

This pdf is a digital offprint of your contribution in R. Dekoninck, M.-C. Claes, B. Baert (eds), *'Ornamenta Sacra'*, ISBN 978-90-429-4828-0

https://www.peeters-leuven.be/detail.php?search_key=9789042948280&series_number_str=13&lang=en

The copyright on this publication belongs to Peeters Publishers.

As author you are licensed to make printed copies of the pdf or to send the unaltered pdf file to up to 50 relations. You may not publish this pdf on the World Wide Web – including websites such as academia.edu and open-access repositories – until three years after publication. Please ensure that anyone receiving an offprint from you observes these rules as well.

If you wish to publish your article immediately on open-access sites, please contact the publisher with regard to the payment of the article processing fee.

For queries about offprints, copyright and republication of your article, please contact the publisher via peeters@peeters-leuven.be

— Art & Religion 13 —

ORNAMENTA SACRA

LATE MEDIEVAL AND EARLY MODERN LITURGICAL OBJECTS
IN A EUROPEAN CONTEXT

Edited by

Ralph DEKONINCK, Marie-Christine CLAES & Barbara BAERT



PEETERS
Leuven – Paris – Bristol, CT
2022

CONTENTS

INTRODUCTION: TOWARDS A HOLISTIC APPROACH OF THE <i>ORNAMENTA SACRA</i>	1
Ralph DEKONINCK	

THE ORNAMENTAL SYSTEM

<i>Ornamenta sacra</i> . Des objets comme ornements aux ornements des objets.	15
Caroline HEERING	
Le christ énergétique, la spirale et la monstrance.	39
Éric PALAZZO	

LITURGICAL OBJECTS AT THE BORDERS

<i>Ornamenta</i> ou <i>ministeria</i> ? Statut, perception et matérialité des chandeliers mobiles en alliages de cuivre dans l'espace ecclésial (XIII ^e – XVII ^e siècle)	59
Anne-Clothilde DUMARGNE	
Des formes et des fonctions. Les monstrances à <i>Agnus Dei</i> romains dans l'Italie moderne.	89
Anne LEPOITTEVIN	
Leaning on the eucharist. A blood relic of St John the Baptist in the St John's Church in Mechelen	117
Soetkin VANHAUWAERT	

LITURGICAL OBJECTS AS CONNECTORS BETWEEN THE SACRED AND THE PROFANE

The life of monuments for the dead: epitaphs, memorial donations and their ritual use (Low Countries, c. 1520–1585).	141
Ruben SUYKERBUYK	
Imagination over matter? Tears, touch, and “ <i>ornamenta sacra</i> ” among women of the <i>Devotio moderna</i>	165
Herman ROODENBURG	
Voir et entendre ou entendre et voir? De quelques objets liturgiques en procession dans l'Occident médiéval et moderne (XIII ^e – XVII ^e s.) .	187
Frédéric TIXIER	

THE REALITY OF PRACTICES

The invisible presence of <i>ornamenta sacra</i> in the Antwerp church of Our Lady (c. 1450–1566).	207
Wendy WAUTERS	
Le financement et la charge d'entretien des ornements liturgiques dans l'ancien diocèse de Liège (1300–1789)	233
Emmanuel JOLY	

LITURGICAL OBJECTS IN IMAGES

Western liturgical vessels and the Byzantine rite.	249
Michele BACCI	
Le trophée d'église : Système décoratif et illustration de la liturgie en France au XVIII ^e siècle	277
Sébastien BONTEMPS	
Viglius's mitre or how to become a prelate on the eve of the Dutch revolt.	301
Anne-Laure VAN BRUAENE	
Objets de dévotions : figures de la liaison au divin	327
Frédéric COUSINIÉ et Alysée LE DRUILLENEC	

THE IMAGE AS SUPPORT OF THE LITURGY

The Netherlandish carved altarpiece as miniature	353
Ethan Matt KAVALER	
Wax, the easter candle, the <i>Agnus Dei</i> , and the allure of the Ghent altarpiece	379
Charles M.A. CASPERS	

LITURGICAL OBJECTS IN CRISIS

Le « corps du délit ». Les ornements volés dans l'Italie du XVIII ^e siècle	399
Marie LEZOWSKI	
Vêtements liturgiques, galons et révolution. Données matérielles et traces mémorielles	417
Nicole PELLEGRIN	

AUTHORS	437
-------------------	-----

ORNAMENTA SACRA
DES OBJETS COMME ORNEMENTS
AUX ORNEMENTS DES OBJETS

Caroline HEERING

Abstract

This paper seeks to analyze the *ornamenta sacra* through the prism of what is now called the *ornamental phenomenon*. The aim is to articulate the aesthetic and liturgical dimensions of these sacred objects, two dimensions that have long been considered as belonging to very specific fields of study. This study considers on the one hand liturgical objects as ornaments of worship and on the other hand the ornamentation of these objects. Focusing on textiles between the 16th and 18th centuries, one aspect in particular is considered here, that of the progressive ‘ornamentalization’ of *ornamenta* as the 17th century progresses. It is reflected in a general movement of withdrawal of the image from symbolic and ornamental motifs, which tend to proliferate more and more during the 18th century. This phenomenon is paralleled by the aesthetic intensification of the ornaments during the ephemeral festivities. A look at the altar paintings by Rubens finally allows us to grasp the way in which the images also prolong or amplify the effects of the *ornamenta sacra*.

Les objets du culte dont il est question dans cet ouvrage sont connus sous l'appellation d'*ornamenta sacra*. Pourtant il s'agit bien d'objets qui ont une valeur utilitaire au sein du rituel, ce qui semble assez éloigné du caractère superflu souvent associé à cette notion d'ornement. En analysant ces objets sous le prisme de ce que l'on désigne aujourd'hui comme le phénomène ornemental, il s'agira ici d'articuler la dimension esthétique et la dimension liturgique de ces objets sacrés, deux dimensions qui ont longtemps été envisagées comme des catégories étanches, ou relevant de champs d'études bien spécifiques. C'est qu'il existe entre le rite et l'ornement une sorte de collusion originelle, un rapport d'évidence, qui constitue un puissant moteur de réflexion sur la question des rapports qui se tissent entre religion et esthétique. On peut parler à ce titre d'une fonctionnalité esthétique du rite et des objets rituels, laquelle se double, au cours de la première modernité, et comme on aimerait le montrer, d'une réflexion plastique et visuelle sur les rapports entre image, ornement et objet, trois « instances » qui tendent précisément à ce moment à se réarticuler.

L'ornement entre beauté et utilité

L'étymologie permet déjà d'appréhender toute l'ambivalence constitutive du concept d'ornement, oscillant entre beauté et utilité, ou entre forme et fonction. Issu du latin *ornare*, appartenant au groupe *ordo*, l'ornement relève de la mise en ordre du monde et renvoie à l'ordonnement (*ordinatio*). Il en va de même du terme grec *kósmos* qui lui est associé, lequel signifie à la fois le monde, l'ordre du monde (son bon fonctionnement), mais aussi, à travers ses dérivés *kosmèsis*, *épikosmèsis*, l'embellissement, la parure, le bijou ou le fard, en bref tout l'artifice de l'apprêt envisagé sous le prisme d'une cosmétique¹. Par sa proximité sémantique avec le terme décor (*decorum*), l'ornement renvoie aussi à l'idée de convenance, c'est-à-dire d'adéquation d'une forme à une fonction, voire même à ce qui en assure l'efficience ou l'efficacité, tout le contraire donc du superflu auquel on a l'habitude d'attacher ce mot. Au Moyen Âge, l'*ornamentum* garde son sens classique d'équipement utile au bon fonctionnement d'une chose, tandis qu'*ornatus*, équivalent latin du grec *kósmos*, véhicule l'idée de beauté et d'ordre divin. Comme l'explique Jean-Claude Bonne, en portant la fonction d'une chose à sa perfection (comme la voile du navire, l'armure du guerrier, l'âme de l'homme, les instruments liturgiques nécessaires au culte), les *ornamenta* rendent donc cette chose digne d'être célébrée par le moyen d'une « ornementation » qui fait voir, sur un mode sensible, sa dignité propre. Car il s'agit bien toujours d'orner pour honorer, honorer une chose qui a au départ une valeur inhérente. Si les instruments liturgiques, les *ornamenta sacra*, sont somptueusement décorés, c'est parce qu'ils sont indispensables à la liturgie qui a pour fonction de célébrer le Créateur². Les *ornamenta sacra* sont donc bien des ornements ornés.

Pour reprendre les termes issus du champ de la philosophie dans lequel l'ornement a été pensé, on peut dire que la parure produit un « accroissement d'être » (Gadamer³) ou un « élargissement de sa sphère d'existence » (Simmel⁴).

¹ M. COSTANTINI, *Kosmos au « siècle » de Périclès*, in *Histoires d'ornements* (actes de colloque, Académie de France à Rome), Paris – Rome, 2000, pp. 35-50 ; B. PRÉVOST, *Cosmique cosmétique. Pour une généalogie de la parure*, in *Images Re-vues. Inactualité de l'ornement* 10 (2012), mis en ligne le 23 septembre 2012 [<http://imagesrevues.revues.org/2181>].

² J. BASCHET – J.-C. BONNE – P.-O. DITTMAR, *Le Monde roman par-delà le Bien et le Mal. Une iconographie du lieu sacré*, Paris, 2012, p. 46.

³ H.-G. GADAMER, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, 1976, pp. 72-89.

⁴ G. SIMMEL, *La Parure et autres essais*, trad. Fr. et présentation par M. COLLOMB – P. MARTY – F. VINAS, Paris, 1998.

Autrement dit, elle augmente la valeur (sacrée) de l'objet orné, l'ornement déployant sa sphère d'efficacité sur un registre tout à la fois axiologique et esthétique. Car c'est ce supplément de beauté qui soutient pour ainsi dire le rite et devient un puissant activateur de la croyance dans l'efficacité du rite. Un passage extrait d'une homélie attribuée à Raban Maur au IX^e siècle, mise en exergue par Éric Palazzo, l'illustre à merveille⁵. L'homme est incité à cultiver les ornements de son cœur, ou de son temple intérieur, à l'image des ornements décorant le temple de Dieu :

« Vous voici tous réunis, mes chers frères, afin que nous puissions consacrer cette maison à Dieu [...]. Mais nous ne pouvons le faire que si nous nous appliquons à devenir nous-mêmes un temple de Dieu, et nous employons à correspondre au rituel que nous cultivons en notre âme en sorte que, à l'instar des murs décorés de cette église, des bougies allumées, des voix qui s'élèvent dans la litanie et dans la prière, des lectures et des chants, nous puissions mieux rendre grâce à Dieu : c'est pourquoi nous devrions toujours décorer les recoins secrets de notre âme des ornements essentiels des bonnes œuvres, toujours laisser croître côte à côte la flamme de la charité divine et celle de la charité fraternelle, toujours laisser résonner à l'intérieur de notre cœur et la douceur sainte des préceptes divins et la gloire de l'Évangile⁶. »

Tout en gardant ce vaste champ d'application, qui va de la morale jusqu'à l'esthétique en passant par la musique, l'ornement acquiert au cours de la période moderne une connotation plus restrictive, puisqu'il passe, pour le dire trop rapidement sans doute, de la sphère de la beauté à celle de l'embellissement. C'est en tout cas ce que nous donne à lire toute la littérature artistique de l'époque moderne. La définition qu'en propose Furetière dans son dictionnaire est très explicite à cet égard :

« Ce qui pare quelque chose, ce qui la rend plus belle, plus agreable. Les personnes modestes portent des habits tout unis & sans *ornements*, sans dentelles, boutons, broderies. On appelle *ornements sacerdotaux & pontificaux*, ceux dont se revestese les Prestres et les Prelats quand ils officient, ce qui s'estend aussi aux parements de l'autel, aux dais, & aux austres choses semblables. On va voir la sacristie d'une telle Eglise pour la beauté des *ornements* qui s'y trouvent. On change d'*ornements*

⁵ Je remercie Éric Palazzo de m'avoir renseigné ce passage.

⁶ Raban MAUR, *Homilia xxxix de dedicatione Templi*, PL 110, col. 73-74. Cité (avec la version latine originelle) dans É. PALAZZO, *L'Invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris, 2014, pp. 93-94.

suivant les Festes qui se rencontrent. On dit aussi des *ornements* royaux, dont le Roy est revestu dans son Sacre et les autres grandes ceremonies⁷. »

La sphère d'efficacité de l'ornement, c'est l'embellissement. C'est plus précisément l'alliance de la beauté et de la richesse qui constitue le domaine propre de l'ornement (les personnes modestes en sont dépourvues). L'ornement embellit, il transforme quelque chose, ce quelque chose pouvant être un corps (celui des prêtres et des prélats, du roi), une surface ou des « choses » matérielles (comme les autels, la sacristie, l'église et l'architecture), un discours, ou encore une âme⁸. Son mode opératoire, c'est le complément, ou plutôt le couvrement. Cette propriété essentielle, celle de couvrir un support, ne doit pas être comprise dans le sens restrictif d'un ajout extérieur à la forme mais comme ce qui protège et conserve, cache ou montre, ou encore comme ce qui s'étale sur quelque chose avec l'idée d'abondance⁹. Ne soyons pas étonnés si Furetière désigne les vêtements liturgiques comme le domaine de prédilection de l'ornement (avant même celui de l'architecture). C'est certainement parce que le textile incarne le mieux le paradigme du couvrement et de la transformation symbolique d'un corps – le vêtement étant conçu comme l'art de la représentation par excellence, ce domaine où la vie s'érige en spectacle –, mais aussi parce que le vêtement peut lui-même être orné (« de dentelles, boutons, broderies »).

Ceci nous amène à une autre détermination essentielle de l'ornement, pour ne pas dire universelle, bien mise en évidence dans l'historiographie récente par le concept d'ornementalité. Forgé par Jean-Claude Bonne, ce terme a le mérite de dépasser la vieille conception de l'ornement héritée du XIX^e siècle, qui l'assimilait à une nomenclature de forme. Plus qu'une forme ou un motif,

⁷ A. FURETIÈRE, *Dictionnaire universel*, La Haye – Rotterdam, Arnoud et Reinier Leers, 1690, s.v. *ornement*.

⁸ La définition du dictionnaire de Furetière poursuit en effet avec le registre de l'architecture, de la morale, du discours et du blason : « On appelle *ornements* d'Architecture, les pilastres, les colonnes, les moulures et sculptures qui ornent et qui 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 defectueux pour estre trop chargez d'*ornements*. Ornement, se dit figurément en choses morales. La science est un bel *ornement*. Quelques-uns l'ont appelée les *tapisseries de l'ame*. Lucrece a esté l'*ornement* de son siecle, de son pays, à cause de sa vertu. Il est mort une Dame qui estoit tout l'*ornement* de la Cour, c'est ce qu'il y avoit de plus beau, de plus vertueux. En Rhetorique et en Poësie on appelle les figures, les *ornements* du discours. Toutes sortes de stiles ne sont pas susceptibles de toutes sortes d'*ornements*, de figures. La Poësie epique, les Idylles, doivent estre plus fleuris, plus remplis d'*ornements*, que la Dramatique [...] ».

⁹ FURETIÈRE, *Dictionnaire universel*, s.v. *Couvrir*.

l'ornementalité peut se considérer comme un *modus operandi*. Elle relève d'un rapport entre les choses, un rapport hiérarchique, ou plutôt différentiel. Toute chose est donc potentiellement ornementale, dès lors qu'elle présente un rapport d'ornant à orné avec une autre¹⁰. C'est dans ce sens que l'on parle à l'époque moderne de la peinture comme d'un ornement de l'architecture, du mobilier comme l'ornement de l'église, etc. Dans le domaine de la théorie de l'architecture – là où l'ornement est pensé, sans toutefois faire l'objet d'une théorie spécifique – les ordres sont considérés comme le principal ornement de l'architecture : ils l'ordonnent en lui dictant ses proportions et ses mesures. La colonne, définie comme « principal ornement de l'architecture¹¹ », en est le paradigme. Et dans cette dynamique ornementale, la chaîne se poursuit, tel un emboîtement de poupées russes : le chapiteau est l'ornement de la colonne, l'astragale est l'ornement du chapiteau, le feuillage l'ornement de l'astragale, etc.

Sous ce prisme, l'ornement ou l'ornementalité se conçoit bien selon une logique relationnelle qui participe, comme j'aimerais le montrer pour les objets liturgiques, d'une véritable dialectique entre les parties, entre le dedans et le dehors, la chose ornée et l'ornement, entre le corps et le vêtement ou encore entre le principal et le secondaire. Étudier l'ornementalité des objets du culte suppose donc – comme j'ai voulu l'évoquer à travers la réversibilité des termes du titre de cette étude – d'envisager deux aspects complémentaires : l'ornement de l'objet (à savoir son décor, renvoyant à une fonction esthétique) mais aussi l'objet comme un ornement du culte (renvoyant à sa fonction liturgique).

Les objets comme ornements du rituel

Commençant par envisager la fonction des *ornamenta* au sein du culte, rappelons d'abord que rite et ornement partagent un même rapport à l'ordre ou à l'ordonnancement du monde. Le détour par l'étymologie du mot rite, nous renvoie en effet lui aussi vers l'ordre du *cosmos*, l'ordre des rapports entre les dieux et les hommes, l'ordre des hommes entre eux. À titre heuristique, on pourrait même se risquer à dire que l'ornement est à l'espace ce que le rite est aux comportements humains : un ordonnancement, plus ou moins répétitif, symbolique ou codifié, instituant le rapport à l'autre. Le monde de l'*ornatus* est

¹⁰ Parmi ses nombreuses études essentielles, voir notamment : J.-C. BONNE, *De l'ornemental dans l'art médiéval (VII^e-XII^e siècle). Le modèle insulaire*, in J. BASCHET – J.-C. SCHMITT (dir.), *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, 1996, pp. 207-240.

¹¹ C. A. D'AVILER, *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole...*, Paris, 1691, préface.

encore explicitement lié au mot culte, *cultus*, « culture » au sens esthétique du terme, puisqu'il signifie l'acte d'habiter et d'œuvrer un lieu, de le parer ou de l'orner.

Aussi, au sein du rituel, les objets liturgiques constituent-ils un véritable système hiérarchisé et ordonné qui en assure le bon fonctionnement, et dont toute une somme considérable d'écrits s'est efforcée de dicter les normes, les usages et les significations. Indépendamment de cette riche littérature normative, dont il serait trop long de déplier ici les permanences, les évolutions et toutes les spécificités locales, rappelons simplement que les grandes fonctions des *ornamenta* (ou du moins de ceux qui entretiennent un rapport plus ou moins intime avec la matière sainte) recourent justement les grandes fonctions sémiotiques de l'ornement : montrer ou exhiber, contenir ou protéger, distinguer ou identifier, recouvrir ou cacher ; fonctions de nature utilitaire, certes, mais aussi déictique, indicielle, métonymique ou symbolique. Ce faisant, les *ornamenta* contribuent à manifester et augmenter la sacralité de ce qu'ils ornent. Le ciboire manifeste la sacralité du pain transformé en corps du Christ, le calice le vin en sang du Christ, et ainsi de suite. Par contact, ils fonctionnent comme des indices. Le cas de la chasuble est paradigmatique, car elle superpose ces fonctions : par sa forme, elle identifie le prêtre ; 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*), la chasuble cache le prêtre et le protège symboliquement. Par ailleurs, support d'une construction identitaire, elle symbolise la charité du prêtre, et par sa forme enveloppante originelle, à l'instar de l'amour du Christ qui enveloppe le prêtre, elle fait de ce dernier un *alter Christus*. En bref, la chasuble fait du prêtre un représentant de Dieu dans l'église. Et de ce fait, elle est « un ornement d'Église », comme la définit explicitement Furetière¹². « Ornement d'Église », elle est aussi un ornement de l'église, son décor et son éclat participant, comme l'a rappelé Christine Aribaud, de l'ambition scénographique du chœur dans un contexte post-tridentin¹³.

Les *ornamenta* manifestent donc sur un mode sensible la sacralité de la célébration, du célébrant, du sanctuaire, de la matière sainte. En fonction de leur position dans le lieu ecclésial, ils agissent comme des marqueurs visuels des

¹² FURETIÈRE, *Dictionnaire universel, s.v. Chasuble*.

¹³ C. ARIBAUD, *Soieries en Sacristie. Fastes liturgiques. XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, 1998, p. 189.

seuils de sacralité¹⁴, d'abord dans un sens horizontal puisque l'accès au tabernacle qui contient la matière sainte et constitue le point le plus sacré de tout le sanctuaire ne se fait depuis l'extérieur de l'édifice que par une succession de portes, de barrières, de clôture, de voiles, de boîtes ou de réceptacles ; mais aussi dans un sens vertical puisque l'usage de dais et de tentures marque symboliquement la communication avec le ciel.

L'ornement(alisation) des *ornamenta*

Envisageant cette fois le décor des objets du culte, un aspect en particulier retiendra notre attention, celui de l'ornementalisation progressive des *ornamenta* à mesure que l'on avance dans le XVII^e siècle. On observe en effet à ce moment, dans le décor des objets liturgiques, un mouvement général de retrait de l'image face aux motifs symboliques et ornementaux, lesquels tendent à proliférer de plus en plus dans le courant du XVIII^e siècle.

Ce mouvement de recul de l'image est sensible aussi bien dans le domaine de l'orfèvrerie que dans celui des textiles, sur lesquels je me concentrerai ici en puisant des exemples dans les textiles des anciens Pays-Bas. Les orfrois médiévaux étaient, on le sait, le support d'images brodées, peintes ou tissées, figurant des saints ou des scènes religieuses. D'abord figurées dans des niches d'architecture gothique ou renaissante, ces scènes narratives (qui pouvaient être copiées de peintures ou de gravures)¹⁵ sont présentées à partir du XVI^e siècle dans des médaillons de type renaissance, puis baroque, laissant de plus en plus de place à des motifs ornementaux périphériques (fig. 1). Si cette formule présentant des images dans des médaillons se poursuit jusqu'au XVIII^e siècle, elle tend à devenir assez minoritaire par rapport à un type de vêtements où les motifs ornementaux envahissent l'orfroi mais aussi les fonds, et prolifèrent jusqu'à venir absorber l'image historiée, qui devient symbole ou emblème, voire totalement inexistante, apparentant davantage ces textiles à des textiles de mode (fig. 2 et 3). Dans ce mouvement, le rapport entre les bords de l'orfroi et le fond tend à se

¹⁴ J.-Cl. BONNE, *Entre l'image et la matière : la chose du sacré en Occident*, in *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome* LXIX (*Les Images dans les sociétés médiévales. Pour une histoire comparée*, dir. par J.-M. SANSTERRE – J.-C. SCHMITT) (1999) 77-112 ; C. BAVOUX, *Sacralité, pouvoir, identité : Une histoire du vêtement d'autel (XIII^e – XVI^e siècles)*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2012.

¹⁵ Sur ce sujet, voir notamment *Rubenstextiel*, catalogue d'exposition, Anvers, Hessenhuis, 28 juin – 5 octobre 1977, Anvers, Stad Antwerpen, 1997.



a.



b.



c.

Fig. 1.

a. Chasuble aux orfrois organisés en compartiments architecturaux gothiques, 1521. Fils métalliques, soie, velours de soie. Tongres, Basilique Notre-Dame, inv. TE067, objet IRPA 40952.

© KIK-IRPA, Bruxelles ;

b. Chape aux orfrois décorés de médaillons circulaires et candélabre, 1520-1550. Fils métalliques, soie, velours. Hooglede, Église Saint-Amand, objet IRPA 40853.

© KIK-IRPA, Bruxelles ;

c. Chasuble aux orfrois décorés de cartouches circulaires et de rinceaux (dite Rubensgewaad), 1629. Fils métalliques, soie. Anvers, Église Saint-Charles-Borromée, objet IRPA 58282.

© KIK-IRPA, Bruxelles.



a.



b.



c.

Fig. 2.

a. Chasuble décorée de fruits et rinceaux disposés en candélabre et médaillon inspiré de Rubens, 1726-1750. Fils métalliques, soie. Anvers, Cathédrale Notre-Dame, objet IRPA 11031500.

© KIK-IRPA, Bruxelles ;

b. Chasuble dite Grand Rouge de Saint-Martin, vers 1735-1745. Fils métalliques, soie, velours. Tournai, Cathédrale Notre-Dame, objet IRPA 10059331.

© KIK-IRPA, Bruxelles ;

c. Chasuble violette, vers 1730-1740. Fils métalliques, soie, velours. Ath, Église Saint-Julien, objet IRPA 10008075.

© Mireille Gilbert et Hélène Malice.



a.



b.



c.

Fig. 3.

a. Chasuble décorée à l'Indienne, 1726-1750. Soie, satin. Anvers, Cathédrale Notre-Dame, objet IRPA 87415.

© KIK-IRPA, Bruxelles ;

b. Chasuble au décor végétal libre, deuxième moitié du XVIII^e s. Soie. Tournai, Cathédrale Notre-Dame, objet IRPA 10061851.

© KIK-IRPA, Bruxelles ;

c. Chasuble d'un ornement rouge, deuxième moitié du XVIII^e s. Damas de soie. Tournai, Séminaire épiscopal, objet IRPA 10155705.

© KIK-IRPA, Bruxelles.

dissoudre également, la bande autrefois rapportée de l'orfroï se confondant avec le fond dont il ne subsiste que l'évocation par un galon. Dans cette ornementation, il faut noter l'omniprésence du décor végétal – qu'il soit réaliste ou stylisé – se déclinant en bouquet, semis, réseaux, candélabres, etc.¹⁶

On pourrait s'interroger sur les raisons de ce retrait de l'image ou de cette émancipation ornementale. Suivant Christine Aribaud, on dira d'abord que la place accrue de l'ornement se justifie par des arguments liturgiques : elle est liée à une nouvelle conception théâtrale de la liturgie, propre à la contre-réforme, laquelle encourage une nouvelle visibilité du chœur, 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 revêtu¹⁷. » Il faut bien en effet souligner l'éclat singulier de ces textiles liturgiques, obtenus par les différents fils de métal et points utilisés (modulant des reflets mats, brillants, unis ou sablés), comme l'effet d'animation, de vie ou de profondeur qui s'en dégage, effet pourtant généré à partir de motifs souvent abstraits et bidimensionnels, quand les broderies appliquées ne sont pas elles-mêmes pourvues d'un épais rembourrage qui leur donne une épaisseur réelle. L'éclat devient matière et motif à part entière. Autrement dit, la narration du récit biblique est remplacée par la richesse des matériaux comme métaphore visuelle du paradis (les métaphores de ce type abondant dans la littérature de l'époque), ou sur un autre registre, de la supériorité du pouvoir de l'Église et de ses membres. Toujours est-il que l'accent se déplace bien du sujet vers l'efficacité de la forme – et de son éclat –, laquelle se présente comme le moyen d'articulation entre monde sensible et spirituel.

Indépendamment de cette nouvelle sensibilité religieuse, il faut par ailleurs bien constater que cette conception de l'ornement est parallèle au développement des autres arts, et notamment aux retables qui connaissent au cours des XVII^e et XVIII^e siècles une évolution parallèle¹⁸. D'abord visuellement

¹⁶ Sur la contagion du végétal dans les décors brodés et ses significations voir : D. VÉRON-DENISE, *La place et le rôle de la fleur dans la broderie du XVI^e siècle*, in E. COQUERY (éd.), *Rinceaux et figures. L'ornement en France au XVIII^e siècle*, Paris – Saint-Remy-en-l'Eau, 2005.

¹⁷ G. GRIMAUD, *La Liturgie sacrée*, Lyon, 1666, 24, cité dans ARIBAUD, *Soieries en Sacristie*, p. 189, note 43.

¹⁸ B. D'HAINAUT-ZVENY – R. DEKONINCK, *Machinae spirituales. Les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe. Contributions à une histoire formelle du sentiment religieux au XVII^e siècle*, Bruxelles, 2014 ; P. PHILIPPOT – D. COEKELBERGHS – P. LOZE – D. VAUTIER, *L'Architecture religieuse et la sculpture baroques dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège 1600–1770*, Sprimont, 2003.

organisée par les membrures architectoniques, la structuration des retables tend en effet à s'enrichir de motifs ornementaux qui gagnent en plasticité et en ampleur au XVII^e siècle, avant de se dissoudre – à mesure que l'on avance vers le XVIII^e siècle – sous l'impulsion d'un mouvement d'unification des composantes, dans lequel l'ornement se naturalise et les motifs célestes (gloires, nuées, putti) participent d'une dématérialisation des structures architectoniques. Ce mouvement de dissolution des membrures architectoniques, parallèle à une émancipation de l'ornement, semble aller de pair avec une « ornementalisation » de la statuaire qui, en gagnant toutes les parties du meuble ou de l'édifice, se dilue dans la conception générale du décor architectural.

Sans doute n'est-il pas anodin non plus de constater que ce retrait de l'image des objets liturgiques se situe dans le sillage d'un mouvement général de « déportation » des images d'un support à un autre au cours la première modernité. Pour forcer quelque peu les traits d'une mutation aux multiples déclinaisons, on pourrait dire que, si les images sont toujours, au Moyen Âge, attachées à des surfaces ou des objets dont elles constituent le décor – ce dont rend compte le concept d'image-objet forgé par Jérôme Baschet¹⁹ –, à l'aube de la première modernité, avec l'invention du « tableau » moderne et mobile, l'image s'auto-nomise en quelque sorte de ces supports variés, comme l'a bien montré Victor Stoichita, tout en refoulant l'ornement en ses bords sous la forme du cadre²⁰. De même, sur les chapes, dalmatiques et chasubles, de l'image et son cadre et il ne reste que le cadre, l'ornement qui prolifère alors librement encadre non plus l'image brodée (des saints) mais le prélat ou le prêtre lui-même, faisant de ce dernier un *alter Christus* ou la figure triomphante de la contre-réforme. Entre Moyen Âge et première modernité, tout se passerait donc un peu comme si on passait de l'image comme ornement – puisque toute image est ornementale au Moyen Âge – à l'ornement comme image ou comme signe, marquant ostensiblement la dignité du célébrant et le pouvoir de l'Église.

L'intensification esthétique des *ornementa* au cours des festivités éphémères

Mais plutôt que d'analyser tous les enjeux théologiques et artistiques de ce retrait progressif de l'image au profit de l'ornement, penchons-nous sur la manière dont l'ornement peut faire image sur ces objets, ou plutôt sur la manière dont les *ornamenta* font eux-mêmes signe au sein de l'espace ecclésial.

¹⁹ J. BASCHET, *L'Iconographie médiévale* (Folio. Histoire), Paris, 2008.

²⁰ V. I. STOICHITA, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes* (Titre courant 16), Genève, 1999.

Pour ce faire, et approcher l'expérience sensible du spectateur, il faut se déplacer vers les représentations textuelles ou visuelles de ces objets. Seul un déplacement de ce type nous permet de replacer les objets dans leur contexte, en tenant compte bien entendu du décalage que suppose toujours ce genre de sources qui, truffées d'enjeux idéologiques et artistiques, ne nous donnent qu'une représentation partielle, orientée ou même idéalisée de ce contexte originel. Mais encore, à ce premier déplacement, j'en ajouterai un second, celui qui va du cérémoniel ordinaire vers les cérémonies extraordinaires. Non seulement nous conservons davantage de traces écrites de ces objets lors de ces festivités, mais celles-ci constituent aussi, dans le calendrier liturgique, un moment d'intensité particulier, paroxystique, comme l'exemplifient encore les définitions des termes « rite » et « cérémonie » du dictionnaire de Furetière, où l'on peut lire que les cérémonies « servent à rendre une chose plus magnifique et plus solennelle » et se disent « en matière ecclésiastique, des choses qui peuvent rendre le culte divin plus auguste et plus venerable²¹. » Or, comme on aimerait le montrer ici, si la dimension somptuaire apparaît constitutive du cérémonial, ce surcroît de solennité passe notamment, et peut-être même essentiellement, par une exaltation esthétique et ornementale.

Prenons le cas des festivités orchestrées par les jésuites en 1622 pour célébrer la canonisation des saints Ignace et François Xavier dans les villes où les jésuites disposaient d'une maison, dont nous conservons des relations imprimées et manuscrites²². Ces relations sont assez exceptionnelles à cet égard, car elles réservent une large place à la description de l'apparat liturgique et paraliturgique mis en place pour les festivités, les *ornamenta* les plus précieux accumulés par le passé et conservés dans les sacristies étant exhibés spécialement pour l'occasion dans le sanctuaire. Ainsi, dans la relation des festivités orchestrées par les jésuites de Douai, on apprend que « vingt des nôtres sont sortis des deux principales collégiales, par la bonne volonté des chanoines, et ont apporté dans notre église, non sans pompe, tout ce qu'il y avait d'auguste et de précieux dans celles-ci comme reliques et trésors²³ ».

²¹ A FURETIÈRE, *Dictionnaire universel, s.v. Rite. dem, s.v. Cérémonie*.

²² Ces relations ont été traduites et éditées dans le cadre du projet *Cultures du spectacle baroque*, piloté notamment par Ralph Dekoninck (UCLouvain) et Annick Delfosse (ULg) que je remercie ici pour la réflexion stimulante engagée ensemble autour de ces sources. Les traductions latines ont été effectuées par Laurent Grailet et Grégory Ems. Pour une présentation du projet, avec les nombreuses publications engrangées par les membres de l'équipe, et l'accès aux sources, voir : <https://spectaclebaroque.eu/fr>.

²³ « [...] *viginti enim e nostris summo mane secundo egressi, e duobus Canoniorum principibus templis, bona eorum voluntate, quidquid erat in iis reliquiarum et cimeliorum angustum atque pre-*

À l'église jésuite d'Anvers, la description du décor éphémère de l'église fait mention d'une multitude d'objets, tels que des vases remplis de fleurs, de parfum ou d'encens, des candélabres garnis de cierges, des lustres, des ostensoirs, des statues d'or et d'argent, des parements d'autel, des tentures, des chasubles, etc. Les descriptions ne manquent pas d'insister sur la saturation visuelle conférée par ce montage d'objets : « Quel que fût en effet l'endroit où les yeux se posaient, tout était or, tout était argent, et les couleurs les plus remarquables partout s'y mêlaient²⁴. »

Cette accumulation d'ornements dans l'église se distingue premièrement par un caractère luxuriant, dans le double sens de richesse et d'abondance. Les descriptions de l'ornementation des églises accordent une attention toute particulière aux matières, à leur diversité, leur préciosité et leur valeur. Ces descriptions s'attachent avec un même souci de précision à chiffrer les données matérielles qui permettent de quantifier ce montage d'objets précieux. C'est comme si l'insistance sur le prix de ces objets, le poids des métaux, la qualité des matériaux, les dimensions ou encore le nombre précis des éléments qui composent le décor, permettait d'accroître le sentiment de la merveille, comme on peut le lire dans la relation des cérémonies bruxelloises : « En haut de l'autel et à proximité, on a pu compter plus de deux cent dix-huit candélabres, coupes ou autres vaisselles sacrées, disposés pour accueillir des reliques saintes, des parfums, des fleurs ou des bougies. Ce trésor d'argenterie apparaîtrait peut-être plus merveilleux si, tout comme on l'avait dénombré, on avait pu le soupeser²⁵. »

Parallèlement, la somptuosité des décors est encore suggérée par une insistance particulière sur l'éclat des matières et leur brillance. Tout ce qui peut suggérer la lumière, surtout, est décrit avec une extrême minutie : on ne compte plus les mentions de textiles somptueux (comme les brocarts, la soie, la batiste, les broderies, etc.), les gemmes, les pierres précieuses, les perles, les pyropes, les objets et statues en argent massif, le mobilier doré et argenté, les lustres, les candélabres, les cierges, les flambeaux, ... autant de matières et d'objets qui, pour reprendre les termes des descriptions, « luisent », « reluisent », « brillent », « scintillent », « étincellent », « resplendissent », « rayonnent de leur éclat ».

tiosum non sine pompa ad aedem nostram detulere. » (*Narratio eorum quae Duaci pro celebranda sanctorum Ignatii et Francisci canonizatione gesta sunt*, Douai, Pierre Telu, 1622, p. 2).

²⁴ *Quidquid enim id erat, in quod oculi conjiciebantur, totum id erat aureum, totum argenteum, intermixtis praestantissimis quibusque coloribus.* (DE GHRYZE, *Honor*, p. 17).

²⁵ *Thesaurus ille argenti mirabilior fortasse appareret, si ut numerare, ita appendere licuisset. Sanctorum Ignatii et Xaverii in Divos relatorum triumphus Bruxellae ab Aula et Urbe celebratus*, Bruxelles, J. Pepermann, [1622], p. 9.

À Anvers, l'opulence du montage, la diversité des matériaux artificiels et naturels, la brillance des matières, toutes ces déclinaisons de la magnificence, conjuguées à la vibration de la lueur des bougies, inondent l'église d'un éclat qui devait conférer au sanctuaire l'apparence des cieux sur la terre :

« [...] il y avait partout une telle splendeur, une telle majesté des ornements, et un ordonnancement – qui plaît avant tout –, et une espèce d'éclat régulier, que ceux qui le contemplaient plus attentivement auraient pu faire leurs les mots de saint Fulgence : *Comme elle peut être belle, la Jérusalem céleste, si resplendit ainsi non pas la Rome*, comme il l'écrit, mais l'Église terrestre²⁶ ! »

Dans les relations des fêtes jésuites, une part de l'articulation entre matériel et spirituel semble ainsi conférée à l'ornement qui transforme les richesses sensibles en pur or spirituel. Ce type de considération ne relève en rien de l'exception. En effet, parmi les *topoi* qui ponctuent ces récits de fêtes religieuses, et qui égrènent plus généralement la somme d'écrits justifiant l'exhibition de la richesse dans l'église, celui de la métamorphose du monde terrestre en lieu céleste (la Jérusalem) figure sans doute parmi les plus récurrents au XVII^e siècle.

L'expérience sensorielle à laquelle l'ornement donne lieu doit être comprise comme chemin d'accès au spirituel. C'est en tous les cas la conception défendue par le Concile de Trente, dans sa XXII^e session où il justifie le recours à l'ornement par la faiblesse de l'homme et son incapacité à s'élever spirituellement sans apport extérieur :

« La nature humaine est ainsi faite qu'elle ne parvient que difficilement à la contemplation des choses divines sans aide extérieure. C'est pourquoi l'Église a instauré des cérémonies telles que les bénédictions, illuminations, décorations et autres choses semblables afin de souligner la majesté de la messe et d'inciter par ces signes extérieurs de ferveur et d'adoration à la contemplation des symboles sacrés qui y sont présents²⁷. »

En ce sens, dans ce contexte post-tridentin, l'ornement n'est pas sans renouer avec la pensée anagogique qui donnait du sens et légitimait la beauté de

²⁶ *Jam vero quantum ad Aram templi principem attinet, ceterasque quatuor minores, tantus ubique splendor, tanta ornamentorum erat majestas, et qui placet maxime, ordo rerum, et concinnus quidam nitor, ut eum qui curiosius intuerentur, illud S. Fulgentii usurpare possent : Quam speciosa potest esse Ierusalem caelestis, si sic splendet, non Roma, ut ille, sed Ecclesia terrestris. Ibid., p. 16-17.*

²⁷ Concile de Trente, session XXII, *Exposition de la doctrine touchant au sacrifice de la messe*, chap. V (17 septembre 1562). G. ALBERIGO (dir.), *Les Conciles œcuméniques*, t. 2/2, *Les décrets de Trente à Vatican II*, Paris, 1994.

l'ornement dans le lieu de culte au Moyen Âge : c'est par la matérialité assumée de l'ornement, et même *dans* cette matérialité, que s'opère l'accès au spirituel dans l'art médiéval. Autrement dit, pour reprendre les termes de Jean-Claude Bonne, « faire *apparaître* la gloire ou la *rendre sensible* dès ici-bas, c'est la faire *exister* sur un mode sensible – celui d'une apparition réelle et non d'une simple apparence²⁸. » D'où le sentiment pour le fidèle, dans le lieu ecclésial, de changer de monde, de se situer « dans une région extérieure à la sphère terrestre, qui ne serait pas tout entière dans sa fange ni dans toute la pureté du ciel²⁹. »

De même, dans ces relations de fête, la vision céleste, si elle échoue à faire image, est générée par l'ornement. C'est l'éclat qui donne à voir, par anticipation, les beautés matérielles et les joies spirituelles du paradis. Aussi, n'est-il pas anodin de constater que, de la même manière que ce que nous avons constaté pour les textiles et les autres *ornamenta*, on assiste dans ces relations à un retrait de l'image au profit d'une prolifération de l'éclat et de l'ornement qui, par un effet d'éblouissement, tend littéralement à absorber le sens du message véhiculé dans ces textes. De manière singulièrement étonnante, il n'y a pas (ou peu) dans ces relations jésuites de description des images ou du programme iconographique, comme c'est le cas dans les livrets de fête des entrées princières ou royales. Toute l'épaisseur de ces textes est ainsi déportée vers l'ornement, mis au service d'une théophanie sensible.

Il faut encore constater, à cet égard, que ces festivités sont le lieu d'une certaine esthétisation des objets du culte. Ceux-ci sont alors en effet exhibés à la contemplation du public, presque tout autant comme des objets d'art que comme des objets servant le culte. Si cette pratique d'exposition des *ornamenta* lors des moments clés du calendrier liturgique ou lors de festivités n'est pas neuve, puisqu'elle remonte au Moyen Âge, c'est sans doute dans leur manière constante de rapporter la valeur des objets non seulement à la piété de leurs donateurs – la richesse extérieure étant toujours, dans les sociétés d'Ancien Régime, l'exact reflet d'une richesse intérieure³⁰ – mais aussi à l'art ou la *technè* qu'il faut trouver les spécificités de ces relations et des festivités qu'elles décrivent.

²⁸ BASCHET – BONNE – DITTMAR, *Le Monde roman*, p. 47.

²⁹ SUGER, *De administratione*, p. 134, cité dans *ibid.*, pp. 47-48.

³⁰ « Cette reine du ciel ainsi que le Fils de Dieu posé dans les bras de sa mère portaient, ceinte sur leur tête, une couronne remarquable par la splendeur et le prix si admirables de leurs gemmes qu'on concevait aisément la piété et l'assiduité des trois nobles dames qui y avaient placé leurs trésors et leur peine. » *Ipsa coeli regina et insidens maternis ulnis Dei Filius redimito vertice coronam ferebat tam mirando gemmarum splendore ac pretio illustrem, ut trium principum*

Enfin, ces sources nous renseignent sur les effets produits par ces trésors sur les fidèles et spectateurs. Si pas réels, ces effets sont du moins ceux recherchés par un tel étalage de richesse : par l'éblouissement, il s'agit de provoquer l'admiration, le ravissement, l'étonnement, l'effroi, la joie ou la louange. On peut en effet lire que ces ornements (et le décor d'une manière générale) « attiraient les regards », « retenaient l'attention des spectateurs », qu'ils « éveillaient une admiration doublée de vénération », qu'ils « emplissaient d'une pieuse volupté autant que d'une admiration dévote », etc. Indépendamment des enjeux idéologiques qui sous-tendent ces textes, lesquels visaient à valoriser l'action de la Compagnie de Jésus³¹, il n'en demeure pas moins qu'ici expérience esthétique et expérience religieuse se rejoignent ainsi par le moyen d'une intensification du sensible qui s'accomplit notamment – si pas essentiellement – par l'ornement.

L'exaltation des *ornamenta* dans et par l'image

Pour terminer, on peut se déporter du côté de l'image pour saisir la manière dont elle prolonge ou amplifie elle aussi – plus qu'elle n'en témoigne – ces effets des *ornamenta*. Nul autre que Rubens, dans ses grands tableaux d'autel, n'a su mieux exploiter le pouvoir des textiles pour magnifier les figures des saints dont le culte se trouvait alors revigoré. Sans revenir ici sur l'incroyable inventivité de Rubens qui a contribué à reformuler l'image des grandes figures saintes du passé mais aussi des figures sacerdotales plus récentes, adaptant ou insistant sur tel ou tel aspect de l'individualité du saint en fonction de la spiritualité et des intérêts de ses clients ecclésiastiques³², on se contentera de souligner comment cette glorification de la figure sacerdotale passe essentiellement par le vêtement.

Dans ses commandes religieuses, les figures saintes sont généralement enveloppées de vêtements monumentaux dont la présence s'impose par les lourdes étoffes de velours, de damas ou de satin, agrémentées d'imposants orfrois historiés. Dans le saint Amand du revers du triptyque de l'érection de la croix d'Anvers (fig. 4), la force enveloppante et presque sculpturale de chape, comme animée d'une force intérieure, permet d'exalter la figure ecclésiastique. On ne perçoit du corps du saint qu'une petite tête cachée par une imposante barbe et

feminarum, quae thesauros et laborem eo contulerant, facile pietatem et industriam colligeres. Sanctorum Ignatii et Xaverii, p. 16.

³¹ A. DELFOSSE, *La correspondance jésuite : communication, union et mémoire. Les enjeux de la Formula Scribendi*, in *Revue d'histoire ecclésiastique*, CIV (2009) 71-144.

³² Voir notamment W. SAUERLÄNDER, *The Catholic Rubens. Saints and Martyrs*, trad. par D. DOLLENMAYER, Los Angeles, 2014, p. 78.



Fig. 4. Rubens, *Saint Amand et sainte Walburge*, volet extérieur du triptyque de l'*Érection de la Croix*, 1610. Huile sur panneau, 462 × 150 cm. Anvers, Cathédrale Notre-Dame, objet IRPA 27. © KIK-IRPA, Bruxelles.

des mains tout aussi expressives que le vêtement. Ce surplus de vie ou d'existence qui émane du saint passe du corps au décor, le vêtement incarnant parfaitement cette idée de seconde peau manifestant toute la puissance sacerdotale.

Par ailleurs, comme c'est le cas dans ce tableau, nombre de tissus et d'orfrois des vêtements dépeints par Rubens renvoient à la mode des XV^e et XVI^e siècles, celle-là même qui était moquée par les protestants. Mais, sous son pinceau, cet anachronisme n'est évidemment pas dû au hasard, Rubens ayant savamment exploité ces modes textiles comme des marqueurs identitaires. Car si ces orfrois brodés de scènes historiées et ces damas devaient passer pour archaïques au temps de Rubens, c'est aussi qu'il découle de leur ancienneté une certaine fascination – on sait à quel point l'art des XV^e et XVI^e siècles fascinait les artistes de cette génération –, ancienneté et fascination traduites ici par une sacralité mise au service d'une exaltation des figures saintes, des pères et docteurs de l'Église³³. Et ce n'est pas un hasard non plus si, par contraste, Rubens revêt d'une chasuble violonée « moderne » une des personnalités les plus mises en exergue après le concile de Trente, saint Ignace de Loyola³⁴, dans le tableau d'autel commandé en 1617 pour l'église des jésuites d'Anvers (fig. 5), alors même qu'Ignace n'était pas encore canonisé (il le sera en mars 1622) et que tout l'enjeu de la commande consistait précisément à montrer le fondateur de l'Ordre comme un célébrant opérant des miracles, à savoir ici comme un exorciste guérissant des possédés. Parmi le réseau d'oppositions qui structure le tableau et contribue à l'exaltation de la sainteté d'Ignace, dont la plus flagrante est son attitude visionnaire contrastant avec les expressions pathétiques des possédés, remarquons la manière dont le vêtement participe de cette construction de la sainteté. L'étoffe de damas, soyeuse, éclatante et lisse (peu animée si on la compare au saint Amand), reflète l'attitude contemplative et au corps immobile du saint. Composée de même tissu que l'étole et que l'antependium sur lequel il s'appuie et sur lequel repose le calice après la messe, cette chasuble – qui recouvre le corps du prêtre comme l'antependium supporte visuellement le

³³ Citons encore les versions représentant Grégoire le Grand pour Santa Maria in Vallicella à Rome (1606–1608, Grenoble, Musée des Beaux-Arts de Grenoble ; Berlin, Gemäldegalerie) ; le saint Ambroise rencontrant l'empereur Théodose (1615–1616, Vienne, Kunsthistorisches Museum) ; le saint Augustin (1636–1637, Prague, National Gallery), etc.

³⁴ Le caractère moderne du vêtement est encore plus flagrant dans le portrait en pied d'Ignace destiné à l'église mère des Jésuites à Rome, le Gesù (1620–1622, Pasadena, Norton Simon Museum). La chasuble est entièrement brodée de fils métalliques dessinant des motifs volubiles sur un fond de velours rouge, tandis que l'orfroi délimité par un galon est occupé par un imposant candélabre.



Fig. 5. Rubens, *Les miracles de saint Ignace de Loyola*, 1618-1619. Huile sur toile, 535 × 395 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 517. © Domaine public.

corps du Christ – participe, par association visuelle, d’une sorte de dématérialisation du corps d’Ignace qui devient lui-même un *alter Christus* faiseur de miracle.

On remarquera aussi la manière dont Rubens, par sa touche libre et enlevée, suggère le chatoiement des matières et ramène sur un même plan l’ornementation du tissu et la narration des scènes brodées dans les orfrois, scènes dont il accentue l’éclat et les effets de prolifération ornementale. Dans le saint Augustin rencontrant un ange alors qu’il méditait sur les mystères de la Sainte Trinité³⁵ (fig. 6), ce sont les halos lumineux des auréoles des personnages situés sur les orfrois de la lourde chape qui attirent le regard. Encadrant le visage de saint Augustin, ces points lumineux forment visuellement un triangle avec le reflet de lumière sur le front dégarni du saint, quant à lui dépourvu d’auréole mais bientôt coiffé de la mitre épiscopale apportée par un ange. Ici encore, ce n’est pas tant l’identité des personnages saints dans leur niche qui est dépeinte et qui invite à un décodage iconographique – même si l’on serait tenté d’y voir, en écho au sujet du tableau, la figure du Père et du Fils, le Saint-Esprit alors figuré sur le chaperon de la chape ou suggéré sur le front du saint – que leur sainteté elle-même. Certes, cet effacement de l’image est aussi une affaire stylistique, elle tient à la touche de Rubens, plus ou moins déliée en fonction du type d’œuvre réalisée et de l’évolution de son art. Mais toujours est-il qu’il y a bien, dans les peintures de Rubens, un jeu sur l’ornement de ces vêtements liturgiques, comme en témoigne encore ici le vocabulaire ornemental des encadrements des niches de l’orfroi, dont un élément, une colonne torse, est d’ailleurs soigneusement mis en lumière par l’artiste. Quand on sait que Rubens était fasciné par ces colonnes salomoniques, et qu’il contribua à les diffuser dans l’art des Pays-Bas³⁶, cette insistance sur ce motif n’est pas anodine, et ce d’autant plus que cette typologie d’orfroi (avec niche architecturale) était alors passée de mode au profit d’un type d’orfroi plus ornemental ou présentant des scènes historiées au sein de médaillons. Il en va de même pour l’encadrement architectural de la niche supérieure, présentant un arc en plein cintre sommé d’un double fronton interrompu, un type d’encadrement architectural qui rappelle les projets de Rubens et qui ne renvoie à aucun modèle d’orfroi contemporain.

Et quand on prend conscience que les vêtements portés par le prêtre répondaient à ces représentations peintes sur les autels, on comprend mieux comment

³⁵ 1636-1637, Prague, National Gallery.

³⁶ P. VANDENBROECK, *The Solomonian Column: A Rubenesque Motif in the Light of Tradition*, in *Rubens Bulletin* 5 (2014) 25-91.



Fig. 6. Rubens, *Saint Augustin*, 1636-1638. Peinture sur toile, 263 × 175 cm. Prague, National Gallery. © Domaine public.



Fig. 7. Rubens, *Dessin pour un autel*, encre sur papier, 52 × 26 cm, Vienne, Albertina Print Room, inv. 8247 © Albertina Print Room ; Détail de la fig. 6.

ces anachronismes pouvaient contribuer au transfert de sacralité entre la peinture et le célébrant. Car c'est bien au final une logique de transfert qui régit cette dynamique ornementale dont a essayé ici de décrire les contours. Par des phénomènes de capillarité ou d'imprégnation, d'emboîtement et d'accumulation, de bricolage et d'actualisation, cette dynamique ornementale tire son pouvoir de ces jeux de transferts entre le dedans et le dehors, entre le corps et le décor, entre l'orné et l'ornant.