses qualités artistiques, qui font l'unanimité, il était évidemment considéré comme un obstacle à la visibilité du chœur face aux nouvelles pratiques liturgiques. Tandis que François-Joseph Hirn (évêque de 1802 à 1819) nourrissait la volonté de le mettre au fond du chœur, Gaspard-Joseph Labis

morceaux de cette église » et que l'« on admire avec raison » –, ce n'est pas sa fonction de clôture liturgique qu'il dénonce, mais son emplacement devant les piliers gothiques de la nef, qui heurtait en cela, comme on le verra, un des principes fondamentaux du goût classique, celui de la simple beauté nue de l'architecture : le jubé « pouvoit être bon mis ailleurs et ne fait pas bien ici » car « il couvre ce qu'il falloit laisser voir, c'est-à-dire les deux maîtres-piliers qu'il habille »¹⁷.

Reflet des préoccupations des clercs de son temps, Waucquier se prononce aussi sur la problématique des donations qui, accumulées et variant au gré des modes, encombraient et affectaient l'unité de l'édifice :

« Le bâtiment est beau, il est l'idée d'un seul, et exécuté tout d'une haleine, au lieu que les parures sont de tous différents tems et de tous les caprices des particuliers d'un corps, lesquels abondent trop en leur sens pour jamais en démordre : « C'est moi qui les donne, dit un chacun, il est juste qu'elles soient à ma mode ». Ils sont tous maîtres, étant égaux. Il résulte du choix de tant de particuliers quelque chose qui n'est pas juste, étant impossible qu'un galimathias de sentimens forme quelque chose d'accompli. Dans les abbayes, une seule tête veut et l'on voit du raisonnable. Mais où tous dominent, tout aussi va de travers pour l'étrange diversité des idées et des goûts »¹⁸.

L'esthétique du « bon goût »

Comme en témoignent ces deux extraits, les arguments liturgiques ou pastoraux ne sont pas les seules motivations du clergé justifiant la grande vague d'« embellissement » des édifices religieux au 18^e siècle. La question esthétique y est centrale. Les chanoines veulent donner à leur cathédrale la beauté qu'elle mérite en l'adaptant aux nouveaux critères esthétiques. Aussi, tout au long de son manuscrit, Waucquier ne manque-t-il pas d'affirmer ses positions artistiques, pétries des idéaux du classicisme et de ce « bon goût » à la française que plusieurs générations d'architectes et de théoriciens s'étaient efforcés de définir¹⁹. Selon tous ces auteurs, dont Waucquier possède bon nombre d'ouvrages dans sa bibliothèque²⁰, le bon goût consistait à préférer le beau simple et naturel au précieux, à l'affecté, à l'artifice, à l'ostentatoire, à l'ornement ou encore à l'illusion, autant d'indices du goût dépravé dans les arts. N'oublions pas que le terme « baroque », comme celui de « gothique » d'ailleurs²¹, étaient à l'origine chargés d'un sens péjoratif et utilisés comme qualificatifs pour désigner le « bizarre », c'est-à-dire tout ce qui

(évêque 1835 à 1872) proposait d'en faire deux portiques d'entrée pour le déambulatoire. Parmi les autres solutions proposées, citons celle de l'installer dans un bras du transept, d'ouvrir les arcades latérales, ou encore de le séparer en deux pour le placer dans la longueur du chœur.

¹⁷ *Les écrits du chanoine Waucquier. Édition*, n° 124.

¹⁸ *Édition*, n° 165.

¹⁹ Sur cette question, parmi l'abondante littérature, voir notamment : F. FICHET, *La théorie architecturale à l'âge classique. Essai d'anthologie critique*, Bruxelles/Liège, 1979 ; W. SZAMBIEN, *Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique. 1500-1800*, Paris, 1986 ; B. SAINT GIRONS, *Esthétiques du XVIII^e siècle : le modèle français*, Paris, 1990.

²⁰ Nous renvoyons à l'étude de Claude Sorgeloos dans ce volume.

²¹ Waucquier d'ailleurs utilise le mot gothique comme adjectif de « bizarre » pour qualifier ce que l'on désigne aujourd'hui comme roman, à savoir la nef, qu'il juge inférieur au gothique du chœur : « La nef est très gothique, la croisée se dégage et est de belle invention, pour le chœur, il est achevé et magnifique » (*édition*, n° 27) ; « La nef quoiqu'elle ait, selon moi, ses avantages, n'offre qu'une architecture vraiment gothique : ses vues à différens étages, sans parler de celles de sa galerie, qui sont dans l'ordre, me paroissent assez bizarres » (*édition*, n° 37).

relèverait d'une imagination dérégulée, voire pathologique, en bref d'un art décadent perçu comme la perversion de la belle ordonnance et de l'harmonie du goût classique ²².

Ce que Waucquier retient du classicisme, ce n'est pas tant le vocabulaire du langage à l'antique, avec ses frontons, ses colonnes à chapiteaux, ses bossages, etc., que sa rigueur austère et didactique, exprimant le rationalisme critique des Lumières. De manière assez symptomatique, et conformément aux discours des théoriciens de l'âge classique, il critique les irrégularités et l'absence d'ordre dans l'édifice, la surcharge d'ornement, le manque de convenance et l'artifice d'un décor qui contredit les lois de la nature.

Il déplore ainsi l'irrégularité engendrée par les différences de disposition et de décoration des chapelles d'un côté et de l'autre du déambulatoire. À propos des chapelles du déambulatoire (nommées carolles), il précise : « Les carolles (...) seroient parfaites, si celles du côté du belfroid quadroient en tout avec celles du côté de l'Escaut. Mais de ce côté-là on a bouché des veues en partie, on a rétréci les chapelles et l'on en a élevé. Tout cela fait une bizarrerie, que le goût en baroque de nos jours lui seul pourroit approuver » ²³. Parfois, le ton, radical, tourne à la condamnation : « Lorsque l'ordre s'en mêle, les choses sont bien faites ; si c'est le hasard, accident, ou caprice, tout est gâté » ²⁴.

Partisan de l'austérité ornementale, il prône le dépouillement et la noble simplicité de l'édifice. Il s'exprime encore sans détour sur cette question :

« La croisée dégagée de clôtures, de séparations et d'autels devoit être magnifique, car je soutiens ce que j'ai déjà dit, que si ce vaste vaisseau étoit moins orné, il seroit plus beau, toutes ces pièces sur pièces ne font qu'embarrasser ». – « Comme aux habits, rien ne fait plus mal que pièce sur pièce. Ainsi aux églises, rien ne fait pis qu'ornemens sur ornemens » ²⁵.

Waucquier se prononce là sur une question qui avait été au cœur de débats théoriques fondamentaux de l'âge classique, celle de l'ornement, qui désigne à l'époque tout ce qui sert à décorer et embellir l'architecture, depuis un chapiteau de colonne jusqu'à une pièce de mobilier ou une peinture décorant les murs de l'architecture. Son aversion pour l'ornement s'étend même aux images peintes et sculptées qui, à la seule condition d'être « respectables » et « placées avec sens et jugement » peuvent être tolérées par l'Église : « Et c'est ce qui me fait dire tous les jours que nos églises, la cathédrale en particulier, seroit plus belles sans parures, sans postures et sans tableaux, surtout aussi mal placés qu'ils le sont pour la plupart » ²⁶.

Ainsi, ce n'est pas tant la qualité des ornements qu'il déplore que leur disposition et leur adaptation à l'espace de la cathédrale, autrement dit le manque de convenance par rapport au lieu : « il ne se trouve presque rien de posé avec esprit » ²⁷. « Le desordre, selon moi, est général dans cette église, quant à l'aplication de ce qui en fait l'ornement » ²⁸. Les différentes pièces de mobilier – ornements ajoutés à l'édifice à la faveur de donations particulières ou « embellissements » qui « viennent après le bâtiment fait et parfait » –, sont longuement

²² Sur la notion de bizarre, voir M. ROLAND MICHEL, *Lajoüe et l'art rocaille*, Neuilly-sur-Seine, 1984, p. 127-129.

²³ *Les écrits du chanoine Waucquier. Édition*, n° 101.

²⁴ *Édition*, n° 127.

²⁵ *Édition*, n° 122 et n° 123.

²⁶ *Édition*, n° 179.

²⁷ *Édition*, n° 124.

²⁸ *Édition*, n° 177.

condamnées au nom d'un manque de convenance réciproque, mais aussi d'un manque de convenance vis-à-vis de l'architecture du bâtiment :

« Le mal est qu'ils viennent comme par ricochets, l'un après l'autre, et c'est ce qui les fait si disproportionnés de l'un à l'autre, que le tout ensemble ne vaut absolument rien, quoique quelques parties détachées pourroient être de quelque valeur et mériter l'estime. Il faudroit que ces divers embellissemens fussent concertés et arrêtés tous avant en entreprendre aucun. On verroit après telle précaution que le tout exécuté quadreroit et plairoit ; sans quoi l'on veut embellir en vain, on ne fait au contraire qu'enlaidir, et à ce compte, il vaudroit mieux laisser le bâtiment nu que de le charger comme on fait. Un beau visage qu'à la barbare on chargeroit de trop de diamans et autres pierres précieuses, deviendrait rarement beau et surement laid pour l'ordinaire, malgré tant de richesses. A force d'entasser, on ne distingue plus la beauté de l'architecture ; on ne voit que des tas de marbre et quelque fois de métal, etc. On a jusqu'ici dû voir et avouer que le bâtiment de cette église est beau, mais les embellissemens qu'on y rencontre à tout bout de champ, ou plutôt partout, ne répondent point à cette beauté. Non qu'ils ne soient riches et somptueux, mais pour n'être point, la plupart, appliqués avec esprit et goût, suivant l'art et l'exigence du lieu, où l'on les a placés. D'ailleurs, la convenance et l'assortiment n'y sont pas, ce qui est un grand point »²⁹.

Érudit, il reprend nombres d'argument avancés dans les traités d'architecture contemporains. Ainsi, rien ne vaut la beauté nue et simple de l'architecture, qu'il ne faut point cacher, comme il l'énonce en abordant le jubé :

« (...) bel ouvrage, mais ouvrage mal placé, parce que, selon moi, telle est ma pensée et je ne saurais m'en dépouiller. Non, dis-je, on ne doit point couvrir le principal de l'église, quelque rare que pourroit être l'ornement qui le doit cacher. On ne sauroit croire combien de beauté l'on ensevelit quand on revête ainsi les bases des colonnes et des piliers. ... Il falloit mettre le jubé entre ces deux maîtresses colonnes, sans l'étendre sur elles, et il falloit ne rien mettre sur les autres colonnes du chœur, plus belles nues mille fois que les ornemens précieux dont on les <a> envelopées, et au dedans du chœur et au dehors. Cela me paroît si affreux que, si j'étois assez riche, je voudrois présenter au Chapitre de les ôter à mes frais et depens, me chargeant de s'employer utilement et ailleurs dans l'église ces amas prodigieux de marbre si mal employé »³⁰.

Derrière ces arguments, se cache aussi l'idée, largement partagée par les tenants du classicisme, que la belle architecture doit trouver ses principes de solidité et de régularité dans les lois de la nature, ou que le bon goût dans l'architecture consiste à imiter l'architecture naturelle, en la débarrassant donc des artifices, des effets grandioses et des pirouettes illusoires cultivées par l'art baroque mais aussi par le gothique avant lui. Comme l'a bien résumé l'architecte et théoricien Jean-François Félibien (fils d'André Félibien et secrétaire de l'Académie royale d'architecture), l'architecture doit répondre à un impératif de solidité inséparable de celui de la nécessité : « il ne suffit pas qu'un édifice soit construit solidement, il faut que sa solidité paroisse à la vue d'une manière conforme à la nature même de l'édifice. Il ne suffit pas non plus qu'un bâtiment soit orné d'ouvrages très exquis, il faut que ces ornemens s'y trouvent employés comme par nécessité, et tels que le caractère, l'usage, et la dignité de ce même bâtiment semblent les exiger »³¹. En abordant la porte Mantile (**fig. 8**) Waucquier s'approprie ces conceptions :

« Cette arcade ainsi bâtie, qui ne sauroit se soutenir elle seule, est donc une chose impraticable à moins qu'on emploie le mystère et qu'on cache des soutiens, et alors l'ouvrage quelque établi qu'il sauroit être, n'étant point naturel, cesse de plaire. (...) on me permettra

²⁹ *Les écrits du chanoine Waucquier. Édition*, n° 164.

³⁰ *Édition*, n° 167.

³¹ J.-F. FÉLIBIEN, *La Maison de Plin*, 1699, p. 184. Cité dans : H. ROUSTEAU-CHAMBON, *Le gothique des Temps modernes. Architecture religieuse en milieu urbain*, Paris, 2003, p. 52.

d'observer ici que les anciens aimaient extrêmement les péchés contre nature, je veux dire l'extraordinaire, le merveilleux, l'étonnant, l'impossible. Ainsi il leur falloit de ces voutes qui, sans le mistère de quelque soutien inaperçu, eussent fait la révérence et même la culbute ; il leur falloit des pilliers qui fussent à plusieurs plis pour qu'un de ces filets parut porter seul tout le faix, comme il s'en remarque d'un bout à l'autre de notre choeur ; il leur falloit des planchers en l'air, comme celui de nos orgues. On est revenu du goût des miracles, on veut la nature et le naturel »³².

La perception du gothique

Au-delà de ce caractère affecté et artificiel de la décoration gothique, qui semble déplaire au chanoine, Waucquier laisse transparaitre tout au long du manuscrit une véritable fascination pour « sa » cathédrale et un réel intérêt pour l'architecture gothique. Cette affection particulière pour le gothique pourrait sembler a priori assez contradictoire avec la mentalité classique et les principes du bon goût qu'il érige en credo. En réalité, les deux positions ne sont pas aussi contradictoires qu'il n'y paraît. L'attrait pour l'art du passé, et en particulier l'architecture gothique, était loin d'être inhabituel au sein de la culture du siècle des Lumières, caractérisée par une soif de connaissances, le développement de l'érudition et une exploration méticuleuse du passé, en particulier le temps des premiers chrétiens mais aussi le Moyen Âge. Comme beaucoup de chanoines bibliophiles, amoureux des lettres et collectionneurs, Waucquier semble tourné vers le passé – ce que révèle aussi l'analyse de sa bibliothèque par Claude Sorgeloos.



~ Fig. 8. Tournai, *Cathédrale, porte Mantile*, fin 12^e- début 13^e siècle
(© IRPA. n°b00318). ~

Dans le domaine de l'architecture, cette nouvelle exploration du passé engendre une multiplication de guides et de descriptions de l'architecture gothique. De même, on assiste à l'apparition des premières histoires de l'architecture, à l'instar de l'ouvrage de Jean-François Félibien, *Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes* (1687), où une première forme d'appréciation de l'architecture gothique commence déjà à émerger³³.

Alors qu'au 17^e siècle les architectes fustigent à l'unanimité une architecture qu'ils jugeaient avoir été défigurée par les Goths, au

³² *Les écrits du chanoine Waucquier. Édition*, n° 72.

³³ Hélène Rousteau-Chambon a bien étudié cette question de la perception du gothique aux temps modernes. Voir H. ROUSTEAU-CHAMBON, *Le gothique des Temps modernes* (cité note 36).

18^e siècle, on porte petit à petit un autre regard sur l'architecture des cathédrales. Le réaménagement des églises gothiques faisait alors l'objet d'une véritable réflexion de la part des architectes, qui se voyaient face à un problème esthétique et confrontés à un réel défi. Les propos de Charles-Nicolas Cochin sont assez révélateurs à cet égard : « C'est un problème difficile à résoudre, si ayant une église gothique à décorer, on doit volontairement et sciemment chercher une décoration dans les goûts manifestement mauvais de ces architectes goths, ou s'il est plus convenable de négliger les rapports du tout ensemble et de faire belle architecture dans la partie qui nous est confiée »³⁴.

Par-delà les divergences d'opinion qui divisent les architectes et théoriciens, on peut aisément affirmer que tous déprécient l'ornementation des églises gothiques – ces « ridicules colifichets qui les défiguroient »³⁵ –, mais qu'ils lui reconnaissent des qualités d'ordre structurel, comme la multiplication des ouvertures et la légèreté des supports, imités de la nature³⁶ et garantissant l'aspect portant de la structure. Autant de qualités qu'il s'agit désormais plus de mettre en valeur que de cacher ou de détruire. Dans la troisième partie de ses *Observations sur l'architecture* (1765), intitulée *De la difficulté de décorer les Églises gothiques*, l'abbé Laugier résume les positions de plusieurs générations de théoriciens qui étaient depuis quelques décennies engagés dans un mouvement de valorisation de l'architecture gothique, et dont les idées étaient déjà bien relayées dans les chapitres : « Dans ces sortes de bâtimens les massifs sont d'ordinaire fort légers et les percés multipliés à l'infini. Il en résulte une bizarrerie, une variété d'aspects, qui occupent agréablement la vue, et qui produisent le spectacle le plus séduisant. Détruire ce spectacle, ce seroit anéantir le principal mérite de ces Églises, et faire disparaître leur plus grande beauté »³⁷. En prenant l'exemple de restaurations d'églises contemporaines, comme celle de la cathédrale Notre-Dame de Paris, Laugier déplore que, bien que « les choses ont été faites avec magnificence », « le système d'architecture a été dénaturé », « les aspects ont été offusqués »³⁸. À propos des tableaux installés dans la nef, il regrette qu'ils « obscurcissent les bas côtés. Ils les font paroître plus écrasés. Ils masquent l'aspect des nervures et des ogives des voutes, aspect toujours précieux dans les Églises gothiques »³⁹. Aussi, ce traité est-il l'un des premiers à proposer des solutions pour « rectifier », comme il l'écrit, les églises gothiques :

« En general, quiconque entreprend de décorer une Eglise gothique, doit avant toutes choses bien saisir et bien méditer tous les avantages du système particulier d'architecture que l'on y a employé. Loin de les détruire, il doit s'appliquer à les faire ressentir, et en tirer le meilleur parti possible. (...) S'il y a des ornemens obligés et qu'il puisse épurer les contours, qu'il le fasse. S'il y a des ornemens superflus, qu'il les retranche. (...) En un mot le décorateur doit dans une église

³⁴ *Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin sur le comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz*, éd. par C. Henri, Paris, 1880, p. 32. Cité dans Sébastien BONTEMPS, *Ordonner l'ancien et le moderne* (cité note 11), p. 141.

³⁵ M. LAUGIER, *Observations sur l'architecture*, La Haye, 1765, p. 131 (voir la troisième partie : *De la difficulté de décorer les Églises gothiques*, p. 129-152).

³⁶ Laugier s'appuie ainsi sur la théorie de l'architecture naturelle pour faire entrer le gothique dans la bonne architecture : « Il paroît que ces grands berceaux formés par deux rangées d'arbres de haute futaye ont fourni le modèle de l'architecture de nos églises gothiques. [...] Cette imagination ne seroit après tout qu'une imitation de la nature que l'on pourroit rendre très parfaite et très intéressante, et je doute qu'on eût à se repentir de l'avoir mise en œuvre » (Même référence, p. 116-117). – Voir H. ROUSTEAU-CHAMBON, *Le gothique des Temps modernes* (cité note 36), p. 53.

³⁷ M. LAUGIER, *Observations sur l'architecture* (cité note 40), p. 129.

³⁸ Même référence, p. 132.

³⁹ Même référence, p. 133.

gothique, rectifier, soigner, embellir tout ce qui peut l'être, respecter, ménager, faire valoir l'architecture autant qu'il se peut »⁴⁰.

En somme, les « embellissements » des églises gothiques ne consistent plus tant à leur apporter une décoration conforme aux goûts du jour que de les « débarrasser des couches adventices »⁴¹ qui les ont défigurés. Il s'agit bien là d'arguments qui correspondent en tous points avec ceux défendus par Waucquier :

« Ce qui m'a fait me représenter souvent cette église dépouillée de ses ajustemens, sans cloture de chœur, de chapelles, sans ces habits qui engourdinent nos colonnes, sans ces postures que l'on y a collées, sans les tables d'autel qu'on a dressées, alors je la trouve belle, régulière et bâtie avec esprit et goût. Ce qu'elle a de plus que le grand corps de l'ouvrage et du bâtiment l'embarasse, l'ofusque et la rend des plus irrégulières ; au lieu que l'ayant toute nue, on y decouvriroit cent beautés ausquelles on n'a jamais pensé. Et je crois, encore un coup, que si le Chapitre prenoit bien ce que j'avance, il commenceroit par tout abatre l'ornement pour placer ensuite avec goût toute la dépouille, qui seroit étonnante. On auroit peine à reconnoître notre église, qui aurait aquis de veritables beautés avec ce qui la défigure aujourd'hui. Tout l'ornement étant à bas, on en prendroit ce qui conviendrait le mieux aux endroits où l'on voudroit le r'ajuster »⁴².

Dans son manuscrit, Waucquier défend un aspect qui semble toutefois plus marginal par rapport aux grandes orientations de la littérature artistique contemporaine, mais qui sera par contre au centre des débats forgés autour de la discipline naissante de l'histoire de l'art dès la fin du 18^e et au 19^e siècle, celui des couleurs dans l'architecture, couleurs des vitraux et couleurs des murs de la cathédrale. À l'époque où Waucquier écrit, le blanchiment des cathédrales et le démantèlement des vitraux constituaient des pratiques courantes⁴³, car l'ancienne polychromie et les vitraux contrecarraient en effet la recherche de lumière et d'unité dans les églises. Or, il porte un regard critique sur ces pratiques.

Avec l'œil d'un curieux éclairé, il remarque les couleurs qui se cachaient sous le badigeon blanc recouvrant l'édifice et les restes de polychromie qui tapissaient les sépultures : « jadis toutes les couleurs se mêloient de parer l'église (...). Cette bigarure faisoit tant de plaisir aux vivans, qu'ils s'en acomodoient même après la mort ». Tout en soulignant la variété des couleurs, la minutie des motifs et l'inventivité des créateurs, en bref en reconnaissant leur valeur historique, il reste cependant mitigé quant à leur validité esthétique : « Et tous ces petits desseins entassés les uns sur les autres ne manquoient point sans doute de faire bien mal aux yeux, et la dépense pour se faire tant de mal, étoit pourtant bien considérable ». Mais si la polychromie architecturale, intérieure et extérieure, se heurtait aux idéaux de la mentalité classique, Waucquier se prononce en faveur d'un compromis, invoquant un principe de mesure et de convenance : « en notre siècle nous avons abandonné la bigarure au cabaret. Rien n'est beau comme les couleurs, mais il les faut employer à propos, et en ceci plus qu'en nulle autre chose, le trop, dit-on, n'a saveur »⁴⁴.

Quant aux vitraux, Waucquier précise dans son *Histoire des fenêtres et vitres de l'Église cathédrale de Tournay*, que « cet ancien gout n'est pas autant blamable qu'on se le figure ». Cette « affectation » qu'avaient les « ancêtres d'obscurcir leurs églises » trouvait pour lui une justification

⁴⁰ Même référence, p. 135-136.

⁴¹ Nous empruntons cette expression à M. LOURS, *L'autre temps des cathédrales* (cité note 9), p. 137

⁴² *Les écrits du chanoine Waucquier. Édition*, n° 165.

⁴³ Comme l'écrit Florian Mariage dans sa contribution, le blanchiment de la cathédrale se poursuit pendant le mandat de fabricant de Waucquier, en 1747.

⁴⁴ *Édition*, n° 86 à 88.

spirituelle, elle permettait d'honorer Dieu et de créer dans l'édifice une atmosphère propice au recueillement :

« c'est qu'ils voulaient orner l'église et qu'ils voulaient y prier. Ils tapissoient pour ainsi dire jusques aux vitres, et ils se sentoient plus recueillis dans plus d'obscurité, comme pour entendre moins le bruit des rues ils batissoient les fenêtres extrêmement petites en dehors, quelque larges qu'elles fussent en dedans pour donner lieu au jour de se répandre avec plus de liberté »⁴⁵.

Ce ne sont donc pas tant des critères esthétiques qui motivent son intérêt pour les vitraux que des arguments d'autorité. Comme bon nombre de chanoines éclairés, Waucquier est partisan de l'authenticité architecturale. Il entend renouer avec l'origine, fantasmée certes, de la cathédrale – une origine qu'il fait d'ailleurs remonter bien avant sa construction (au 6^e siècle pour la nef). S'il faut débarrasser la cathédrale de ses couches ornementales superflues, c'est parce que « c'est l'état où se trouvoit lors l'église de Tournay et les autres du tems de la primitive <Église> »⁴⁶. Si la polychromie est belle, c'est parce qu'elle est ancienne. Si les vitraux sont respectables, c'est parce qu'ils sont « antiques », parce qu'ils trouvaient une raison d'être spirituelle, mais aussi parce qu'ils témoignent de l'histoire ancienne de la cathédrale :

« Ces vitres colorées de différentes et riches couleurs sont comme autant de tapisseries, qui avant leur respectable antiquité, devaient être étonnamment belles ; il est vrai qu'il est difficile de dire lequel des deux l'emporterait, de la nouveauté ou de l'antiquité. Pour moi, je les aime mieux antiques, et ce rare antique est préférable sans doute à du neuf, qu'il est possible de trouver ; mais on ne sauroit en hâte trouver une antiquité, que je crois tantot de sept siècles, et encore faut-il, pour la relever autant qu'elle le mérite, remarquer qu'en nos jours, on ne peut réparer ces vitres peintes, la science de le faire étant perdue. Car si nos derniers ont inventé, ils ont aussi oublié, et ignorent enfin ce que nos devanciers savoient si bien exécuter ». – « Selon moy, et pour qu'on convienne de l'estime qu'on doit faire de cette antiquité, que d'autres par mépris disoient antiquailles, il ne faut que lire ce qu'en dit notre historien Cousin. (...) Ces vers et ces peintures en fragile sont donc (...) ce qui nous instruit de tant de précieuses particularités qu'autrement on eut ignoré toujours, et de là je conclus en quelle estime doivent (être) ces antiques qui nous ont conservé un des principaux traits de notre histoire »⁴⁷.

Aussi son intérêt pour les vitraux s'accompagne-t-il d'un réel souci de conservation. Il explique que, lorsque les vitraux du chœur volent en éclat suite à l'explosion de l'arsenal en 1745, il avait pris soin de ramasser les morceaux de « cette antiquité que j'estime tant, et qu'on estimoit si peu »⁴⁸. Quant aux vitraux de la croisée, qui avaient été enlevés quelques années auparavant « sous prétexte d'y en mettre de blanches pour plus de clarté », il écrit :

« C'est ainsi que tout dit quelque chose dans une église, et qu'il faut n'en rien déplacer légèrement et moins encore le perdre. Il y a moyen de conserver tout et agréablement quand on veut s'en donner les soins, ou les souffrir en d'autres bien intentionnés pour les monuments et le soin qu'on doit prendre de les conserver. Non seulement cette pièce étoit simplement curieuse, mais même de prix. On sut tout ceci quand il fut trop tard et impossible de la recouvrer. Quelque plus avisé aura su en profiter »⁴⁹.

⁴⁵ *Les écrits du chanoine Waucquier. Édition*, n° 210.

⁴⁶ *Édition*, n° 130.

⁴⁷ *Édition*, n° 231, 247 et 248.

⁴⁸ *Édition*, n° 251.

⁴⁹ *Édition*, n° 224.

Entre description, prescription, collection et conservation : les enjeux d'un manuscrit

Ce souci de conservation, accompagné de la nécessité de « rectifier » ce qui doit l'être, anticipe à bien des égards les préoccupations qui seront celles des tenants du courant néo-gothique. Il nous amène, pour terminer, à interroger les motivations du chanoine et à questionner la nature du genre littéraire de ses écrits. Quelle en était la destination ? Étaient-ils destinés à la publication ? Étaient-ils destinés à circuler dans les milieux capitulaires ou en interne au sein du chapitre de Tournai ?

S'il est difficile de répondre à ces questions, on peut à tout le moins affirmer que son manuscrit se démarque tout d'abord par son ampleur, mais aussi par un souci de précision, d'exhaustivité, et par sa structure. Après une chronologie de l'édifice, la description est ordonnée selon un principe typologique, qui s'éloigne quelque peu des *ekphrasis* contemporaines souvent plus empiriques des récits de voyages, des récits de fête ou des descriptions de monuments, dans lesquelles le lecteur est amené à suivre le parcours visuel du narrateur. Dans son récit, il aborde chaque élément de l'architecture et de la décoration de l'église séparément (l'architecture proprement dite, le pavement, les portails, le couvrement, les couleurs, etc.). Quand il envisage les autels et chapelles, il prend l'ordre de la procession. Quand il décrit le mobilier, il les classe par matériaux, etc. Il s'agit là d'une volonté d'ordonner son récit qui répond finalement à celle d'ordonner l'église.

Mais le récit de Waucquier ne se limite pas à une description objective et exhaustive. Comme c'est souvent le cas dans les descriptions contemporaines, avec une plume parfois acerbe, le chanoine prend position : il s'émerveille, défend, encense, mais aussi critique, juge, condamne, etc. Quand il aborde la question de la légitimité des images dans l'église, ses arguments sont ceux du théologien (il fait référence au second commandement, qui constituait un lieu commun des débats sur les images lors des crises iconoclastes⁵⁰). Quand il aborde le problème de la promiscuité entre clercs et laïcs dans la cathédrale, ses arguments pastoraux sont ceux du chanoine. Quand il s'émerveille devant les splendeurs de l'édifice ou quand il se désole des destructions, ses propos sont ceux de l'homme attaché à sa cathédrale. Quand il aborde la question des ornements et embellissements, son regard est celui du maître de la fabrique d'église, voire de l'esthète, jamais déconnecté, toutefois, des pratiques liturgiques du lieu. À ce titre, on reste étonné du ton parfois employé par le chanoine, qui voisine celui des théoriciens de l'architecture dont les volumes enrichissaient sa bibliothèque. Avec des jugements péremptoirs, il critique la mode contemporaine, il énonce des vérités esthétiques, parle de bon goût, etc. Pour embellir la cathédrale, il donne son avis, propose des solutions et s'invente architecte. C'est notamment le cas lorsqu'il aborde la chapelle-paroisse érigée au 16^e siècle. Parce qu'elle est « cause de la seule irrégularité qu'il y a à reprocher dans le grand vaisseau de l'église cathédrale », il présente « le moyen de l'ôter à petit frais ». Ailleurs, il propose de changer des lambris de bois pour un parement de plâtre⁵¹, etc. Sans doute, la maîtrise de la fabrique de la cathédrale, qu'il assure de 1744 à sa mort en 1761 de manière presque ininterrompue, le mettait dans une position favorable pour les décisions prises lors des grands travaux de la cathédrale. Pour conserver les restes des augustes « antiquités » et pour embellir la cathédrale, le chanoine fabricant s'implique personnellement, et semble peiner à imposer ses vues au chapitre. Lorsque les vitraux explosent,

⁵⁰ *Les écrits du chanoine Waucquier. Édition*, n° 178.

⁵¹ *Édition*, n° 116 et n° 118 et la contribution de Florian Mariage dans ce volume.

il avait « recueilli à grand peine parmi les restes fracassés d'une fenêtre entière » l'histoire de Chilpéric. Quant au jubé dont les extrémités cachaient les piles du chœur, il énonce : « si j'étais assez riche, je voudrais présenter au Chapitre de les ôter à mes frais et depens, me chargeant de l'employer utilement et ailleurs dans l'église ces amas prodigieux de marbre si mal employé »⁵².

À l'image de sa bibliothèque aux ambitions encyclopédiques, rassemblant des ouvrages de toutes les disciplines et de toutes les époques, Waucquier fait figure de compilateur et de collectionneur. Comme le chanoine bibliophile qui rassemble toutes les éditions connues d'un texte en vue d'en comprendre la paternité et la postérité, le chanoine amateur d'art éclairé nourri l'ambition, dans la cathédrale, de compiler, de rassembler, d'ordonner. Il entend renouer avec l'aspect originel de la cathédrale et comprendre les motivations de ses illustres prédécesseurs. Cette entreprise de recherche historique l'ancre résolument dans son temps. Au 18^e siècle, on assiste en effet à l'éclosion et au développement de toutes sortes d'écrits sur l'art. La mode des écrivains voyageurs, dont Waucquier lit les ouvrages, contribue à former le goût des lecteurs, et tout le monde se pique d'écrire sur les beaux-arts, de l'érudit à l'échotier⁵³.

Mais quelles que soient les ambitions du chanoine ou la destination de ses *mémoires*, en consignant par écrit sa description, il contribue à faire du monument de pierre un *monumentum* littéraire, entendu au sens étymologique de « ce qui garde le souvenir ». Aussi, dans son *Histoire des fenêtres et vitres de l'Église cathédrale de Tournay*, Waucquier donne-t-il une justification très explicite à son entreprise :

« C'est contre l'injure des tems et l'injustice des hommes que je décris ces vitres, contre le peu d'estime qu'en font la plupart, car on menace ces restes antiques qui font preuve de notre grandeur passée, de ne durer pas longtemps. Et pour peu que j'eusse été du sentiment commun après le siège dernier, ces vitres et les précieux mémoires qu'elles portent eussent entièrement péri, et l'on eut jetté bas ce qui restait avec ce qui étoit et tombé et brisé. On n'estimera bien ces antiques que quand on en sera privé et que (on) ne les trouvera plus ici, ou (par) crainte de semblable malheur, je les ai dépeintes dans la dernière exactitude. Avant mettre fin, il me reste à dire que l'on vantera tant que l'on voudra les modernes, pour malignement y trouver son compte. Pour (moy), j'admire dans l'ouvrage ici décrit la bonne invention de nos pères » (*édition*, n° 272).

⁵² *Les écrits du chanoine Waucquier. Édition*, n° 251 et n° 167.

⁵³ T. W. GAEHTGENS et K. POMAIN, *Le XVIII^e siècle* (Histoire artistique de l'Europe. 3), Paris, 1998, p. 87.