



HAL
open science

DEVICES ET EMBLÈMES : UNE NOUVELLE LECTURE DE LA FRISE DE L'ÉGLISE DES JÉSUITES WALLONS DE SAINT-OMER

Rémy Cordonnier

► **To cite this version:**

Rémy Cordonnier. DEVICES ET EMBLÈMES : UNE NOUVELLE LECTURE DE LA FRISE DE L'ÉGLISE DES JÉSUITES WALLONS DE SAINT-OMER. Bulletin de la Société des Antiquaires de la Morinie, 2020, pp.137-213. hal-02610562

HAL Id: hal-02610562

<https://hal.science/hal-02610562>

Submitted on 4 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DEVICES ET EMBLÈMES : UNE NOUVELLE LECTURE DE LA FRISE DE L'ÉGLISE DES JÉSUITES WALLONS DE SAINT-OMER

par

Rémy CORDONNIER ¹

L'actuelle église des jésuites wallons de Saint-Omer est construite sous la direction de Jean Dublocq entre 1615 ² et 1640, année jubilaire pour la Compagnie approuvée par le pape en 1540 ³, et consacrée en 1636 grâce au mécénat de Jacques Blaise, évêque de Saint-Omer. Elle remplace la première église, construite à partir d'avril 1569 ⁴, consacrée le 24 septembre 1570 ⁵ et terminée en 1583 ⁶.

La modénature intérieure de la chapelle, attribuée à Pieter Huysens, comprend une frise figurative située au niveau de l'entablement des grandes arcades, qui déroule ses cent-dix métopes sans discontinuer sur toute la longueur du vaisseau central. Cet ensemble, parfaite illustration de l'art de l'emblématique jésuite, a fait l'objet d'une première description, relativement sommaire, par Louis Deschamps de Pas en 1873. Celui-ci a bien vu le fonctionnement de la frise, qui associe deux mots ou groupes de mots à une figure en autant de triptyques séparés à chaque fois par une métope intermédiaire. Seul le rond-point du chœur fait exception avec une séquence de

1 - Docteur en histoire de l'art de l'université de Lille ; Responsable du fonds ancien de la BAPSO ; Chercheur associé, Univ. Lille, CNRS, UMR 8529 – IRHiS – Institut de Recherches Historiques du Septentrion, F-59000 Lille ; Membro colaborador do Instituto de Estudos Medievais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

2 - BAPSO, ms. 806, p. 67 (f. 98) et p. 70 (f. 99v).

3 - BAPSO, ms. 806, p. 253 (f. 191) : « le 27 7^{bre}. Les Jésuites Wallons de St Omer célébrèrent avec beaucoup de pompe et de magnificence le jubilé centenaire de leur institut confirmé par une bulle du 27 septembre 1540 de notre st. Père le pape Paul III... »

4 - BAPSO, ms. 806, f. 23.

5 - BAPSO, ms. 806, f. 23v.

6 - Sur l'histoire des jésuites wallons de Saint-Omer on consultera, par ordre chronologique de publication : Louis Deschamps de Pas, « Les églises des Jésuites à Saint-Omer et à Aire-sur-la-Lys », *Statistique Monumentale du Pas-de-Calais*, II, 1873, p. 2-18 ; Amédée Lesenne, *La chapelle du Lycée (Ancienne église des Jésuites) à Saint-Omer*, Saint-Omer, 1897 ; Georges Delamotte & J. Loisel, *Les origines du lycée de Saint-Omer, histoire de l'ancien collège, 1565-1845*, Calais, 1910 ; Georges Coolen, « Les Jésuites à Saint-Omer : Le Collège wallon, VIII – Vieille chapelle et nouvelle église », dans P. Delattre (dir.), *Les Établissements des Jésuites en France depuis quatre siècles*, fasc. 14, Enghien, Institut Sup. de Théologie, 1955, c. 827-835 ; Hugues Beylard, « L'église des jésuites à Saint-Omer », *Plein Nord*, 21, 1976, p. 15-17 ; *idem*, « La construction de l'église des jésuites wallons à Saint-Omer », *Bull. de la Soc. des Ant. de la Morinie*, t. XXII, 1977, p. 510-519 ; A. Dezeustre, *L'église des jésuites à Saint-Omer*, mémoire de fin d'étude (inédit), Tournai, école Saint-Luc, 1982 ; Philippe De Mesmaecker, *De Waalse jezuitenkerk te Sint-Omaars. Contrareformatiorische architectuur tussen Bergen en Antwerpen Afbeeldingen*, mémoire pour la licence d'histoire de l'art, dir. K. De Jonge, Leuven, KUL, 1999 ; Anne-Lise Demarescaux, *L'église des jésuites wallons de Saint-Omer*, mémoire d'histoire de l'art moderne, dir. Y. Pauwels, 2 vol., Lille, 2002.

quatre figures. Deschamps de Pas donne une liste de ces sujets, comptabilisant cinquante-six sections (annexe 1) ⁷. Cette liste, si elle a le mérite de faire apparaître la dimension séquentielle de la frise, reste cependant très sommaire. De nombreux détails importants de l'iconographie ont été omis, sans parler des erreurs d'identification, ce qui fait dire à notre érudit que « les sujets figurés ne paraissent pas toujours répondre aux inscriptions qui doivent les expliquer » ⁸.

Il faut attendre l'étude publiée en 1897 à Saint-Omer par l'abbé Amédée Lesenne, aumônier du lycée, membre des Antiquaires de la Morinie, pour que soit proposée une véritable analyse iconographique de la frise, accompagnée d'une recherche des sources possibles des différentes scènes. Pousant plus loin la description de Deschamps de Pas, Lesenne procède à un véritable classement thématique et structurel de l'ensemble, soulignant que son ordonnancement est « tout sauf aléatoire » et que le « symbolisme par trop recherché » ⁹ peut contribuer à rendre le propos difficile à cerner, car il fait appel à une culture en grande partie oubliée. En outre, l'aumônier a repéré que l'iconographie de plusieurs des métopes fait écho à certaines des cent vingt-sept gravures réalisées par Cornelis Galle (1576-1650) pour illustrer l'*Imago primi saeculi societatis Jesu a provincia Flandro-Belgica ejusdem societatis representata* ¹⁰, monument de l'emblématique jésuite, composée par les pères Jean de Tollenaer, Jean Bolland, Sidronius de Hossche, Godefroid Henschen et Jacques Van De Walle, et publiée à Anvers par Plantin en 1640 ¹¹. Ce monument littéraire a été composé pour commémorer le centenaire de l'approbation pontificale de la Société de Jésus ¹², à l'instigation du Général de la Compagnie, Muzio Vitelleschi, qui dans sa lettre *De anno saeculari societatis* de 1539 invitait tous les pères et les frères de la Compagnie à le célébrer. L'influence de cette œuvre sur les diverses productions intellectuelles de la Compagnie fut immense. Outre Saint-Omer, le même ouvrage a servi de source iconographique pour des bas-reliefs de la Chapelle des Espagnols de la Manzana Jesuitica de Cordoba en Argentine, réalisée entre 1645 et 1671 sous la direction du jésuite Philippe Lemaire, originaire de la province franco-belge ¹³. Une autre source probable pour plusieurs métopes se trouve dans les dix livres du *De symbolis heroicis* de Silvestro Pietrasanta, publié lui aussi à Anvers chez Plantin par Moretus en 1634, soit deux ans avant la consécration de l'église des jésuites wallons de Saint-Omer. Les gravures de cet ouvrage sont également l'œuvre de Cornelis Galle,

7 - Deschamps de Pas, 1873, p. 8-10.

8 - Deschamps de Pas, 1873, p. 10.

9 - Lesenne, 1897, p. 38.

10 - *Ibidem*.

11 - BAPSO, inv. 2986. Sur l'interprétation des emblèmes de ce livre, voir Lydia Salviucci Insolera, *L'Imago primi saeculi (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella Compagnia di Gesù: genesi e fortuna del libro* (Miscellanea historiae pontificiae, 66), Rome, Gregorian Biblical BookShop, 2004, qui présente l'ouvrage comme (p. 3) : « l'esempio più rappresentativo dell'editoria illustrata delle Compagnia di Gesù, legata alla realizzazione di immagini allegoriche con argomenti cristiani » ; sur les auteurs, voir p. 84-89 ; et Pedro F. Campa, « The *Imago primi saeculi societatis Jesu* (1640). Devotion, politics and the emblem », *IMAGO Revista de emblemática y Cultura Visual*, 9, 2017, p. 55-71.

12 - Par la bulle *Regimini militantis ecclesiae* de Paul III le 27 septembre 1540.

13 - José Morales Folguera, « Modelos iconográficos y emblemáticos de las « empresas » de la iglesia de la Compañía de la ciudad argentina de Córdoba », dans Miguel Cabañas Bravo (ed.), *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Madrid, CSIC, Col. « Biblioteca de Historia del Arte », n° 9, 2005, p. 319-330.

d'après des dessins de Rubens. Ce livre d'emblèmes chrétiens a, en outre, beaucoup inspiré *l'Imago primi saeculi* ¹⁴.

Après avoir attribué un numéro à chaque métope du nord au sud, Lesenne divise, à raison, la frise en trois grandes sections, chacune proposant un discours spécifique : A. le mur nord (métopes 1-53), B. la rotonde du chœur (métopes 54-57), C. le mur sud (métopes 58-110). Selon notre exégète, la première section qui occupe le mur nord doit être elle-même subdivisée en trois ensembles thématiques : un ensemble « historique », illustrant l'histoire de la fondation de la Compagnie de Jésus, constitué uniquement de métopes intermédiaires (14, 18, 30 et 34) ; un ensemble « symbolique », se rattachant à la Compagnie (28, 32, 36) ou aux inscriptions (4, 8, 16, 20, 24) ; un ensemble « morale », lui-même subdivisé en groupes de métopes : l'un illustrant des vertus propres aux jésuites (11, 13, 15, 17, 18, 27-29 ¹⁵, 32, 35-37), l'autre des vertus chrétiennes en général (3-5, 7-9, 15-17, 19-21, 23-25). Le pourtour du chœur constitue la deuxième section, plus courte, qui renvoie au thème de l'Eucharistie. Enfin, la troisième section correspond au mur sud et illustre les différents corps de « l'Église triomphante » : papes (86-88), évêques (90-92), confesseurs (89), princes (93), martyrs (98-100), apôtres (102-104) et docteurs (106-108).

La structuration de la frise proposée par notre antiquaire est assez convaincante, et nous la validons en bien des points. Toutefois, cette interprétation peut être développée, et nous pensons que la structuration doit être repensée. Nous en proposons donc une lecture corrigée et augmentée.

Le contexte culturel : l'emblématique et les jésuites

La composition de cette frise s'inscrit dans une pratique en usage dans la pédagogie jésuite – et humaniste en général ¹⁶ – consistant à transmettre un enseignement ou un message à l'aide d'emblèmes et de devises dont le caractère concis et iconique est censé faciliter l'apprentissage et la mémorisation des idées qu'elles illustrent ¹⁷.

Il s'agit en réalité d'une pratique très ancienne qui remonte aux techniques mémorielles mises au point dans l'Antiquité ¹⁸, qui se sont transmises pendant tout le Moyen Âge ¹⁹ et ont perduré à l'époque moderne, en particulier pendant les XVI^e et XVII^e siècles ²⁰. Cette technique de mémori-

14 - Salviucci Insolera, 2004, p. 135-140.

15 - Nous signalons les triptyques en les joignant par des traits d'union.

16 - Salviucci Insolera, 2004, p. 3, rappelle en introduction l'importance de *l'ut pictura poesis* dans la culture humaniste.

17 - Dans Dekoninck, 2005, tout le premier chapitre de la seconde partie, consacrée à *l'alegoria in factis* et au rôle de la mémoire, est sur ce point des plus éclairant.

18 - Le plus ancien traité sur l'art de la mémoire conservé date d'environ 86-82 avant Jésus-Christ. Il est connu sous le nom d'*Ad Herennium* (livre IV), d'un maître de rhétorique inconnu, attribué au Moyen Âge à Cicéron (sous le nom de Tullius).

19 - Voir l'ouvrage pionnier de Frances Yates, *L'art de la mémoire*, trad. de l'anglais par Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1987 ; et les travaux de Mary Carruthers, *Le livre de la mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, trad. de l'anglais par Diane Meur, Paris, Macula, 2002 ; plus récemment, Rémy Cordonnier, « Images mnémotechniques et enseignement claustral : le cas du *Traité des oiseaux* de Hugues de Fouillov (v. 1160) et de quelques cloîtres historiés du XII^e siècle », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 50, 2020, sous presse.

20 - Voir notamment Lina Bolzoni, *La chambre de la mémoire : Modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*, Genève, Droz, 2005.

sation consiste à se créer mentalement un « palais de mémoire » et d'y créer un parcours ou un cheminement jalonné d'images mentales auxquelles on associe les principales idées du raisonnement dont on souhaite se souvenir. Il suffit de reproduire le cheminement mental et les images que l'on a placées dans son « palais de mémoire » sont censées se rappeler à nous et, avec elles, les idées qu'on leur a associées. Si les auteurs antiques déconseillent de produire des images mémorielles « préconstruites », cette pratique s'est néanmoins diffusée et l'on sait désormais que certains traités illustrés du Moyen Âge ont servi de réservoirs d'images mémorielles. C'est surtout au XVI^e siècle que des arts de mémoire illustrés, prêts à l'emploi, ont été publiés et ont contribué à alimenter la banque d'images mnémotechniques, notamment dans le cadre du développement de la pratique de l'oraison mentale ²¹ : « véritable assemblage d'exercices spirituels, au sens le plus littéral du mot, c'est-à-dire d'une sorte bien précise de gymnastique mentale, finalisée par la forme d'authentiques athlètes spirituels en vue d'une connaissance profonde de Dieu et de ses mystères, et cela jusqu'à ce que soit atteint un état d'union mystique avec cette même réalité divine » ²².

Parallèlement, et dans le même esprit, c'est aussi à cette époque que l'emblématique connaît un formidable essor qui dure jusqu'au XVIII^e siècle ²³. Ces livres d'emblèmes sont à l'origine d'une iconographie riche, pour ne pas dire pléthorique, qui fait appel à une vaste culture littéraire et artistique, tant religieuse que profane, pour illustrer un immense catalogue de concepts et d'idées au travers d'une multitude d'allégories plus ou moins évidentes ²⁴, qui s'inscrivent souvent aussi dans la tradition des images de dévotion ²⁵. Les deux plus fameux sont les *Emblemata* d'Andrea Alciati, dont la première édition est publiée par Heinrich Steiner à Augsbourg en 1531, et l'*Iconologia* de Cesare Ripa, publiée pour la première fois à Rome en 1593 dans l'officine des héritiers de Giovanni Gigliotti. Tous deux s'inscrivent également dans un renouveau de l'hermétisme, porté notamment par la publication de plusieurs traités à mystères dont les fameuses *Hieroglyphica* attribuées à Horapollon du Nil, philosophe alexandrin de la deuxième moitié du V^e siècle, dont l'humaniste Piero Valeriano donne un commentaire publié à Bâle en 1556, traduit en français dès 1576 et en italien en 1602 ²⁶.

21 - Anne-Élisabeth Spica, « Les Jésuites et l'emblématique », *Dix-septième siècle*, 237, 2007/4, p. 643-646.

22 - Manuel Insolera & Lydia Salviucci Insolera, *La spiritualité en images aux Pays-Bas Méridionaux dans les livres imprimés des XVI^e et XVII^e siècles*, Leuven, Peeters, 1996, p. 1-2.

23 - John Landwehr, *French, Italian, Spanish, and Portuguese Books of Devices and Emblems 1534-1827: A Bibliography*, Utrecht, Dekker & Gumbert, 1976 ; Alison Adams, Stephen Rawles & Alison Saunders, *A Bibliography of French Emblem Books*, Genève, Droz, 1999-2002 (2 vol.) ; *German Emblem Books 1531-1888: A Bibliography*, Utrecht, Dekker & Gumbert, 1972 ; *Emblem and Fable Books Printed in the Low Countries 1542-1813: A Bibliography*, 3^e ed., Utrecht, H&S, 1988. J'ai plaisir à remercier Jean-Marc Chatelain pour m'avoir donné ces orientations bibliographiques. Jean-Marc Chatelain, *Livres d'emblèmes et de devises, une anthologie (1531-1735)*, Paris, Klincksieck, 1993.

24 - Arthur Henkel & Albrecht Schöne, *Emblemata: Handbuch zur Simmbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, J. B. Metzlersche, 1967.

25 - Jean-Marc Chatelain, « Lire pour croire : mise en texte de l'emblème et art de méditer au XVII^e siècle », *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 150, 1992, p. 321-351 ; Ralf Dekoninck, « Ars symbolica et ars meditandi : la pensée symbolique dans la spiritualité jésuite », *Littérature*, 145, mars 2007, p. 105-118.

26 - Salviucci Insolera, 2004, p. 6-7

L'engouement est général, mais les jésuites poussent cet art à son paroxysme ²⁷, au point que la dette que notre société de l'image doit à la Société de Jésus est devenue un véritable lieu commun historiographique ²⁸. Comme l'explique Jean-Marc Chatelain : « à partir de l'extrême fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e, les jésuites reprennent à leur compte cette fusion de l'emblème et de l'art de la méditation et la perfectionnent dans le sens d'un renforcement de l'encadrement théologique de la méditation [...] ce travail est tout particulièrement effectué à partir des Pays-Bas méridionaux, où la province flandro-belge dispose non seulement des facilités de diffusion de l'imprimé que lui procure la bienveillance des autorités espagnoles, mais aussi d'un extraordinaire séminaire de graveurs sur cuivre de grand talent dont le centre est installé à Anvers » ²⁹. Les jésuites font de l'emblème un élément quasiment aussi important que le théâtre dans leur pédagogie ³⁰, comme le suggère ce passage du *Ratio studiorum* dédié aux règles de l'académie des rhétoriciens et des humanistes : « Souvent même, négligeant ces exercices, les académiciens eux-mêmes feront tantôt des discours, tantôt des poèmes, tantôt des déclamations, de mémoire ou en improvisant ; ou bien, avec l'approbation du responsable, ils organiseront alternativement accusations et défenses ; tantôt ils feront des leçons, deux académiciens au moins disputant contre l'auteur de la leçon ; tantôt ils défendront ou combattront des thèses sur le mode oratoire plutôt que dialectique ; tantôt ils composeront des emblèmes et des blasons sur un sujet précis, tantôt des inscriptions ou des descriptions ; tantôt ils composeront des énigmes ou les résoudreont ; tantôt pour ce qui est de l'invention, chacun s'exercera en cherchant des lieux communs pour appuyer le sujet proposé, en improvisant, ou après réflexion ; tantôt, pour ce qui est de l'élocution, ils adapteront au sujet inventé des figures de mots et de pensée ; tantôt ils écriront des arguments de dialogues, de poèmes, de tragédies ; tantôt ils imiteront un discours entier d'un orateur illustre ou les vers d'un poète ; tantôt ils composeront des symboles de manière à donner chacun leur maxime sur la matière unique qu'on leur aura proposée ; tantôt, après qu'on leur aura distribué à chacun des livres d'un auteur, ils en extrairont des maximes ou des phrases. Enfin, ils s'exerceront à tous les exercices qui engendrent communément l'éloquence et y prennent naissance. » ³¹

Théâtre et emblématique sont d'ailleurs très souvent réunis au sein des scénographies complexes, mises en scènes lors des nombreuses festivités

27 - *Ibidem*, p. 23-39, Spica, 2007, p. 638-641, Peter Daly & G. Richard Dimler, *Corpus librorum emblematum: The Jesuit series*, Toronto, University of Toronto Press, 1997-2007, 5 vol.

28 - Ralf Dekoninck & Grégory Ems, « Former l'image, former à l'image. Emblématique et pédagogie jésuite au XVII^e siècle », dans Florence Ferran, Ève-Marie Rollinat-Levasseur & François Vanoosthuysse (éds), *Images et enseignement. Perspectives historiques et didactiques*, Paris, Champion, 2017, p. 111-126, ici p. 111. Un grand merci à Ralf Dekoninck pour m'avoir transmis cet article.

29 - Chatelain, 1992, p. 331 qui renvoie à Alfred Poncelet, *Histoire de la Compagnie de Jésus dans les Anciens Pays-Bas*, Bruxelles, 1927, t. II, p. 515-516. Je remercie chaleureusement J.-M. Chatelain, qui a bien voulu m'orienter dans la forêt de références que constitue la bibliographie sur l'emblématique moderne.

30 - Salviucci Insolera, 2004, p. 26 ; J. B. Herman, *La Pédagogie des Jésuites au XVI^e siècle*, Bruxelles, 1914 ; Ralf Dekoninck, *Ad Imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2005 ; Spica, 2007, p. 633-651.

31 - Adrien Demoustier *et al.*, *Ratio studiorum : plan raisonné et institution des études dans la Compagnie de Jésus*, Paris, Belin, 1997, p. 212-213.

religieuses que les différentes maisons de la Compagnie ont organisées au cours de leur existence³², comme en témoignent notamment la fête de la translation des reliques de Disole et Recesse, qui s'est tenue à Saint-Omer en 1618 (annexe 2), et surtout celles organisées en l'honneur des canonisations d'Ignace de Loyola et François-Xavier en 1622 (annexe 3)³³. On conserve actuellement plus de quatre cent cinquante livres d'emblèmes publiés par les jésuites à partir de la fin du XVI^e siècle et tout au long du XVII^e, dont plusieurs ont été édités dans les Flandres, à Anvers³⁴. Le premier d'entre eux est l'*Enchiridion christianarum precatationum* du père Dominique Mengin, publié à Ingolstadt par David Sartorius en 1586, sans iconographie. L'un des plus fameux est l'*Imago primi saeculi* (1640), évoqué ci-avant, qui applique l'art de l'emblématique à la valorisation de l'histoire de la Compagnie de Jésus. En 1701, le jésuite allemand Jacob Bosch publie sa *Symbolographia sive De arte symbolica sermones septem* (Augsbourg, Jean-Gaspar Bencar), illustrée de cent soixante et onze planches de douze emblèmes chacune, soit un total de plus de deux mille figures, qui constitue le plus vaste de ces recueils d'emblèmes, dont beaucoup trouvent un écho dans la frise audomaroise. Cela n'a rien de surprenant puisque l'emblématique dépasse rapidement le domaine livresque et se propage aux autres arts³⁵, y compris l'architecture³⁶, suivant en cela les préceptes d'Ignace de Loyola qui incite, dans ses *Exercices spirituels* (360), à : *Laudare debemus ornamenta et edificia ecclesiarum ; item imaginum usum, quas etiam debemus venerari iuxta sanctum quem representat* (nous devons louer la décoration et l'architecture des églises, ainsi que les images, qui doivent être vénérées en raison de ce qu'elles représentent)³⁷. Les jésuites ont ainsi développé une « pédagogie de et par l'image », où l'image est conçue comme le produit d'un véritable langage iconique mis au service de leurs différentes tâches apostoliques³⁸.

Structuration générale de la frise (annexe 4)

En tenant compte de la structure de l'édifice, la frise peut être divisée en trois grandes sections, correspondant au mur nord, au chœur et au mur sud, la jonction se faisant au niveau de la ligne reliant les métopes 38 et 73. Ces trois séquences comptabilisent 37, 36 et 37 métopes soit trois fois neuf triplets, à l'exception de la séquence médiane qui est constituée de quatre métopes. On peut faire ressortir une grande thématique à chaque division, sans pour autant que celle-ci soit exclusive et que tous les triplets y participent.

32 - Grégory Ems, « Variété des "mises en scène" emblématiques dans la province jésuite flandro-belge au XVII^e siècle », *Dix-septième siècle*, 269, 2015/4, p. 705-734. Dekoninck & Ems, 2017, p. 112.

33 - Voir la description de cette fête dans BAPSO, ms. 806, f. 130-132.

34 - G. R. Dimler, « Emblemas, libros de. », dans Charles E. O'Neill & Joaquín María Domínguez, *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, Rome, Univ Pontifica, Madrid, Comillas, 2001, t. II, p. 1237-1238, qui donne 52 titres édités à Cologne, 41 à Munich, 36 à Vienne et 29 à Paris.

35 - Thomas Buser, « Jérôme Nadal and Early Jesuit Art in Rome », *The Art Bulletin*, 58-3, 1976, p. 424-433.

36 - Peter M. Daly, « The Emblem in Material Culture », dans Peter M. Daly (dir.), *Companion to Emblem Studies*, New York, AMS Press, 2008, p. 411-456.

37 - Salviucci Insolera, 2004, p. 23.

38 - Dekoninck & Ems, 2017, p. 112.

Il ne s'agit pas d'une structuration liturgique, contrairement à ce qu'avait proposé l'abbé Lesenne en distinguant un « côté de l'évangile » au sud et un « côté de l'épître » au nord, la seule partie réellement liturgique étant celle du pourtour du chœur. Les deux autres sections de la frise développent en réalité un véritable discours apologétique destiné à mettre en valeur les jésuites wallons de Saint-Omer. Cela correspond par ailleurs à la conception jésuite de l'emblème, telle que l'a expliquée Ralf Deconinck : « assimilée aux figures du discours, l'image symbolique quitte ainsi progressivement le chant théologique et exégétique de la *figura* biblique, pour gagner celui de la persuasion rhétorique, adaptée aux nouveaux objectifs qui sont devenus ceux de l'Église conquérante. Dans ce cadre, l'emblème ne se donne plus tant comme le lointain reflet du Verbe divin que comme la marque de l'inventivité humaine cherchant à habiller la vérité plutôt qu'à la dévoiler, de telle manière à la rendre la plus agréable possible et par là même la plus persuasive qui soit »³⁹.

À Saint-Omer, la séquence du mur sud donne une large place à l'histoire de l'église audomaroise, avec la mention de ses principaux protecteurs : les souverains temporels, l'évêque Gérard d'Haméricourt et le pape Grégoire XIII, et l'évocation des saints Disole et Recesse, dont les reliques sont conservées dans l'église (annexe 2). Mais toute la séquence sur les martyrs (métopes 6 à 18) n'est pas spécifique à l'histoire locale, à l'exception de la métope 18 qui, si elle représente bien la Vierge, évoque la titulature de l'église. Les métopes du pourtour du chœur développent un discours eucharistique qui insiste sur le dogme de la transsubstantiation, établissant la présence réelle du corps et du sang du Christ dans les espèces eucharistiques. Il est promulgué en 1215 par le concile de Latran IV et réaffirmé avec force par le concile de Trente⁴⁰. La défense de ce dogme est un des axes importants de la contre-réforme, contre les protestants qui parlent eux de « consubstantiation » : le pain et le vin restent du pain et du vin, même si le corps et le sang de Jésus y sont « présents ». Or, comme le rappelle Jean-Marc Chatelain : « sous l'impulsion toute particulière des jésuites, l'emblème de piété devient un instrument privilégié de diffusion du discours

39 - Dekoninck & Ems, 2017, p. 122.

40 - *Le Saint concile de Trente œcuménique et général célébré sous Paul III, Jules III et Pie IV souverains pontifes...* traduit par M. L'abbé Chanut, Lyon, Claude de la Roche, 1685 (BAPSO, inv. 586), t. 1, p. 182-184 : « Parce que le Christ notre Rédempteur a dit qu'était vraiment son corps ce qu'il offrait sous l'espèce du pain, on a toujours été persuadé dans l'Église de Dieu – et c'est ce que déclare de nouveau aujourd'hui ce saint concile – que par la consécration du pain et du vin se fait un changement de toute la substance du pain en la substance du corps du Christ notre Seigneur et de toute la substance du vin en la substance de son sang. Ce changement a été justement et proprement appelé, par la sainte Église catholique, transsubstantiation (...). 1. Si quelqu'un dit que dans le très Saint-Sacrement de l'Eucharistie ne sont pas contenus vraiment, réellement et substantiellement le corps et le sang en même temps que l'âme et la divinité de notre Seigneur Jésus Christ et, en conséquence, le Christ tout entier, mais dit qu'ils n'y sont qu'en tant que dans un signe ou en figure ou virtuellement : qu'il soit anathème. 2. Si quelqu'un dit que, dans le très Saint-Sacrement de l'Eucharistie, la substance du pain et du vin demeure avec le corps et le sang de notre Seigneur Jésus Christ, et s'il nie ce changement admirable et unique de toute la substance du pain en son corps et toute la substance du vin en son sang, alors que demeurent les espèces du pain et du vin, que l'Église catholique appelle d'une manière très appropriée transsubstantiation qu'il soit anathème (...). 8. Si quelqu'un dit que le Christ présenté dans l'Eucharistie est mangé seulement spirituellement et non pas aussi sacramentellement et réellement : qu'il soit anathème. »

dogmatique et normatif de l'Église, au lendemain du concile de Trente »⁴¹. Le mur nord est, pour sa part, en grande partie consacré aux principales figures de la Compagnie : d'abord les fondateurs, Ignace de Loyola et François-Xavier, puis les modèles pour la jeunesse que sont François Borgia et Louis de Gonzague. Ces séquences biographiques ou historiques sont entrecoupées de messages à portée morale, en lien plus ou moins direct avec les triplets voisins, qui mettent en avant des comportements vertueux : chasteté (4^e triplet), charité (7^e), force (9^e), foi (13^e), prudence (21^e), tempérance (22^e), humilité (23^e), justice (25^e), espérance (26^e), etc.

À travers un certain nombre de rimes visuelles ou d'échos symboliques, un certain rythme plastique structure également cette frise. Il unifie l'espace ecclésial en créant comme un maillage visuel et invite le spectateur à créer lui-même de nouvelles connections entre les différentes métopes, en s'affranchissant d'une lecture uniquement linéaire. Ainsi, on observe que toutes les métopes figurant une personnalité identifiable se répondent en binôme de part et d'autre de la nef : Lucie de Syracuse est en face de Louis de Gonzague, la Vierge est en face de François de Borgia, Recesse fait face à Ignace de Loyola et Disole à François-Xavier (les deux saints antiques ayant été célébrés en 1618 et les deux fondateurs de la Compagnie en 1622). Dans le même ordre d'idée, l'image allégorique de Louis de Gonzague (métope 99) est placée en face de l'image allégorique de Pierre Canisius (métope 12). On trouve aussi plusieurs métopes qui appartiennent au même champ lexical⁴² et qui peuvent être mises en série, comme les allégories végétales : la grenade (6^e), la passiflore (42^e), la vigne (46^e), cette même vigne pouvant à son tour renvoyer au pressoir mystique (61^e) et des symboles qui se répètent parfois sur plusieurs images, comme le cœur (50^e et 75^e) et ainsi de suite, les possibilités n'ont de limite que l'inventivité du spectateur et sa capacité à créer de nouvelles connexions iconographiques, symboliques, théologiques.

L'objectif de cette frise est donc de « proposer un message universel, prodiguant, sous une forme plaisante et pleine d'esprit, un enseignement essentiellement d'ordre moral. Car c'est à la réforme de la vie, intérieure et extérieure, que doivent conduire la création et l'interprétation des symboles, et non à une quelconque révélation extatique »⁴³. Il ne s'agit en aucun cas de composer des images hermétiques, mais bien de donner à lire ce que Claude-François Ménestier (1631-1705) appelle des « énigmes licites »⁴⁴. Il ne s'agit plus ici de donner à voir une théologie symbolique telle qu'elle a pu se développer à l'époque médiévale⁴⁵, mais bien de proposer un discours en image. Comme le souligne Ralf Deconinck : « le symbole n'est plus qu'un ornement serti dans le discours pour en rehausser la splendeur ; laquelle ne se donne plus tant comme un lointain reflet du Verbe divin que comme la marque de l'inventivité humaine cherchant à habiller la vérité plutôt qu'à la dévoiler, de telle manière à la rendre la plus agréable possible et par là même

41 - Chatelain, 1992, p. 324.

42 - Spica, 2007, p. 634, parle de « syntaxe iconique visuelle ».

43 - Deconinck, 2007, p. III.

44 - Claude-François Ménestier, *La philosophie des images énigmatiques...*, Lyon, Hilaire Baritel, 1694, préface, non paginée.

45 - Voir Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2008 et les différentes contributions au volume *Lire le monde au Moyen Âge : signe, symbole et coporéité*, *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 95, 2011-2.

la plus persuasive qui soit. Autrement dit, le symbole n'est plus un mode d'être de la vérité mais un moyen plaisant de l'exposer »⁴⁶.

La première métopie selon la lecture de Deschamps de Pas et Lesenne

La première métopie (fig. 110), selon nos prédécesseurs, figure une tête posée sur une borne carrée, accompagnée de la légende « T[ER]MINVS ». Lesenne propose d'y voir une représentation du sculpteur, arguant que « les exemples de ce genre ne sont pas si rares »⁴⁷. Il n'en donne pourtant aucun, et pour cause... Il s'agit en réalité de la représentation classique du dieu Terminus, fils de Jupiter, évoqué dans les *Fastes* d'Ovide (II, 639-670) : « Lorsque le jour succède à la nuit, célébrez le dieu qui fixe la borne de nos héritages. Pierre, ou vieux tronc d'arbre déterré, tu n'en as pas moins, Terme ! La puissance d'un dieu [...] Mais quand les augures s'approchèrent de Terme, il refusa d'obéir, et partagea la demeure du père des dieux. Aujourd'hui même, afin qu'il n'aperçoive au-dessus de lui que les cieux, la voûte de son temple présente une légère ouverture. Ô Terme ! Après cette démonstration éclatante, tes pas sont enchaînés pour jamais au poste où l'on t'aura placé »⁴⁸. Les vers d'Ovide sont composés pour la fête calendaire des *Terminalia*, le 23 février, à la fin de l'antique année romaine, à la jonction de l'année nouvelle, à propos de laquelle Denys d'Halicarnasse précise dans ses *Antiquitatum romanum* (II, LXXIV, 2-3) : « D'abord, afin que les gens soient contents de ce qu'ils avaient et qu'ils ne convoitent pas le bien d'autrui, il [Numa] établit une loi qui fixait des bornes aux possessions de chaque homme. Après avoir ordonné à chacun de tracer une ligne autour de sa propre terre et d'y placer des bornes, il consacra ces pierres à Jupiter Terminalis et décida que tous se réuniraient à cet endroit chaque année à un jour fixe et leur ferait des sacrifices ; et il organisa une fête en l'honneur de ces dieux des bornes, fête des plus vénérées. Cette fête les Romains l'appellent les *Terminalia*, et les bornes elles-mêmes, par le changement d'une lettre par rapport à notre langue (*termones*), ils les appellent *termines*. Il décréta également que, si une personne démolissait ou déplaçait ces bornes, il devait être considéré comme dévoué au dieu, ainsi quiconque le souhaitait pouvait tuer une personne sacrilège impunément et sans encourir aucune souillure »⁴⁹. Une mention de Terminus apparaît dans la *Cité de Dieu* d'Augustin d'Hippone, parmi les « avatars » de Jupiter⁵⁰. En iconographie⁵¹, on trouve une représentation de *Terminus* dans les *Emblèmes* d'Alciat

46 - Dekoninck, 2007, p. 109.

47 - Lesenne, 1897, p. 39.

48 - *Œuvres complètes d'Ovide*, t. 7, Paris, Panckoucke (Bibliothèque Latine-Française), 1834, p. 98-101.

49 - Traduction Philippe Remacle. Dionysii Alexandri F. Halicarnassen, *Antiquitatum sive originum romanarum Libri X. Addidimus Vndecimum ex uersione Lapi, Chronologiam Henrici Glareani P. L. simul[que] Indicem...*, Bâle, Hieronymus I Froben, Nikolaus I Episcopus, 1549 (BAPSO, inv. 3066), p. 97.

50 - Augustin, *Cité de Dieu*, IV, 11 : *...ipse in aethere sit Iuppiter [...] in Iano initiator, in Termino terminator...* « ... qu'ainsi, dans l'éther, il soit Jupiter [...] en tout ce qui commence, Janus, et Terminus en tout ce qui finit... » (dans la traduction de Raulx, Bar-le-Duc, L. Guérin & C^{ie}, 1869).

51 - Voir Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane : Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*, Genève, Droz, 1997, p. 430-431.

(CLVII – fig. 147), où le dieu est figuré comme un buste posé sur une pierre avec la devise : *Nulli Cedo* : je ne cède à personne⁵², ou sous la forme d'un pilier hermaïque⁵³, accompagné du poème suivant : « Une pierre carrée est posée sur le sol, un cube inébranlable, sur lequel se dresse une image à la tête bouclée, façonnée jusqu'à la poitrine. Ceci déclare qu'il ne cède rien. Tel est Terminus, le seul et unique but qui gouverne les hommes. Il y a un jour immuable, des temps prédéterminés par le destin, et les derniers temps prononcent le jugement sur le premier »⁵⁴.

Cette figure nous permet de comprendre un point important relatif à la frise : elle ne se lit pas de gauche à droite comme on lirait un livre, mais de droite à gauche, suivant la symbolique spatiale de l'édifice. Elle tient compte en cela du sens traditionnel de déambulation dans la liturgie romaine pré-conciliaire, conceptualisé à la fin du XIII^e siècle⁵⁵ dans le *Rational des divins offices* de Durand de Mende, recodifié en grande partie par Charles Borromée lors du Concile de Trente (1545-1563) et mis en œuvre dans la chrétienté occidentale à partir notamment de l'archétype du Gesù à Rome (1568-1684). Nous proposons donc de relire cette frise, et d'en renuméroter les métopes, suivant le sens suggéré par l'intitulé de la métope *terminus*, à savoir du Sud vers le Nord et d'Ouest en Est.

Le mur sud

La frise s'ouvre donc sur une métope où sont figurées deux couronnes fermées⁵⁶ reliées par un rinceau de part et d'autre d'une épée posée en pal (fig. 1, voir annexe 4). Cette composition évoque très probablement les principaux souverains protecteurs des jésuites audomarois : Philippe II, Philippe III⁵⁷ et Philippe IV, dit le « roi-Planète », roi d'Espagne et des Indes à partir de 1621. Leurs règnes couvrent la période de reconstruction de

52 - *Andreae Alciati Emblematum libellus in lucem editus*, Venise, Alde, 1546 (1^e édition), p. 33.

53 - *Omnia Andrea Alciati Emblemata*, Anvers, Plantin officine, 1577 (BAPSO, inv. 2622), p. 514-516. Cet emblème est adopté par Érasme avec la devise « *C/on/edo nulli* » que l'on trouve sur son sceau, sur sa médaille réalisée par le peintre Quentin Metsys (1466-1530) en 1519 et sur le dessin d'un vitrail réalisé en 1525 par Hans Holbein le Jeune (Bâle, Kunstmuseum), et qu'Érasme donna par la suite à l'Université de Bâle. Johan Huizinga, *Erasmus of Rotterdam*, Londres, Phaidon, 1952, pl. XXVII et XXXII, p. 246-249 (Lettre à Valdes 1528) : La médaille de 1519 porte de chaque côté de la tête le nom Er. Rot., au-dessous le millésime 1519, et sur le bord : *Imago ad vivam effigiem expressa τὴν χοεῖττο τά συγγράμματα δέιει*. Le revers montre une image du dieu Terminus avec une sentence grecque et latine. La sentence grecque τὴν χοεῖττο, etc., « ses écrits vous donneront une meilleure image », qu'on retrouve sur des portraits plus tardifs, répond à une idée qu'Érasme exprime à plusieurs reprises. Pour ce qui est du dieu Terminus, Érasme avait reçu en 1509 une bague du jeune Alexandre Stewart, avec une gemme antique représentant un Dionysos barbu. Un archéologue italien, qui prit ce Dionysos pour un dieu terme, attira l'attention d'Érasme sur cette représentation et celui-ci fit du Terminus son emblème. Il lui attribuait la signification suivante : Terminus exhorte à songer à la mort. Il fit graver un sceau d'argent, qui fut fabriqué en 1520 et dont l'image représentait Terminus, les mots *Cedo nulli*, je ne recule devant personne, et il s'en servit désormais de cachet.

54 - Andrea Alciat, *Emblematum libellus*, Venise, Alde, 1546, p. 33.

55 - *Art médiéval. Les voies de l'espace liturgique*, éd. Paolo Piva, Paris, Picard, 2010.

56 - Non pas des casques comme le suggère Lesenne, 1897, p. 58.

57 - Voir notamment Alain Hugon, *Au service du roi catholique*, Madrid, Casa de Velázquez (Bibliothèque de la Casa de Velázquez, 28), 2017, p. 11-52 : Première partie. Les fondements de la politique étrangère de la monarchie espagnole (1598-1635), Chapitre premier, Caractéristiques de la couronne espagnole.

l'église des jésuites. Les deux couronnes peuvent aussi rappeler l'étendue de leur empire. On les trouve sur les supports d'armoiries des souverains espagnols : les Colonnes d'Hercule, surmontées des couronnes impériale (à dextre) et royale (à senestre), et sur le sceau de Philippe IV, surmontant chacune un blason, tandis que le roi tient l'épée en pal de sa main droite, ce qui n'est pas sans rappeler la composition de la métope de la chapelle. Une autre interprétation possible est d'y voir l'évocation des archiducs Albert et Isabelle qui règnent sur la partie sud des anciens Pays-Bas espagnols de 1598 à 1621, et sont donc en fonction quand le chantier commence : les deux couronnes évoqueraient alors leur règne conjoint. Dans tous les cas, c'est ici la protection séculière qui est honorée à travers les symboles régaliens.

La métope suivante (fig. 2) est une image de transition, sans signification particulière, que Lesenne et Deschamps de Pas décrivent comme une « arabesque », mais il s'agit plutôt de rinceaux. Plus précisément, on distingue une grosse fleur, du cœur de laquelle se déploient deux rinceaux fleuris qui se développent en s'enroulant de part et d'autre de la fleur.

1^{er} triplet

Vient ensuite le premier triplet (fig. 3-5) qui associe les mots VIRTUTE — SCIE[N]TIA (Par le mérite/la vertu/le pouvoir – Par la science) à une métope figurant deux écots ou bâtons noueux, noués en sautoir⁵⁸, auxquels sont fixés deux lampes (on distingue les flammes), et un orbe crucigère, appendu aux bâtons par un prolongement du nœud. Les lampes évoquent l'éclairage qu'apporte la science au monde figuré par l'orbe. Les bâtons noueux sont généralement associés à la force, la puissance⁵⁹, et ici font très certainement écho à l'inscription VIRTUTE. Ils peuvent aussi renvoyer à un des emblèmes de Philippe le Bon, le briquet enflammant des bâtons, que les rois d'Espagne, depuis Charles Quint, ont repris à leur compte comme sur certaines monnaies (fig. 111) ou sur le sceau de Philippe IV (fig. 112)⁶⁰. Par ailleurs, lorsqu'ils sont assemblés en croix de saint André, les bâtons noueux forment la « croix de Bourgogne » (fig. 113), qui est le signe de reconnaissance derrière lequel se rangent les Audomarois comme tous les sujets des anciens États bourguignons. Ainsi les soldats des armées de Bourgogne portent notamment la croix de saint André pour se distinguer de la croix de saint Denis des soldats français⁶¹.

58 - Tervarent, 1997, p. 67.

59 - Claude-Xavier Girault, « Explication des emblèmes et inscriptions de la ville d'Auxonne », *Magasin Encyclopédique*, 1810, tome II, p. 58-80 (ici p. 64-65).

60 - Il existe plusieurs emblèmes où les bâtons noueux sont enflammés. Ils sont alors associés à la croyance transmise par Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XVI, 77, 208/LXXXVII : « C'est un moyen mis en usage par les éclaireurs des armées et par les bergers, qui n'ont pas toujours sous la main de pierre pour battre le briquet : on frotte deux morceaux de bois l'un contre l'autre, le frottement les allume, et on reçoit le feu sur des substances sèches et inflammables ; les champignons et les feuilles sont ce qui prend feu le plus facilement. Rien ne vaut mieux que le lierre pour être frotté, et le laurier pour frotter ». Voir Claude Paradin, *Les devises héroïques*, Anvers, Plantin, 1567, p. 50-51, et les *Symbolorum* de Joachim Kammermeister, *Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una...*, Nuremberg, Johann Hofmann & Hubrecht Caimox, 1590 (BAPSO, inv. 2444), p. 43 (fig. 111).

61 - Matthieu Fontaine, « Fête et politique à Saint-Omer. La célébration annuelle de la Saint-Désiré (XVI^e-XVII^e siècles) », *Histoire de la fête à travers les âges*, Saint-Martin-Boulogne, Cercle d'Études en Pays Boulonnais, volume X, 2015, p. 97-106 ; Matthieu Fontaine &



FIG. 111 – Joachim Kammermeister, *Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una...*, Nuremberg, Johann Hofmann & Hubrecht Caimox, 1590 (BAPSO, inv. 2444), p. 43.



FIG. 112 – Sceau du roi d'Espagne Philippe IV (Arch. mun. de Lille, Pièces aux titres PAT/137/2589).

Philippe Moulis, « Fête, politique et frontière dans les limites septentrionales du royaume de France (fin XVII^e-début XVIII^e siècles) », *C@hiers du CRHIDI* [en ligne], Vol. 38 – 2016, URL : <https://popups.uliege.be:443/1370-2262/index.php?id=301>. Un grand merci à Matthieu Fontaine de m'avoir signalé cette signification et donné les références bibliographiques.



FIG. 113 – Taler à la croix de Bourgogne, frappé à Bruxelles en 1621, sous Philippe IV (1621-1665).

La sixième métope représente une branche de grenadier avec des fruits (fig. 6). La grenade est un symbole très courant dans l'iconographie chrétienne, généralement associé au martyre. On la retrouve dans l'*Imago primi Saeculi* (p. 578 – fig. 114)⁶², avec l'intitulé *Plurimi e Societate Martyres, ad amplificandum Christi Regnum, sanguinem suderunt* (beaucoup de martyrs de la Compagnie ont versé leur sang pour accroître le royaume du Christ), et la devise *Tot Zopyri* (autant de Zopyrus)⁶³, en référence au satrape qui se mutila pour livrer Babylone à Darius, et duquel Darius a dit, en tenant une grenade, qu'il ne souhaitait avoir autre chose qu'autant de Zopyres [qu'il y a de grains dans une grenade]⁶⁴. Chez Cesare Ripa, la grenade est un attribut de la concorde car « comme les grenades sont composées de plusieurs grains attachés ensemble ; la concorde tout de même se forme d'une égale conjoncture d'intentions et de volontés unies »⁶⁵.

62 - Lesenne, 1897, p. 57.

63 - On retrouve le même motif avec la même devise chez Pietrasanta, 1634, p. 232.

64 - Voir notamment Andreas Lazarus von Imhof, *Le grand Théâtre historique ou nouvelle histoire universelle tant sacrée que profane*, tome I, Leyde, Pierre Vander Aa, 1703 (BAPSO, inv. 2874), p. 187.

65 - *Iconologie ou explications nouvelles de plusieurs images, emblèmes, et autres figures...* tirée des recherches & des figures de César Ripa, moralisées par I. Baudoin, Paris, Mathieu Guillemot, 1644 (BAPSO, inv. 2250), p. 39.

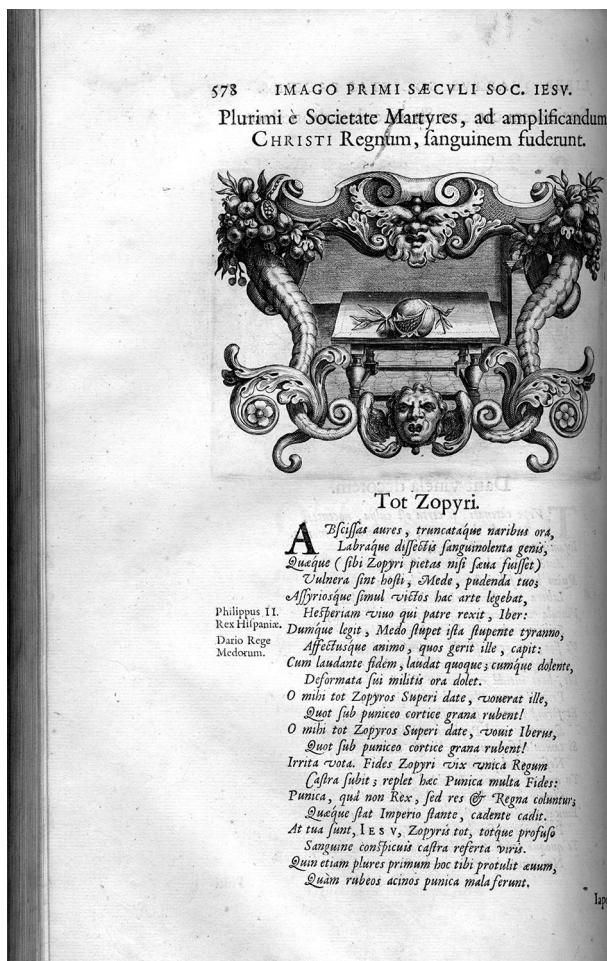


FIG. 114 – Jean de Tollenaer et al., *Imago primi saeculi*
(BAPSO, inv. 2986), p. 578.

2^e triplet

Le triplet suivant (fig. 7-9) associe les mots INSTA – ARGUE (Insiste – Réfute) qui renvoient très certainement, comme l'avait bien vu Lesenne ⁶⁶, au passage de la seconde Épître de Paul à Timothée (IV, 2) : *Insta, argue, praedica, obsecra, opportune, importune* (prêche la parole, insiste à temps et à contretemps). L'image nous montre un globe crucigère pendu à une corde qui sort d'une nuée. Une main tenant un couteau (dont la pointe de plâtre s'est cassée) est en train de couper la corde, tandis qu'un chien s'élance à sa rencontre gueule ouverte. Le chien a d'abord été utilisé comme un symbole des frères prêcheurs, les dominicains, en raison du jeu de mot *domini-canis*

66 - Lesenne, 1897, p. 56.

(chien du Seigneur) ⁶⁷. Mais il peut ici faire référence à Peter d'Hondt (*Petrus Canisius*), appelé « le chien » dans les pamphlets luthériens, mais sans que ce soit nécessairement dans un sens péjoratif. Il fut un fervent défenseur de la doctrine catholique face aux luthériens, ici représentés par la main qui tente de couper le lien rattachant le monde au ciel ⁶⁸. C'est à lui qu'est dédiée la quatrième oraison du sixième livre de l'*Imago primi saeculi* (p. 915-924). Il est notamment l'un des grands acteurs du Concile de Trente et l'auteur d'un « Catéchisme catholique », publié en réponse au « Catéchisme de Luther », que Philippe II rendit obligatoire dans les Pays-Bas. Ce catéchisme fait une grande part à l'image dans sa pédagogie ⁶⁹.

La dixième métopie (fig. 10) est purement ornementale. Elle prend la forme d'un motif auriculaire ou cuir découpé ⁷⁰, sur lequel est posée une fleur épanouie au cœur de laquelle sont fixées les extrémités d'un feston dont la liane est passée dans deux anneaux et dans le repli sommital du motif auriculaire.

3^e triplet

Le troisième triplet (fig. 11-13) associe les mots « TUTUM – IN IGNE » (En lieu sûr – Dans le feu) à une salamandre. Pline écrit dans son *Histoire naturelle* (XXIX, xxiii, 3) : « Quant aux propriétés que les mages lui attribuent [à la Salamandre] contre les incendies, attendu que c'est le seul animal qui éteigne le feu, si elles étaient vraies, Rome en aurait déjà fait l'expérience ». De là vient la légende qui dit que cet animal est capable de survivre au feu. Cette tradition connaît une fortune certaine dans l'emblématique ⁷¹, où elle représente le plus souvent la Tempérance. Ici elle évoque plutôt le courage des martyrs, et en particulier des martyrs jésuites, dont l'effort de prédication, loué au triptyque précédent, a entraîné le martyr. On retrouve ainsi la salamandre dans une des gravures de l'*Imago primi saeculi* (p. 727) (fig. 115) ⁷², qui illustre de manière allégorique le supplice du père Charles Spinola, comme l'indique la mention *P. Carolus Spinola lento igne comburitur* (la lente crémation du P. Charles Spinola) et la devise *dulce & decorum est* (il est doux et glorieux), version abrégée d'une strophe d'Horace (*Odes*, III, II, 13) : *Dulce et decorum pro patria mori* (il est doux et glorieux de mourir pour sa patrie) ⁷³. Charles Spinola fait en effet partie des cinquante-deux martyrs de Nagasaki, mis à mort le 10 septembre 1622. Dans le poème, Spinola est comparé à d'autres grands martyrs passés par le feu : Eustache et sa famille, qui subirent le supplice du taureau d'airain, Laurent, brûlé sur un gril, Thècle d'Iconium, sauvée du bûcher par un orage et Lucie, qui, entre autres tortures, fut mise au bûcher dont elle sortit indemne. Dans ce contexte martyriel, les mots *tutum in igne* peuvent aussi

67 - Voir Jean et Hélène Bastaire, *Chiens du Seigneur : histoire chrétienne du chien*, Paris, Cerf, 2001.

68 - *Imago primi saeculi*, p. 915-924.

69 - Dekoninck, 2005, p. 281-286.

70 - Sur leur équivalent dans la gravure voir Salviucci Insolera, 2004, p. 184-191.

71 - Le plus célèbre personnage à l'avoir prise pour emblème est François I^{er} (Lesenne, 1897, p. 55), bien qu'il l'ait héritée de son grand-père Charles d'Angoulême (1459-1496).

72 - Lesenne, 1897, p. 55. Salviucci Insolera, 2004, p. 130-131. On en trouve le modèle chez Pietrasanta, 1634, p. 262.

73 - Horace, *Odes et épodes*, éd. et trad. par F. Villeneuve, Paris, Belles Lettres, 1927, p. 97.

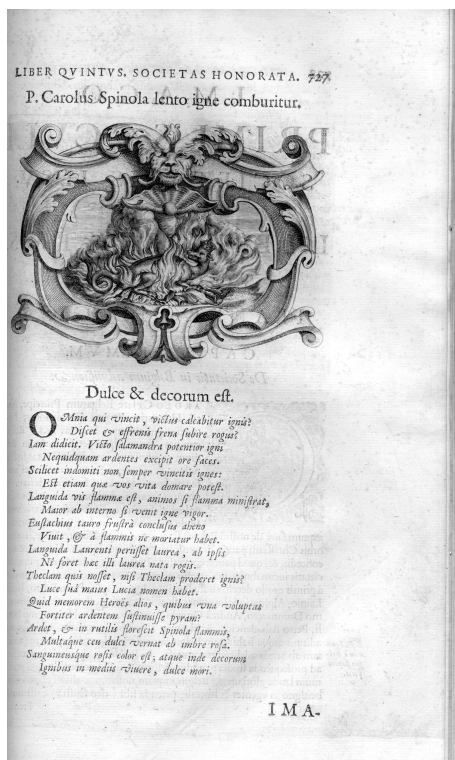


FIG. 115 – Jean de Tollenaer *et al.*, *Imago primi saeculi*
(BAPSO, inv. 2986), p. 727.

faire écho à Isaïe, XLIII, 2 : *cum transieris per aquas tecum ero et flumina non operient te cum ambulaveris in igne non combureris et flamma non ardebit in te* « Si tu traverses les eaux, je serai avec toi ; et les fleuves, ils ne te submergeront point ; si tu marches dans le feu, tu ne te brûleras pas, et la flamme ne t’embrasera pas. »

La métope suivante (n° 14 – fig. 14) est une métope intermédiaire, mais qui développe le triplet précédent. Elle nous montre une femme aux cheveux longs, richement vêtue et coiffée d’une couronne fleurie. Elle est nimbée, un lys et une épée sont croisés dans son dos. Il ne peut en aucun cas s’agir de l’archiduc Albert comme le suggère Lesenne en croyant apercevoir une barbe⁷⁴. Il s’agit plus vraisemblablement de la représentation de Lucie de Syracuse, vierge et martyre, évoquée parmi les illustres précédents du martyre de Charles Spinola représenté par la salamandre. Voilà ce que dit la *Légende dorée* à propos de son supplice : « [...] ‘Alors, dit Pascasius, je vais te faire conduire dans un lieu de prostitution, pour que tu y subisses le viol, et que tu perdes l’esprit saint.’ Le corps, dit Lucie, n’est corrompu qu’autant que le cœur y consent, car si tu me fais violer malgré moi, je gagnerai la couronne de la chasteté [...].’ Alors Pascasius fit venir des débauchés, en leur disant : ‘Invitez tout le peuple, et qu’elle subisse tant d’outrages qu’on

74 - Lesenne, 1897, p. 55.

vienne dire qu'elle en est morte.'Or, quand on voulut la traîner, le Saint-Esprit la rendit immobile et si lourde qu'on ne put lui faire exécuter aucun mouvement [...] Pascasius pensant, selon quelques rêveurs, qu'une lotion d'urine la délivrerait du maléfice, il l'en fit inonder ; mais, comme auparavant, on ne pouvait venir à bout de la mouvoir, il en fut outré ; alors il fit allumer autour d'elle un grand feu et jeter sur son corps de l'huile bouillante mêlée de poix et de résine. Après ce supplice, Lucie s'écria : 'J'ai obtenu quelque répit dans mes souffrances, afin d'enlever à ceux qui croient la crainte des tourments, et à ceux qui ne croient pas, le temps de m'insulter'. Les amis de Pascasius, le voyant fort irrité, enfoncèrent une épée dans la gorge de Lucie [...] elle ne fut pas enlevée du lieu où elle avait souffert, elle rendit l'esprit seulement quand les prêtres furent venus lui apporter le corps du Seigneur »⁷⁵. Le lys et l'épée qui sont figurés derrière le cou de la sainte sont les symboles de sa condition de vierge et de son martyr ; quant à la couronne, c'est celle des martyrs, dont elle est parfois revêtue⁷⁶.

4^e triplet

Le triplet suivant (fig. 15-17) associe les mots GENUS – CASTU[M] (Race chaste – Pure), à la figure d'une ruche entre deux îlots fleuris parmi lesquels s'affairent des abeilles. L'abeille est porteuse d'une symbolique riche et ancienne⁷⁷. Entre autres concepts qui lui sont associés, il y a celui de la chasteté : « un mystère entoura longtemps deux aspects essentiels de sa vie : la fécondation et l'origine du miel. La première semblait miraculeuse,

75 - *La Légende Dorée de Jacques de Voragine*, nouvellement traduite en français par l'abbé J. B. M. Roze, Paris, Édouard Rouveyre, 1902, 1^{re} partie, p. 48-52.

76 - Voir par exemple le retable de Santa Lucia, peint par Quirizio da Murano et conservé à la Pinacothèque Rovigo de Venise.

77 - La ruche représente de manière générale la Concorde et l'Activité productive : Tervarent, 1997, p. 380. L'association des abeilles et de la ruche à une société idéale est très ancienne, que l'on pense notamment à l'un des ouvrages très en vogue au Moyen Âge, le *Liber Universale bonum de apibus* du dominicain Thomas de Cantimpré (1201 ?-126 ?) dont nous conservons une copie de la fin du Moyen Âge (BAPSO, ms. 105). Chez Ripa, *Iconologie*, 1644, p. 23, la ruche est associée à l'Artifice (au sens de produit de l'art/artisanat) : « Par la ruche qu'il montre, qui est pleine de mouches à miel, nous est déclaré leur merveilleuse industrie, qui fait dire au plus sage de tous les hommes ; *Va-t'en à l'abeille, qui t'apprendra combien elle est diligente et laborieuse en son ouvrage* (*Enéide* I, *Géorgiques* IV), et au prince des poètes latins, que ces merveilleux animaux, quelque petits qu'ils soient ne laissent pas d'être grands dans leur conduite, comme ayant leurs chefs, leurs ordres, leur police, et leur économie, d'où se forme entre eux une manière de royauté ». C'est en ce sens que l'on peut, comme le propose Lesenne (1897, p. 54), rapprocher cette métopie de la gravure figurant une ruche dans l'*Imago primi saeculi* (p. 471 – fig. 116). Dans le livre, la ruche est accompagnée de l'expression : *Scholae humaniorum litterarum* (école des lettres et sciences humaines) et de la devise : *Luditque favis immista iuventus* (la jeunesse s'ébat parmi les rayons de miel), qui renvoie à un passage de Virgile, *Géorgiques*, IV, 22 : *vere suo ludetque favis emissa iuventus* (et que cette jeunesse s'ébattra hors des rayons – Virgile, *Les Géorgiques*, éd. et trad. par Henri Goetzler, Paris, Belles Lettres, 1935, p. 16 ; sur Virgile et les jésuites voir Yasmin Haskell, « Practicing What They Preach ? Vergil and the Jesuits », dans Joseph Farrell & Michael C. J. Putnam (ed.), *A Companion to Vergil's Aeneid and its Tradition*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, p. 203-216, ici p. 207). Cette gravure n'illustre donc pas la vertu de chasteté, mais loue l'organisation des écoles jésuites. La citation de Virgile est un peu détournée, car il est bien sûr hors de question que les jeunes élèves s'ébattent hors de la ruche. C'est donc parmi les rayons, allégorie pour les rayonnages des bibliothèques, qu'ils s'enivrent du miel des belles lettres, voir Salviucci Insolera, 2004, p. 133 et p. 28 pour les sources classiques des jésuites. Voir aussi Pietrasanta, 1634, p. 443-445.

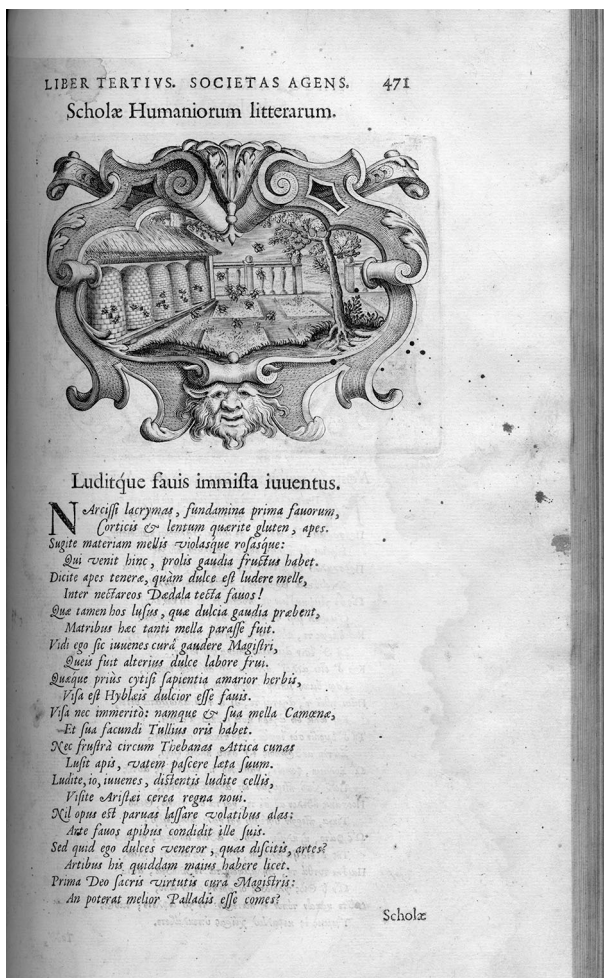


FIG. 116 – Jean de Tollenaer et al., *Imago primi saeculi* (BAPSO, inv. 2986), p. 471.

réalisée sans aucune copulation visible : aussi l'abeille devint-elle un symbole moral, allégorie de la chasteté comme de la fécondité [...] »⁷⁸. Déjà Virgile (*Georgiques*, IV, 197-220) célébrait la chasteté des abeilles, et le renouvellement de l'espèce par une miraculeuse génération spontanée⁷⁹.

78 - Janine Kievits, « L'abeille, de mythe en mythe », *Labyrinthe* [en ligne], 40 | 2013, consulté le 24 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/4316> ; DOI : 10.4000/labyrinthe.4316

79 - Renaud Pasquier, « Le mythe de la bougonie : Aristée, Orphée, Virgile », *Labyrinthe* [en ligne], 40 | 2013, consulté le 25 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/4331> ; DOI : 10.4000/labyrinthe.4331

*Ses enfants sont nombreux ; cependant, ô merveille !
 L'hymen est inconnu de la pudique abeille :
 Ignorant ses plaisirs ainsi que ses douleurs,
 Elle adopte des vers éclos du sein des fleurs,
 De jeunes citoyens repeuple son empire,
 Et place un roi nouveau dans ses palais de cire :
 Aussi, quoique le sort, avare de ses jours,
 Au septième printemps en termine le cours,
 Sa race est immortelle ; et, sous de nouveaux maîtres,
 D'immombrables enfants remplacent leurs ancêtres.
 Plus d'une fois aussi, sur des cailloux tranchants
 Elle brise son aile en parcourant les champs,
 Et meurt sous son fardeau, volontaire victime :
 Tant du miel et des fleurs le noble amour l'anime !
 Quel peuple de l'Asie honore autant son roi ?
 Tandis qu'il est vivant, tout suit la même loi :
 Est-il mort ? Ce n'est plus que discorde civile ;
 On pille les trésors, on démolit la ville :
 C'est l'âme des sujets, l'objet de leur amour ;
 Ils entourent son trône, et composent sa cour,
 L'escortent au combat, le portent sur leurs ailes,
 Et meurent noblement pour venger ses querelles.
 Frappés de ces grands traits, des sages ont pensé
 Qu'un céleste rayon dans leur sein fut versé. ⁸⁰*

Dans le monde grec aussi les abeilles sont le symbole de la chasteté, ainsi, lors des thesmophories, une fête athénienne de trois jours en l'honneur de Déméter, les épouses sont « exemptées » de rapports sexuels avec leurs maris. À ce titre elles sont nommées *melissai* (abeilles), en vertu de la croyance en la chasteté des mouches à miel ⁸¹. Cette tradition perdue au Moyen Âge, ainsi, Antoine de Padoue définit la Vierge Marie comme une « chaste abeille » ⁸². Le *Rosarius* ⁸³, une compilation d'allégories mariales, composé au couvent des Dominicains de Poissy vers le milieu du XIV^e siècle, consacre le huitième chapitre de son second livre à l'abeille et en dit : « Merveilleusement édifie son manoir et de chaste est vie [...] Ou ciel maison édyfia la glorieuse Maria : c'est édifier sagement [...] La dame fu de vie chaste ; nuli ne pince, ne ne taste » ⁸⁴.

La métope suivante (fig. 18) est à nouveau une image intermédiaire. Elle constitue une rime visuelle avec la métope de Lucie de Syracuse. On y voit une femme aux cheveux longs, richement vêtue et coiffée d'une couronne fermée et qui semble surmontée d'un pompon. Elle est nimbée, deux claves sont placées de part et d'autre de sa tête. Il ne peut pas s'agir de l'archiduchesse Isabelle comme le suggère Lesenne ⁸⁵, ne serait-ce qu'en raison du

80 - Renaud Pasquier, « Les Géorgiques, un manuel d'apiculture hétéroclite », *Labyrinthe* [en ligne], 40 | 2013, consulté le 25 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/4324> ; DOI : 10.4000/labyrinthe.4324

81 - Elizabeth Abbott, *Histoire universelle de la chasteté et du célibat*, Québec, Fides, 2003, p. 38-40.

82 - J. Kievits, *op. cit.* n. 77.

83 - Paris, BnF, ms. fr. 12483.

84 - Angela Marie Mattiacci, *Le « Bestiaire marial » tiré du « Rosarius »* (Paris, ms. B.N. f. fr. 12483), Ph. D. dissertation, Université d'Ottawa, 1996.

85 - Lesenne, 1897, p. 54.

nimbe. Elle peut soit faire écho à sainte Lucie, comme pour les deux saints des métopes 30 et 34 (voir *infra*), soit prolonger le discours sur la chasteté, de même que Lucie prolongeait celui sur le martyr. Mais il n'y a pas d'indices suffisamment clairs pour permettre une identification précise de cette sainte. Si on fait le lien avec le triptyque précédent, il pourrait aussi s'agir d'une illustration de la chasteté, soit une pure allégorie, mais elle n'en présente aucun attribut évident, soit une sainte réputée pour sa chasteté, mais elles le sont plus ou moins toutes... Dans la lignée de notre analyse de l'allégorie de la ruche, nous sommes tentés d'y voir une figure de la Vierge Marie – sans pouvoir expliquer les claves⁸⁶ – d'autant que l'église des jésuites lui est dédiée ainsi que nous l'indique la lettre de consécration de Gérard d'Haméricourt (fig. 117) : *Nos Gerardus ab Haméricourt [...] facimus nos die dare praesentis iuxta denotorum nobis in Christo filiorum rectoris et aliorum religiosorum de Societate Jesum in collegio [...], ecclesiam eorum quam ad ministeria ecclesiastica iuxta eorum institutum libere exercenda nostris sumptibus extremi curavimus una cum summo altari ad Dei omnipotentis gloriam deipareque Virginis Marie, et varium sanctorum honorem, et sub invocatione sanctissimi nominis Jesum in pontificalibus missarum solemnibus celebrantem divina nobis assistente gratia consecrasse et dedicasse ac praedicto altari reliquias sanctorum martirum Vicentii et Adriani inclusisse singulis Christi fidelibus, qui ipso die consecrationis huiusmodi [...] et qui die anniversario dictam ecclesia conturi et confesse vel id facere constituerant visitarint quadraginta dies de vera indulgentia...*⁸⁷

Cette identification avec la Vierge est d'autant plus probable que la dévotion à cette dernière était très importante dans la culture de la contre-réforme et tout particulièrement chez les jésuites qui lui ont dédié nombre de sodalités⁸⁸.

5^e triplet

Vient ensuite le triplet qui associe les mots « OPERE – VERBO » (En acte – En parole)⁸⁹ à deux bras sortant de nuées et tenant, pour l'un une trompette et pour l'autre une torche (fig. 19-21). On pense bien sûr au *Confiteor*⁹⁰. Toutefois, étant donné l'iconographie, il semble plutôt qu'il s'agisse ici d'une expression positive de la renommée des jésuites et de leur enseignement. On retrouve en effet les deux dans l'*Imago primi saeculi*, la

86 - La rupture nette des deux claves placées près de la tête nous fait hésiter à affirmer qu'il s'agit d'une croix (et nous sommes tenté de suggérer qu'il s'y trouvait des inscriptions désormais recouvertes par le badigeon). Cependant, les inscriptions des métopes 31 et 33, qui font référence à un événement de la vie de l'Empereur Constantin, nous donnent à penser qu'il pourrait aussi s'agir d'Hélène Augusta (vers 247/250 – vers 329/330), épouse de Constance Chlore et mère de Constantin I^{er} (ce qui expliquerait la couronne impériale de la figure), à qui on attribue la découverte de la croix de la Passion, mais elle n'est pas traditionnellement associée à la chasteté.

87 - BAPSO, fonds des jésuites wallons, col. 8, en cours de classement. On y apprend également que l'autel a été consacré avec des reliques des saints Vincent et Adrien.

88 - Insolera et Salviucci-Insolera, 1996, p. 14-15.

89 - Lesenne, 1897, p. 53.

90 - *Confiteor Deo omnipotenti, et vobis, fratres, quia peccavi nimis cogitatione, verbo, opere et omissione* (Je confesse à Dieu tout-puissant, Je reconnais devant mes frères que j'ai péché, en pensée, en parole, par action et par omission).

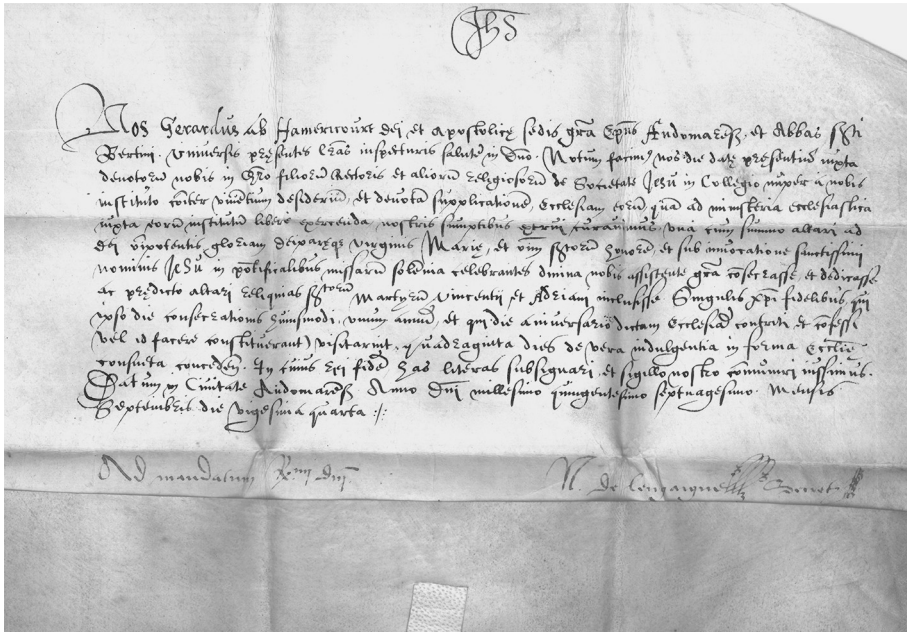


FIG. 117 – Gérard d'Haméricourt,
Lettre de Consécration de l'église des jésuites wallons de Saint-Omer
(BAPSO, fonds des jésuites wallons, col. 8, en cours de classement).

trompette (p. 320 – fig. 118) et le flambeau (p. 466 – fig. 119)⁹¹. Dans tous les cas, il s'agit de l'illustration des deux moyens de propager la doctrine : la parole et l'acte. Dans l'*Imago*, les trompettes illustrent le poème intitulé *Societas Fidem toto orbe divulgat* (La Société répand la foi sur la terre entière)⁹², associé à une citation du Psaume XVIII, 5 : *In omnem terram exivit sonus eorum* (Leur retentissement s'est répandu sur toute la terre). Le poème évoque ensuite les différentes parties du monde où se sont implantés les jésuites, du Brésil au Japon, en comparant cette conquête spirituelle du monde à la guerre de Troie. Quant au flambeau, il apparaît dans une gravure intitulée *Societas doctrina & exemplo viam salutis ostendit* (La Société montre le chemin du salut par sa doctrine et son exemple) et dans une citation d'un des fragments compilés par Ennius, ici extrait du premier livre du *De officiis* de Cicéron : *Quasi lumen de suo lumine accendat, facit, ut nihilominus ipsi luceat, cum alteri accenderit* (à ton flambeau c'est allumer le mien : le feu te reste, il brûle inépuisable)⁹³, le début de la citation, omis ici, fait écho à l'intitulé du poème : *Ut homo qui erranti comiter monstrat viam* (Du voyageur par un mot secourable guider les pas ne te coûterait rien). Le flambeau est en effet un symbole ancien de la Connaissance. C. Ripa écrit : « Le flambeau allumé signifie, que comme les yeux du corps ont besoin de la lumière

91 - Lesenne, 1897, p. 53. Ce dernier renvoie, pour le flambeau, à la p. 317 où est figurée une bougie.

92 - Salviucci Insolera, 2004, p. 146.

93 - Cicéron, *Traité des devoirs*, trad. par M. Stiévenart, Paris, Panckoucke, 1830, p. 46-47.

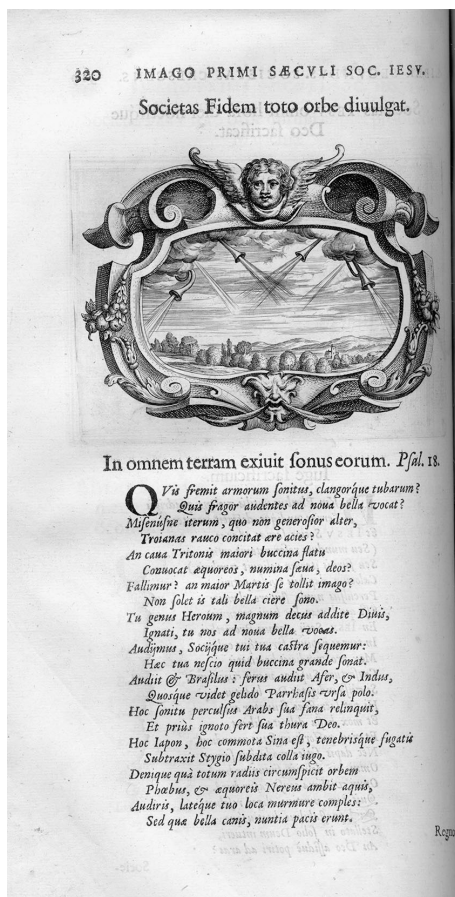


FIG. 118 – Jean de Tollenaer et al., *Imago primi saeculi* (BAPSO, inv. 2986), p. 321.

pour voir, ceux de l'âme, tout de même, pour s'acquérir la connaissance des espèces intelligibles, doivent recourir à l'instrument extérieur des sens, & particulièrement celui de la vue »⁹⁴.

La métope intermédiaire n° 22 (fig. 22) est un emblème très répandu qui figure un dauphin enroulé sur une ancre, associé ici à la devise : *festina lente* (hâte-toi lentement). Le dauphin est en effet un symbole de célérité, et l'ancre un symbole de fixité, l'association des deux, par oxymore, illustre la devise. Le dauphin et l'ancre se retrouvent quasiment à l'identique dans les emblèmes d'Alciat (fig. 120)⁹⁵, où ils illustrent la phrase : *Princeps subditorum incolumitatem procurans* (Le prince assure la sécurité de ses sujets), inspirée de l'*Histoire de Rome* d'Ammien Marcellin (XXIX, 18). Quant à la

94 - *Iconologie*, 1644, p. 40.

95 - *Omnia Andrea Alciati Emblemata*, 1577, p. 480. Voir Tervarent, 1997, p. 48-49 et 178-179 ; Michel Orcel & Alban Pérès, *Dictionnaire raisonné des devises*, Paris-Nice, Arcades Ambo, 2016, p. 122-123.

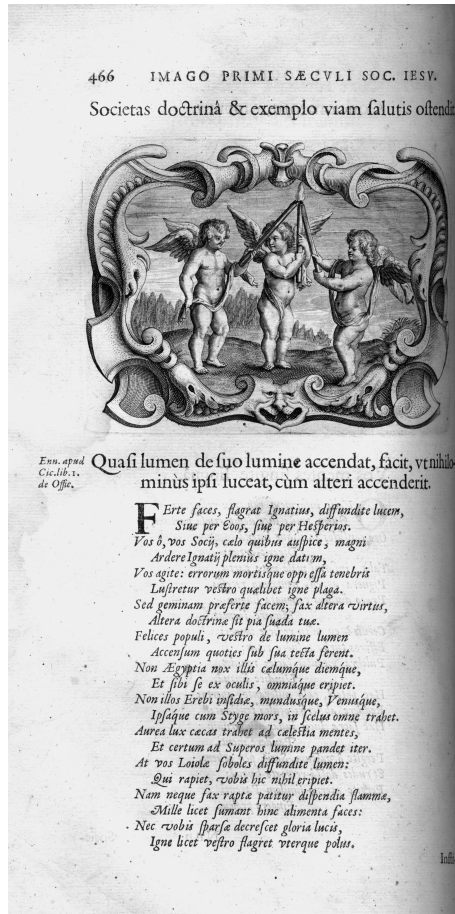


FIG. 119 – Jean de Tollenaer, et al., *Imago primi saeculi*
(BAPSO, inv. 2986), p. 466.

devise *festina lente*, elle est très ancienne et a été souvent adoptée au cours de l'histoire, notamment par l'empereur Auguste et par l'imprimeur Alde Manuce qui en fait sa marque en 1495⁹⁶. Lesenne⁹⁷ rappelle qu'il s'agit aussi de la devise épiscopale de Gérard d'Haméricourt, abbé de Saint-Bertin de 1544 à 1576 et évêque de Saint-Omer de 1563 à 1577, comme en

96 - Suétone, *Vie d'Auguste*, XXV, 5. Voir aussi Aulu-Gelle, *Nuits attiques*, X, 11, 5 ; Macrobe, VI, 8 ; Érasme, *Adages*, II, 1, 1 (n° 1001).

97 - Lesenne, 1897, p. 53. Henri Taussin, *Dictionnaire des devises ecclésiastiques*, Paris, Lechevalier, 1907, n° 618, p. 63, mais dont la source n'est autre qu'Henri de Laplane, *Les abbés de Saint-Bertin d'après les anciens monuments de ce monastère*, Saint-Omer, Fleury-Lemaire, 1855, p. 148. Laplane donne pour source le tome III (p. 83), des *Annales de Saint-Omer* par Deneuille, qui porte parfois le titre *Histoire ecclésiastique de Saint-Omer*, et dont il existe plusieurs copies (BAPSO, ms. 896, ms. 1737-3 et ms. 1559 ; Saint-Omer, Soc. des ant. de la Morinie, ms. 1551 : Voir Bernard Level, « Les manuscrits de Deneuille », *Bull. de la Soc. des Antiq. de la Morinie*, t. XXVI, 2008, p. 149-156.

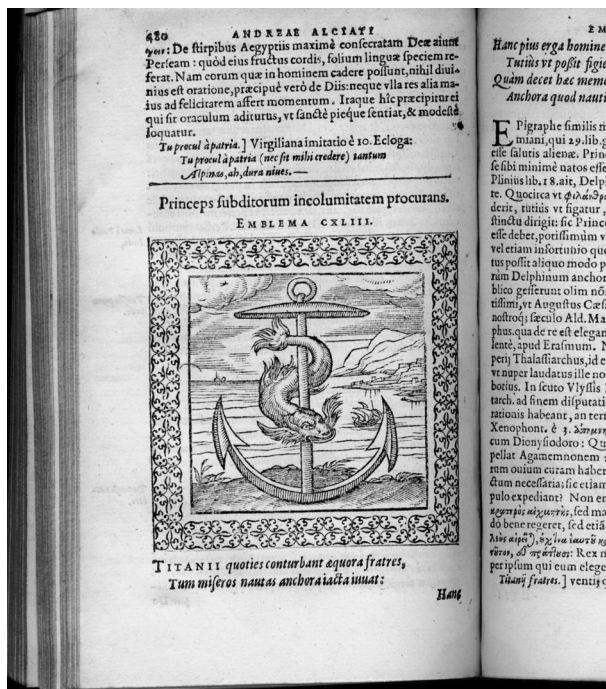


FIG. 120 – *Omnia Andrea Alciati Emblemata*, Anvers, Plantin, 1577 (BAPSO, inv. 2622), p. 480.



FIG. 121 – Copie du catalogue des rentes attachées aux revenus du collège des jésuites wallons par l'évêque Gérard d'Haméricourt (BAPSO, fonds des jésuites wallon, col. 8, en cours de classement).

témoigne son sceau ⁹⁸, conservé sur l'acte de fondation du collège (fig. 121). Il est fort possible que cette métopé soit une forme de commémoration du rôle que cet évêque a joué dans la fondation du collège wallon. Il s'était fait d'ailleurs enterrer dans la première église du collège ⁹⁹.

6^e triplet

Le sixième triplet (fig. 23-25) associe les mots APERI – CLAUDE (Ouvre – Ferme), abréviation de la devise *Aperuit et clausit* ¹⁰⁰ du pape Grégoire XIII (Hugues Boncompagni, pape de 1572 à 1585), sous le pontificat duquel la première église des jésuites a été terminée en 1583 ¹⁰¹, aux attributs pontificaux, la tiare et les clefs ¹⁰². Ce triplet rappelle que la fondation du collège et de son église n'a été rendue possible qu'avec l'approbation de l'évêque de Rome.

La vingt-sixième métopé (fig. 26) montre deux bras dont les mains se joignent devant une corne d'abondance. Les mains unies sont généralement des symboles de foi et de concorde ¹⁰³, comme en témoigne l'emblème trente-neuf d'Andrea Alciati (fig. 122) ¹⁰⁴. Cesare Ripa écrit à propos de l'Abondance (fig. 123) : « quant à la corne d'Amalthée, qui est si fameuse dans les écrits mythologiques, il paraît assez qu'elle est un symbole de

98 - Vestige de sceau appendu à la lettre de consécration de l'église du Collège des jésuites (BAPSO, fonds des jésuites wallons, col. 5, en cours de classement) et à la copie du catalogue des rentes attachées aux revenus du collège par d'Haméricourt (BAPSO, fonds des jésuites wallons, col. 8, en cours de classement). Voir A. Hermand & L. Deschamps de Pas, *Histoire sigillaire de la ville de Saint-Omer*, Paris, Librairie archéologique de Victor Didron, 1860, p. 79, et pl. XXV, n° 181-183. Voir aussi BAPSO, ms. 806, f. 1, qui reproduit les armes et la devise de l'abbé.

99 - On trouve aussi l'expression *lente festino* dans l'*Imago primi saeculi* (p. 473) : *Invitat pennis, invitat voce, graduque lente festino sub sua membra vocat* (Il invite de ses ailes, de sa voix, progressivement et dans une hâte mesurée, il les prend sous son aile), dans un poème qui suit directement celui illustré par la gravure des ruches, et qui est pour sa part illustré par une poule protégeant sa couvée. Ce poème est intitulé *Scholae catechisticae* (école catéchétique) et s'ouvre, pour sa partie latine, sur la citation de l'évangile de Luc, XVIII, 16 : *Simite parvulos venire ad me* (laissez venir à moi les petits enfants). Il vante les qualités de l'enseignement jésuite, en comparant leur école à une poule aimante qui prend ses poussins sous ses ailes, et les éduque avec patience et gentillesse telle une poule élevant ses poussins. Sur le thème de la poule comme allégorie religieuse, voir Noureddine Mezoughi, « *Gallina significat Sanctam Ecclesiam*. The religious symbolism of representations of chickens, chicks and foxes », *Cahiers Archéologiques*, 35, 1987, p. 53-63 et Marie Anne Polo de Beaulieu, « Poules et poulets entre métaphores et *realia* dans la prédication et les *exempla* du Moyen Âge », *Revue d'ethnoécologie* [en ligne], 12 2017, consulté le 21 août 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnoecologie/3335> ; DOI : 10.4000/ethnoecologie.3335.

100 - Taussin, 1907, n° 101, p. 11.

101 - La fondation du collège est pour sa part actée par Pie V, dont nous avons conservé la bulle pontificale de fondation (BAPSO, fonds des jésuites wallons, col. 2, en cours de classement).

102 - Tervarent, 1997, p. 129. On les retrouve sur les armoiries de la Cité du Vatican : *de gueules à deux clefs or et argent, posées en sautoir, cordées du champ, surmontées du Trirègne dont pendent deux rubans argent ornés de petites croix pattées or*. Les clefs évoquent le thème de la *traditio clavium* : la transmission des clefs du royaume des cieux à Pierre par le Christ, relatée dans Mt. XXVI, 34. Lesenne, 1897, p. 52. Voir aussi Édouard Bouyé, « Les armoiries pontificales à la fin du XIII^e siècle : construction d'une campagne de communication », *Médiévales* [En ligne], 44 printemps 2003, consulté le 27 août 2019. URL : <http://journals.openedition.org/medievales/938> ; DOI : 10.4000/medievales.938

103 - Tervarent, 1997, p. 306-308. Pietrasanta, 1634, p. 223 en donne une variante.

104 - *Omnia Andrea Alciati Emblemata...*, 1577, p. 186.



FIG. 122 – *Omnia Andrea Alciati Emblemata*,
(BAPSO, inv. 2622), p. 186.



FIG. 123 – *Iconologie ou explications nouvelles de plusieurs images, emblèmes, et autres figures...* tirée des recherches & des figures de César Ripa, moralisées par I. Baudoin, Paris, Mathieu Guillemot, 1644
(BAPSO, inv. 2250), p. 3.

l'abondance par ces vers d'Ovide, où il dit : de fleurs et de fruits les Nymphes la comblèrent, puis aux dieux immortels elles la consacèrent (*Métamorphoses*, IX, 85-92) »¹⁰⁵. Par extension, la corne d'Amalthée est aussi un attribut de libéralité, fortune, paix et concorde¹⁰⁶ en ce que l'abondance découle de chacune d'elles. Il faut certainement voir dans cette image le résultat de l'entente entre Grégoire XIII et Gérard d'Haméricourt qui a permis aux jésuites de s'installer à Saint-Omer et d'y prospérer.

7^e triplet

Ce triplet (fig. 27-29) comprend les mots MERCES – MAGNA (Grandes – Récompenses) encadrant une composition qui montre une couronne de fleurs dans laquelle sont passés un sceptre et deux rameaux d'olivier sur chacun desquels est accrochée une couronne. L'expression *merces magna* apparaît notamment en *Genèse XV, 1* : *His itaque transactis factus est sermo Domini ad Abram per visionem dicens noli timere Abram ego protector tuus sum et merces tua magna nimis* / « Après ces événements, la parole de l'Éternel fut adressée à Abram dans une vision, et il dit : Abram, ne crains point ; je suis ton bouclier, et ta récompense sera très grande ». Ce passage est l'annonce de la postérité d'Abraham et ses héritiers auxquels Dieu promet la multitude et la terre d'Israël. Cette notion de « grande récompense » a par la suite été glosée par de nombreux théologiens. On retrouve notamment plusieurs éléments de ce triplet dans un passage des *Soliloques* d'Augustin d'Hippone : *Vere Domini Deus meus, magnus es tu nimis super omnes Deus, et merces tua magna nimis. Neque enim magnus es tu, et parva merces tua ; sed magnus es tu, ita magna merces tua ; quoniam non aliud es tu, aliud merces tua. Sed tu ipse magnus nimis, tu ipse merces magna nimis : tu ipse coronator est, et corona ; tu ipse promissor es et promissio. Tu remunerator et munus : tu praemiator et praemium felicitatis aeternae. Tu ergo coronator es et corona, Deus meus, et diadema spei meae, quae coronata est gloria : lumen laetificans, lux renovans, decor adornans, spes mea magna, desiderium cordis sanctorum et desideratus eorum. Visio ergo tua tota merces est, totum praemium, et totum gaudium, quod exspectamus. Haec est enim vita aeterna, haec est, inquam, sapientia tua. Haec est vita aeterna, ut cognoscamus te solum verum Deum, et quem misisti Jesum Christum*¹⁰⁷. Il évoque donc la récompense du Salut promise aux fidèles qui restent fermes dans leur foi et la défendent. Elle annonce la métope suivante qui figure un des saints dont les reliques sanctifient l'église.

La trentième métope (fig. 30) est une figure en buste d'un guerrier nimbé, armé d'un plastron à l'antique avec des épaulettes léonines et d'un casque morion espagnol paré d'une plume. Il porte les cheveux mi-longs,

105 - *Iconologie*, 1644, p. 3.

106 - Tervarent, 1997, p.147-148.

107 - Augustin d'Hippone, *Soliloques*, trad. abbé Mamert (Chefs d'œuvre des Pères de l'Église..., XIII), Paris, Bibliothèque ecclésiastique, 1838, p. 298-301 : « Ô vous qui êtes véritablement mon seigneur et mon dieu ! Vous êtes grand par-dessus toutes choses, et votre récompense l'emporte aussi en magnificence sur toutes les autres. Grand comme vous êtes, vous n'accorderez point une petite récompense ; mais la grandeur de votre récompense répond à votre grandeur, puisque cette récompense n'est point autre que vous-même. Vous êtes très-grand, et votre récompense est aussi grande que vous ; car vous êtes à la fois celui qui couronne et la couronne elle-même, celui qui promet et l'objet de la promesse, celui qui récompense et la récompense elle-même, c'est-à-dire la félicité éternelle ».

bouclés, une barbe fournie et de longues moustaches à la mode espagnole du XVI^e siècle. Son nom est signalé par une inscription : S. RE/CESSVS. Il s'agit de saint Recesse, dont le crâne constituait, avec celui de saint Disole, figuré quatre métopes plus loin, l'une des principales reliques de l'église. Comme le signale Lesenne ¹⁰⁸, la cérémonie de la réception de ces reliques, le 12 mai 1618, est décrite dans les *Annales de Saint-Bertin* (voir notre annexe 2) ¹⁰⁹. Les reliques venaient de la catacombe romaine de Priscille, sur la Via Salaria. Il s'agissait au II^e siècle d'une propriété de la famille sénatoriale des *Acilii*, à laquelle appartenait Priscilla, bienfaitrice de la communauté chrétienne de Rome. À partir de la fin du II^e siècle, la catacombe incorpore une carrière utilisée par les chrétiens pour leurs sépultures, et où sont enterrés des dizaines de martyrs ainsi que quelques papes, auxquels elle a servi de véritable « réserve de reliques » ¹¹⁰.

8^e triplet

Le triplet suivant (fig. 31-33) est constitué des mots IN HOC – VINCES, encadrant une croix autour de laquelle est enroulé un serpent. Comme l'a bien vu Lesenne ¹¹¹, on retrouve ici l'évocation de la vision de Constantin. Eusèbe de Césarée écrit dans sa *Chronique* ¹¹² que lors de la bataille du pont Milvius, le 28 octobre 312, Constantin aurait eu la vision d'une croix dans le ciel, avec les mots : *In hoc signo vinces* (Par ce signe tu vaincras). Le futur empereur décide alors de faire peindre ces mots sur les boucliers de ses soldats et sur son étendard (en grec λάβαρον / *lâbaron*), en les surmontant du chrisme, constitué des deux premières lettres du nom grec du Christ. L'avènement de Constantin marque la conversion officielle de Rome à la nouvelle religion. On trouve la mention de cet événement majeur de l'histoire de l'Église dans l'*Imago primi saeculi* (p. 273). Elle apparaît dans la quatrième oraison du second livre, qui compare les pères jésuites à la milice du Christ (*Paraenetica ad Patres ac fratres ad militiam Christi vocato*). En revanche, il semble que Lesenne se soit trompé en interprétant le serpent de la métope comme une figure du serpent d'airain, érigé par Moïse dans le désert pour protéger les Hébreux des attaques des serpents ¹¹³. En effet, dans

108 - Lesenne, 1897, p. 51-52

109 - Voir aussi Delamotte & Loisel, 1910, p. 30, 118, 124-125.

110 - Philippe Boutry, « Les saints des Catacombes. Itinéraires français d'une piété ultramontaine (1800-1881) », *Mélanges de l'École française de Rome*, 91-2, 1979, p. 875-930.

111 - Lesenne, 1897, p. 50-51.

112 - *L'Histoire ecclésiastique, translatee de latin en frâcois, par messire Claude de Seyssel, évesque lors de Marseille, et depuis archeuesque de Thurin*, Paris, Geoffroy Tory, 1532 (BAPSO, inv. 2925), f. cxvi-cxvii : « Si advint qu'une nuit, ainsi qu'il dormait, il vit à l'orient le signe de la croix resplendissant dans l'air et à son grand étonnement il lui sembla qu'il y avait auprès de lui des anges qui lui disaient « par ce signe tu vaincras Constantin » [...] après cela Constantin fit mettre en ses enseignes le signe qu'il avait vu dans le ciel, et modifia la forme de dragon de son étendard en forme de croix. Ainsi marcha-t-il contre son ennemi avec les enseignes de la foi ». (Nous avons transcrit en français moderne). Les étendards en forme de dragon (*draco*) ont été adoptés au cours de l'Empire, entre 250 et 400 après J.-C., par les unités de cavalerie. La tête creuse, en forme d'un dragon denté, fabriquée en métal, est prolongée par une queue sous forme d'un tube de tissu. J.C.N. Coulston, « The 'draco' standard », *Journal of Roman Military Equipment Studies*, 2, 1991, p. 101-114.

113 - Nombres, XXI, 8-9 « L'Éternel dit à Moïse : Fais-toi un serpent brûlant, et place-le sur une perche ; quiconque aura été mordu, et le regardera, conservera la vie. Moïse fit un serpent d'airain, et le plaça sur une perche ; et quiconque avait été mordu par un serpent,

l'*Imago primi saeculi*¹¹⁴, la vision de Constantin n'est pas mise en relation avec le serpent d'airain mais avec la quatrième méditation des *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola¹¹⁵, intitulée *Duobus vexillis Christi & Luciferi* (deux étendards, l'un de Jésus, l'autre de Lucifer). Dans cette méditation du quatrième jour de la deuxième semaine, Ignace invite l'orant à méditer sur les « deux étendards, l'un de Jésus-Christ, notre chef souverain et notre Seigneur ; l'autre de Lucifer, ennemi mortel de la nature humaine ». Il faut donc vraisemblablement voir dans le serpent de la métope « l'étendard » de Lucifer, ce « grand dragon, le serpent ancien » (Ap. XII, 9). La forme serpentine n'est pas surprenante dans la mesure où le mot latin *draco*, est une translittération du grec ancien δράκων (*drákôn*), qui signifie « serpent »¹¹⁶. Cette métope figure ainsi le combat eschatologique du bien contre le mal, la défaite de ce dernier étant assurée par la victoire de la Croix annoncée par l'inscription.

La trente-quatrième métope (fig. 34) est identique à la trentième à ceci près qu'il y a deux plumes sur le morion. Comme l'indique le *titulus S. DI/SOLVS*, il s'agit de saint Disole. Des reliques de saint Disole étaient aussi conservées à l'abbaye cistercienne de Beaupré sur la Lys¹¹⁷. Lesenne suggère avec raison que le choix de la représentation des deux saints en armure et en buste fait peut-être écho aux bustes orfèvres que les jésuites ajoutèrent à la châsse en 1621¹¹⁸ : « Le 8 de mai, veille du quatrième dimanche après pâque, les pères jésuites wallons de St Omer firent exposer à l'ordinaire au milieu de leur église la belle châsse des deux corps saints Disole et Recesse et firent mettre aux deux cotés deux nouveaux bustes d'argent et de vermeille richement travaillés et représentant tous deux la

et regardait le serpent d'airain, conservait la vie ». Ce passage est souvent interprété comme un antitype de la crucifixion d'après Jean, III : 14-15 : « Et comme Moïse éleva le serpent dans le désert, ainsi il faut que le Fils de l'homme soit élevé, afin que quiconque croit en Lui ne périsse pas, mais qu'il ait la vie éternelle ».

- 114 - *Imago primi saeculi*, p. 274 : [*Occasio meditationis de Duobus vexillis Christi & Luciferi*] *Tum certes (ut ex ore Parentis nostris commemorare solitus erat R. P. Everardus Mercurianus) duorum Vexilliorum divinitus oblata ei fuit species, meditationis typo in aureo exercitiorum libello deinde expressa sub quorum altero in patentium camporum aequore prope Ierosolymam, altero prope Babylonem erecto ; hinc humanae stirpis capitalissimus hostis lucifer in igneo sumosoque solio, fastu turgidus, formam horibilis, vultu truculentus ; inde clementissimus humanae salutis assertor Christus, humili quidem demissoque insistens loco, sed augustissimam pulcherrimamque formam, incredibilem in modum amabilis conspiciebatur.*
- 115 - Édition consultée sur internet : *Exercitia S. P. Ignatii Via Ad Salutem et perfectionem propriam & alienam, Tuta & perpetuo tenenda. Proposita a quodam sacerdote Soc. Jesu*, Hildesheim, Jean Leonard Schlegel, 1713, p. 123-131. Les *Exercices spirituels* sont un ouvrage de prière fait de méditations progressives et systématiques, et composé par Ignace de Loyola à partir de sa propre expérience. D'abord rédigé en espagnol, puis traduit en latin par André des Freux, l'ouvrage est approuvé par Paul III le 31 juillet 1548 (*Pastoralis officii*). On en trouve la traduction complète par Pierre Jennesseaux (1913) sur le site livres-mystiques.com. Sur les liens entre les *Exercices* et l'emblématique, voir notamment Pedro F. Campa, « La génesis del libro de emblemas jesuita », dans Sagrario López Poza (ed.), *Literatura emblemática hispánica : actas del I Simposio Internacional*, A Coruna, Universidade da Coruna, 1996, p. 43-53 ; voir aussi Insolera et Salviucci & Insolera, 1996, p. 15-16. Sur l'importance de l'image dans les exercices, voir Dekoninck, 2005, p. 138-145.
- 116 - Voir Rémy Cordonnier & Christian Heck, *Le bestiaire médiéval*, Paris, Citadelle & Mazenod, 2011, p. 294-301 et 526-533.
- 117 - D. Eugène, « Histoire de l'abbaye de Beaupré sur la Lys », *Annales du Comité Flamand de France*, 16, 1887, p. 215-347 (ici p. 276).
- 118 - Lesenne, 1897, p. 51. Voir aussi L. Deschamps de Pas, « Une rectification », *Bull. de la Soc. des Antiq. de la Morinie*, t. VII, 1883, p. 291-292.

figure de deux soldats martyrs avec le casque sur la tête, l'un tenant une épée en main, et l'autre une palme. Ces deux bustes sont aussi enrichis de belles pierreries et de la hauteur d'environ trois pieds »¹¹⁹.

9^e triplet

Ce triplet (fig. 35-37) associe les mots PUGNA – FORTIS (Combat – Vaillant) et une métope où figure un écu à l'italienne, percé de carreaux d'arbalète, derrière lequel sont croisées deux épées dont l'une à la lame enflammée¹²⁰. Cet ensemble fait écho au triplet précédent et prolonge la thématique du combat entre le bien et le mal. En l'occurrence, on peut y voir une illustration presque littérale du célèbre passage de la lettre de Paul aux Éphésiens (VI, 10-17) : « Revêtez-vous de toutes les armes de Dieu, afin de pouvoir tenir ferme contre les ruses du diable. Car nous n'avons pas à lutter contre la chair et le sang, mais contre les dominations, contre les autorités, contre les princes de ce monde de ténèbres, contre les esprits méchants dans les lieux célestes. C'est pourquoi, prenez toutes les armes de Dieu, afin de pouvoir résister dans le mauvais jour, et tenir ferme après avoir tout surmonté. Tenez donc ferme : ayez à vos reins la vérité pour ceinture ; revêtez la cuirasse de la justice ; mettez pour chaussure à vos pieds le zèle que donne l'Évangile de paix ; prenez par-dessus tout cela le bouclier de la foi, avec lequel vous pourrez éteindre tous les traits enflammés du malin ; prenez aussi le casque du salut, et l'épée de l'Esprit, qui est la parole de Dieu ». Le bouclier est ici celui de la Foi qui, associé à l'épée de l'Esprit de la Parole de Dieu, permet d'éteindre les traits enflammés du Malin.

Le chœur côté sud

Les trente-quatre métopes qui entourent le chœur continuent de faire écho à l'*Imago primi saeculi*, mais celle-ci cesse d'en être la source principale. En effet, comme Lesenne l'avait bien repéré¹²¹, au moins dix des seize inscriptions s'inspirent de plusieurs versets du *Lauda Sion Salvatorem*, une séquence liturgique de l'Office du Saint-Sacrement attribuée à Thomas d'Aquin¹²², composée à la demande du pape Urbain IV pour réaffirmer le dogme de la transsubstantiation et la présence réelle du Christ dans les Saintes Espèces¹²³. Ce poème liturgique est largement inspiré du *Laudes crucis attolamus*, paraphrase des litanies du Jeudi saint composée par Adam de Saint-Victor (1112-1146 ?)¹²⁴, et c'est l'une des seules séquences médiévales à avoir été conservée du Concile de Trente. Ce texte est considéré comme l'une des meilleures formulations du dogme du mystère eucharis-

119 - BAPSO, ms. 806, p. 117 (f. 123).

120 - Et non une palme comme le suggère Lesenne, 1897, p. 50.

121 - Lesenne, 1897, p. 46-50.

122 - Alain Michel & Pacale Borde, « À propos du *Lauda Sion* : poésie et théologie chez saint Thomas d'Aquin », *Gregoriana*, 6-7, 1987, p. 5-6, 2-11.

123 - Roger Aubert, « *Lauda Sion* », dans *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, Paris, Letouzey et Ané, vol. 30, 2008, col. 957-958.

124 - Rémy de Gourmont, *Le latin mystique : les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au moyen âge*, Paris, Crès et C^{ie}, 1892, p. 271-273.

tique, ce qui lui vaut de connaître une fortune considérable ¹²⁵. L'usage de passages du *Lauda Sion* dans l'emblématique jésuite n'est d'ailleurs pas spécifique au collège audomarois puisqu'en 1653 le jésuite Bartholomée van Landewijck compose un emblème consacré aux trente-deuxième et trente-troisième vers de cette séquence (Bruxelles, KbR, ms. 20.312, f. 91v.) ¹²⁶. Lesenne avançait que, dans cette portion de la frise, « tout en effet, inscriptions et emblèmes, a trait au sacrement de l'autel » ¹²⁷. Nous pouvons même aller plus loin, toutes les inscriptions font écho aux différents textes de la messe du Saint-Sacrement attribuée au docteur Angélique, et pas uniquement au *Lauda Sion*.

La trente-huitième métope (fig. 38) est à nouveau un simple ornement, constitué d'une fleur épanouie encadrée de feuilles. Elle marque l'entrée dans une seconde étape du discours allégorique, centré cette fois sur les grands mystères du christianisme, en lien avec la fonction cultuelle de l'édifice.

10^e triplet

Ces métopes (fig. 39-41) associent les mots VITA – BONIS (La vie – Aux bons) (*Lauda Sion*, 52), à l'image d'un oiseau adulte et d'un poussin dans un nid enflammé par l'ardeur du soleil. Il semble bien qu'il s'agisse d'une figure du phénix, cet oiseau mythique qui a la propriété de renaître de ses cendres. La légende du phénix remonte à l'Antiquité ¹²⁸. Le mythe du phénix raconte que ce dernier est unique et pour ainsi dire immortel. En effet, tous les cinq cents ans, il collecte des aromates aux quatre coins du monde pour en faire un bûcher qu'il érige à Héliopolis, la ville du soleil. Une fois le bûcher funéraire construit, il s'installe dessus et le fait s'embraser en activant les flammes de ses ailes. Ainsi consumé, ses cendres produisent un petit ver qui, en grandissant, se métamorphose en un nouvel oiseau, copie conforme de l'individu précédent. Dès lors, cet oiseau mythique est devenu un symbole d'immortalité. Passé dans la culture judéo-chrétienne, il devint une figure de la résurrection du Christ, et une preuve que la résurrection est possible, c'est pourquoi il est si présent dans l'art chrétien, et dans l'emblématique en général ¹²⁹ où il incarne aussi la vertu et l'espérance ¹³⁰. Le phénix présente habituellement les caractéristiques d'un gros rapace, car la plupart des sources le décrivent « gros comme un aigle ». Il est également très souvent figuré avec un toupet de plumes sur la tête semblable à celui du paon. Mais il est surtout reconnaissable à son comportement. On le montre

125 - Charles Bouquin, *Solis Aquinatis splendores circa sacrosanctum eucharistiae mysterium, aliaque christianae religionis arcana hoc est, commentarius in prosam, seu canticum d. Thomae doctoris angelici, lauda Sion salvatorem, etc.*, Lyon, François Barbier, 1677.

126 - Ems, 2015, p. 710. Voir aussi Roger Aubert, 2008 ; Karel Porteman, *Emblematic Exhibitions (Affixiones) at the Brussels Jesuit College (1630-1685). A Study of the Commemorative Manuscripts* (Royal Library, Brussels), Turnhout, Brepols, 1996.

127 - Lesenne, 1897, p. 38.

128 - G. Hubaux & M. Leroy, *Le mythe du phénix dans les littératures grecque et latine*, Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, Paris, Droz, 1939.

129 - Ainsi, le jésuite Jacques Boschius, dans l'index de sa *Symbolographia* (Augsbourg, Jean-Gaspard Bencard, 1701), ne dénombre pas moins de soixante-treize emblèmes comportant un phénix. Voir *Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis [...] collecta a Joachimo Camerario...*, Nuremberg, Paul Hofmann, 1596 (BAPSO, inv. 2444-3), p. 100-103, fig. 124.

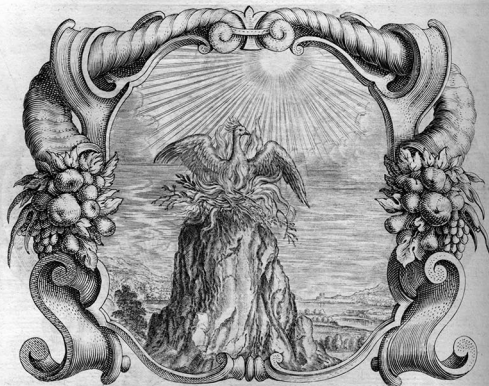
130 - Tervarent, 1997, p. 357-359.



FIG. 124 – Joachim Kammermeister, *Symbolorum et emblematum*
(BAPSO, inv. 2444), p. 100.

580 IMAGO PRIMI SÆCVLI SOC. IESV.

Martyrum pretiosa mors.



Non poterat fato nobiliore mori.

Felices anima, merito gens addita celo,
 Morte obitâ partis facta beata bonis!
 Sidera nunc, Nymenque suis formosus astris
 Adspiciunt, pro quo non timere mori.
 Mors licet inuideat, uiuent post funera, finem
 Dissimilis primæ uita secunda negat.
 Non hanc, que primam rapuit, Regum auferet ira,
 Non gladio aut seuo barbarus igne furor.
 N' omne fuit tanti, parituros tanta dolores
 Gaudia, & optandam sustinuisse necem?
 Quàm bene, que fuerat naturæ debita legi,
 Proque Deo uita est reddita, cumque Deo!
 Grandè quidem pretium est, quo constant sidera, sanguis
 Sed pretio merx est dignior illa suo.
 Credo ego, si rursum bene perditæ uita daretur,
 Non aliâ uitam ponere morte uelint.
 Unica sic ales, sibi post sua fata superstes,
 Muneris hoc instar, quod moriatur, habet.
 Nempe ubi felici posuit cum morte senectam,
 A leto melior, quam fuit antè, redit.

IMA.

Fig. 125 – Jean de Tollenaer et al., *Imago primi saeculi*
 (BAPSO, inv. 2986), p. 580.

le plus souvent les ailes écartées sur son bûcher souvent représenté sur un autel qui offre ainsi un parallèle visuel avec le rituel de l'eucharistie et de la Résurrection lorsque l'autel est assimilé à un tombeau ¹³¹. Dans la métope, la présence des deux oiseaux pose problème car le phénix est censé être unique. Mais on peut y voir les deux étapes de la résurrection de l'oiseau, la crémation du vieux phénix et la naissance du nouveau, en une scène synthétique. Dans l'*Imago primi saeculi* (p. 580 – fig. 125) ¹³², le phénix illustre la mort glorieuse des martyrs chrétiens, dont la mort terrestre correspond à la naissance spirituelle. La gravure illustre un poème intitulé *Martyrum pretiosa mors* ¹³³ (la mort précieuse des martyrs), qui s'ouvre par la citation *Non poterat fato nobilior mori* (Il ne pouvait espérer du destin une mort plus noble). Ainsi, la métope du phénix, via la référence à cet oiseau dans l'*Imago primi saeculi*, permet une transition avec la séquence précédente dédiée aux martyrs.



FIG. 126 – Simone Parlasca, *Il fiore della granadiglia, ovvero della passione di nostro signore Giesu Christo, spiegato e lodato con discorsi e varie rime*, Bologne, B. Cocchi, 1609
(Biblioteca dell'Orto Botanico di Padova – PUV46-APL.110).

¹³¹ - Cordonnier & Heck, 2011, p. 490-495.

¹³² - Lesenne, 1897, p. 50 ; Salviucci Insolera, 2004, p. 133.

¹³³ - C'est aussi l'intitulé du sermon 329 d'Augustin d'Hippone, pour le jour des martyrs.

La suivante (fig. 42) est une métope intermédiaire signifiante. Elle montre un arbuste portant fleurs, feuilles et fruits. L'une des fleurs est épanouie, son pistil et ses étamines ont la forme des *arma christi* : les clous et la couronne d'épine. Il s'agit de la représentation stylisée de la passiflore (*Passiflora ferrulea*). C'est Pedro Cieza de Leon qui évoque pour la première fois la passiflore, sous le nom de *granadilla*, dans la description de la ville de Cali en Colombie qu'il donne dans sa *Cronica del Peru* (1553, f. 55v.). En 1574, le botaniste Nicolas Monardes la nomme pour la première fois *flos passonis* dans la troisième partie de son *Historia Medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales* (Séville, Alonso Escriuanos, 1574, f. 109-196v.). La ressemblance entre la forme de la fleur et les instruments de la Passion relevée par les naturalistes ne tarde pas à arriver à la connaissance des religieux. Ainsi, en 1609, Simone Parlasca publie un pamphlet intitulé *Il fiore della granadiglia, overo della passione di nostro signore Gesu Christo, spiegato e lodato con discorsi e varie rime* (Bologna, B. Cocchi) ¹³⁴, accompagné d'une gravure de la plante (fig. 126). En 1617, Giacomo Bosio (1544-1627) publie à Anvers, chez Plantin, son *De triumphante e gloriosa cruce*, dans lequel il consacre plusieurs pages à cette plante et développe son symbolisme christique ¹³⁵ : *O miraculum ! Simil hic est clavi sacri, columna, et corona spinca* (Ô miracle ! Cela est semblable aux clous sacrés, à la colonne et à la couronne d'épines), indique-t-il en marge de la page 161. Il accompagne lui aussi son texte de plusieurs gravures, dont l'une semble bien être la source iconographique de la métope audomaroise. Par la suite, la symbolique de la passiflore est régulièrement reprise dans la littérature mystique chrétienne ¹³⁶.

11^e triplet

Viennent ensuite les métopes MORS – MALIS (La mort – Aux mauvais) (*Lauda Sion*, 52) et une métope où sont figurés deux escargots, un hibou et une chauve-souris dont la tête se détourne d'un soleil rayonnant (fig. 43-45). Lesenne ¹³⁷ signale que l'on trouve une chauve-souris dans une des gravures du troisième livre de l'*Imago primi saeculi* (p. 476 fig. 127) consacrée à la louange de la valeur de l'enseignement des jésuites. La gravure montre des abeilles fuyant devant une chauve-souris près d'une ruche. Elle illustre un poème intitulé : *catechista peccati turpitudinem explicat* (Le catéchiste explique la laideur du péché), qui s'ouvre sur la formule : *Teneras mentes haec terret imago* (cette image va effrayer les jeunes esprits). Le poème compare les abeilles effrayées par la laideur de la chauve-souris aux âmes innocentes effrayées par la laideur du péché. L'enseignement des jésuites s'offre alors comme une alternative à la fuite, en ce qu'il affermit le bouclier de la foi qui est plus efficace que la fuite contre le péché. On peut en déduire que, de manière générale, la chauve-souris est un symbole de

134 - Andrea Lazzarini, « Il fiore della Granadiglia. Una raccolta poetica del primo Seicento e il suo contesto europeo », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 5, 9/1, 2017, p. 101-126.

135 - Giacomo Bosio, *De triumphante e gloriosa cruce*, Anvers, Plantin, 1617, p. 160-166.

136 - Jacob Gretser, *Hortus Sanctae Crucis*, Ingolstadt, Sartorius, 1610 ; Johannes Schlemm, *Flos passionis oder geistliche Creutz-Bluhme...*, Iéna, Georg Sengenwald, 1666.

137 - Lesenne, 1897, p. 49 ; Salviucci Insolera, 2004, p. 121-122, 133.

476 IMAGO PRIMI SÆCVLI SOC. IESV.
Catechista peccati turpitudinem explicat.



Teneras mentes hæc terret imago.

Heu genus infelix, lucisq̄ue inimica propago,
Sole cadente nigris terram que peruolat alis:
Obscura volucres, atræque herentia pelle
Corpora, & amotas saxis aut rupe recisâ
Inânta exunias, & terris hirta lacertis,
Infame à tristi ducentes respere nomen.
Hinc si fortè fauis propior successerit vna,
Complet apum teneras mastâ formidine cellas.
Fit murmur, stridentq̄ue alis, sedemq̄ue relinquunt
Vnanimis: fuga sola placet, pudet horrida vultus
Spectra pati, rictusq̄ue feros, morsusq̄ue cruentos.
Tantum illis odium, tanta est discordia brutis.
Fædius est aliud monstrum, grauiusq̄ue timendum
Mentibus innocuis, quæ impigra cura Magistri
Horrendam sceleris faciem & furiâlia membra
Nosse docet. nil tale vquam confine timori
Gignit humus, Stygia eructant hæc monstra paludes:
Vipereos figunt morsus, fœdissima ventris
Proluies, atque ora putri stillantia tabo.
Quam primùm hæc teneris species se mentibus offert,
Occupat ossa tremor: fugiant se spectra, resumunt
Atolluntq̄ue animos: si persent, protinus omnes
Præsidium spectare fugæ. hoc tutamine constat
Certa salus, pulchramq̄ue parie victoria laurum.

FIG. 127 – Jean de Tollenaer et al., *Imago primi saeculi*
(BAPSO, inv. 2986), p. 476.

péché. Son mode de vie nocturne et son aspect repoussant en ont tôt fait un animal craint. Qu'elle semble fuir la lumière en a fait, chez les Pères de l'Église en particulier, un symbole des hérétiques et des païens. Les ailes de peau semblaient contre nature au Moyen Âge, car elles s'opposent aux plumes, symboles de l'élévation et de la légèreté, d'autant que la peau est l'enveloppe de la chair, de la dimension matérielle de l'homme. Assimilée à la vermine, la chauve-souris est classée parmi les animaux impurs dans

l'Ancien Testament ¹³⁸. On retrouve cette interprétation dans les emblèmes de Joachim Camerarius (fig. 128), où la chauve-souris est associée au vers : *vita fugit lucem dirae male consciat culpae* (une vie entachée de péché et de disgrâce fuit la lumière du jour) ¹³⁹. Les autres animaux présents sur cette image sont tout aussi mal connotés. Le hibou est mentionné parmi les animaux impurs dans le *Lévitique*, il fait partie du *Bestiaire infernal*. Il est perçu comme un oiseau funeste car il affectionne les lieux obscurs et les cimetières, paresseux car il passe ses journées à sommeiller, sale car il rejette ses déjections au pied de son lieu de nidification, et son abondant plumage était interprété comme le signe d'un amour des choses charnelles. C'est un symbole de l'homme pécheur qui fuit la lumière du Bien, salit par ses mauvaises actions et s'adonne aux plaisirs de la chair. En outre, la plupart des rapaces nocturnes nichent dans des trous, ce qui, là encore, évoque un comportement coupable et une volonté de se cacher ¹⁴⁰. Quant aux escargots, ils sont associés à la lâcheté, car ils ne sortent leurs cornes que lorsque le danger est passé, le reste du temps ils se cachent dans leur coquille ¹⁴¹. Tous ces animaux sont associés à la mort, promise aux pécheurs symbolisés par ces bêtes néfastes.

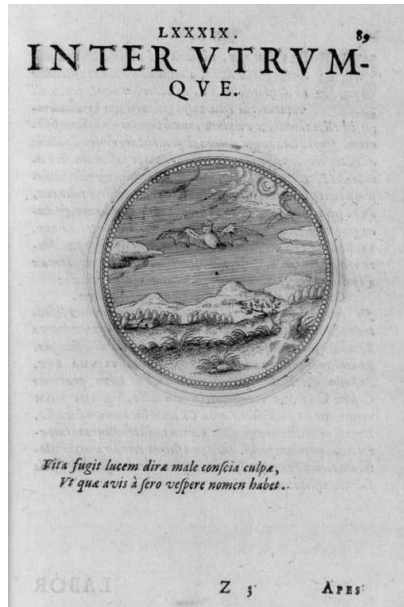


FIG. 128 – Joachim Kammermeister, *Symbolorum et emblematum* (BAPSO, inv. 2444), p. 89.

138 - Cordonnier & Heck, 2011, p. 580-583.

139 - *Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis [...]*, p. 89.

140 - Cordonnier & Heck, 2011, p. 89. Fait intéressant, l'emblème qui suit immédiatement celui de la chauve-souris chez Camerarius représente une ruche qui symbolise la vie studieuse et ordonnée.

141 - *Idem*, p. 243.



FIG. 129 – Jean de Tollenaer et al., *Imago primi saeculi* (BAPSO, inv. 2986), p. 203.

Vient ensuite la métope intermédiaire 46 (fig. 46), qui file la métaphore eucharistique entamée avec la fleur de la passion (42). On y voit en effet un pied de vigne chargé de grappes. La vigne est un symbole du peuple élu et de la terre promise dans l'Ancien Testament, et de l'Église révélée, en tant qu'assemblée, dans le Nouveau Testament¹⁴². Mais ici, il faut plutôt voir un symbole eucharistique en écho au passage célèbre de l'Évangile selon Jean, XV, 1-8 « Je suis le vrai cep, et mon Père est le vigneron. Tout sarment qui est en moi et qui ne porte pas de fruit, il le retranche ; et tout sarment qui

142 - La littérature sur le sujet est pléthorique, mais on pourra commencer par ces articles de référence : Paul Lamarche, s. v. « Vigne – vin », dans *Dictionnaire de Spiritualité, ascétique et mystique, doctrine et histoire*, fasc. CIV-CV, Paris, Beauchesne, 1993, c. 753-757 ; Henry Leclercq, s. v. « Vigne, vignoble », dans *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. 15, Paris, Letouzey et Ané, 1953, c. 3113-18.

porte du fruit, il l'émonde, afin qu'il porte encore plus de fruit. Déjà vous êtes purs, à cause de la parole que je vous ai annoncée. Demeurez en moi, et je demeurerai en vous. Comme le sarment ne peut de lui-même porter du fruit, s'il ne demeure attaché au cep, ainsi vous ne le pouvez non plus, si vous ne demeurez en moi. Je suis le cep, vous êtes les sarments. Celui qui demeure en moi et en qui je demeure porte beaucoup de fruit, car sans moi vous ne pouvez rien faire. Si quelqu'un ne demeure pas en moi, il est jeté dehors, comme le sarment, et il sèche ; puis on ramasse les sarments, on les jette au feu, et ils brûlent. Si vous demeurez en moi, et que mes paroles demeurent en vous, demandez ce que vous voudrez, et cela vous sera accordé. Si vous portez beaucoup de fruit, c'est ainsi que mon Père sera glorifié, et que vous serez mes disciples ». La vigne apparaît deux fois dans les gravures de l'*Imago primi saeculi*. À la page 203 (fig. 129), l'image montre un vigneron occupé à débarrasser sa vigne des branches mortes. Le titre du poème est : *Dimissio à Societate Iesu* (démissions de la Compagnie de Jésus). Il s'ouvre sur le vers : *Nil dabit inde minus* (Elle n'en portera pas moins de fruits). Comme l'explique le père Ménestrier¹⁴³, ce poème évoque le fait que bien que la Société de Jésus exclue ceux qu'elle juge impropres à la rejoindre, qu'elle retranche ses membres déméritant, elle n'en produit pas moins de fruits¹⁴⁴. Cette pratique est appuyée par l'anagramme de SOCIETAS IESU : VITIOSA SECES (retranche [les] vices). L'autre gravure se trouve page 330 (fig. 130). On y voit une vigne dont l'une des grappes est placée dans un flacon destiné à accélérer sa maturation, *ut cito maturescat* (pour arriver rapidement à maturation). Le poème est dédié à Stanislas Kostka (1550-1568)¹⁴⁵, disciple de Pierre Canisius, qui meurt du paludisme à 18 ans au noviciat de Borgia (Rome) en odeur de sainteté. Il est canonisé par Benoît XIII en 1726, et considéré comme le patron de la jeunesse. Il s'agit plus précisément de l'entrée de Stanislas au sein de la Société, qui a accéléré sa « maturation » spirituelle¹⁴⁶, faisant de lui un exemple de l'efficacité de la doctrine de l'ordre.

12^e triplet

Ce triplet (fig. 47-49) associe les mots PROBA – TE IPSUM (Éprouve-toi – Toi-même) à une métope qui montre un homme barbu en buste, vêtu d'une chemise, portant un cœur accroché à une chaîne autour du cou. Il regarde dans un miroir dans lequel se reflète un cœur. Comme l'indique Lesenne¹⁴⁷, on retrouve les termes de l'inscription dans la première épître aux Corinthiens (XI, 27-29) : *itaque quicumque manducaverit panem vel biberit calicem Domini indigne reus erit corporis et sanguinis Domini probet autem se ipsum homo et sic de pane illo edat et de calice bibat qui enim manducat et bibit indigne iudicium sibi manducat et bibit non diiudicans corpus* (C'est pourquoi celui qui mangera le pain ou boira la coupe du Seigneur indignement, sera

143 - Claude-François Ménestrier, *L'art des emblèmes : où s'enseigne la morale par les figures de la fable, de l'histoire, & de la nature*, Paris, R. J. B. de la Caille, 1684, p. 314-315.

144 - Salviucci Insolera, 2004, p. 141, 238.

145 - Lesenne, 1897, p. 49 ; Salviucci Insolera, 2004, p. 120-121.

146 - Éva Knapp & Gábor Tüskés, *Emblematics in Hungary: A Study of the History of Symbolic Representation in Renaissance and Baroque Literature*, Tübingen, Max Niemeyer, 2003, p. 209-210.

147 - Lesenne, 1897, p. 48.

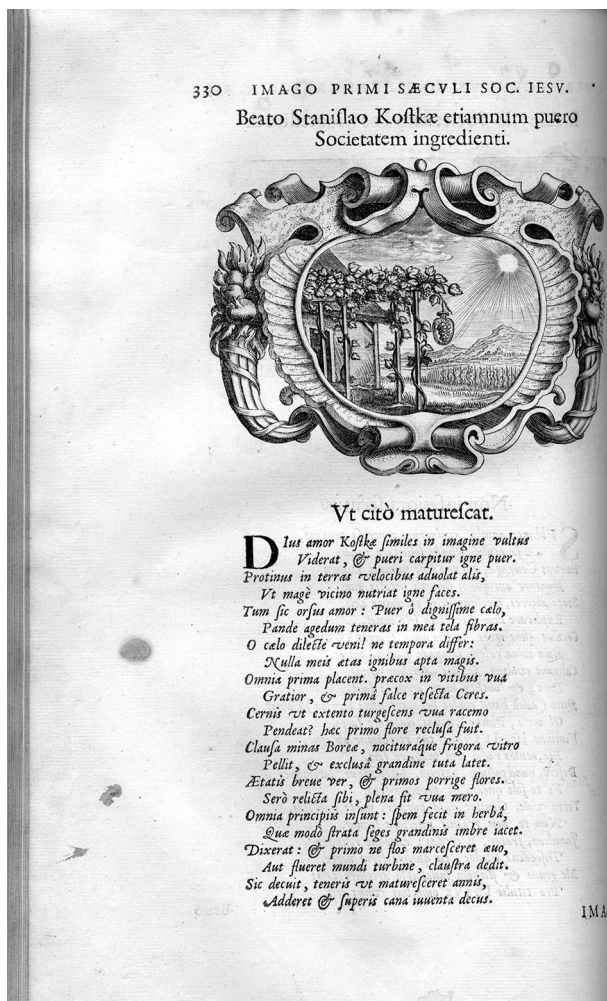


FIG. 130 – Jean de Tollenaer et al., *Imago primi saeculi*
(BAPSO, inv. 2986), p. 330.

coupable envers le corps et le sang du Seigneur. Que chacun donc s'éprouve soi-même, et qu'ainsi il mange du pain et boive de la coupe ; car celui qui mange et boit sans discerner le corps du Seigneur, mange et boit un jugement contre lui-même). Ce passage est traditionnellement lu lors de l'Office du Saint-Sacrement. Ce triplet rappelle donc que l'on ne peut participer à l'Eucharistie si l'on n'en est pas digne, et invite à la confession ¹⁴⁸. On retrouve cette expression dans un contexte moralisateur, dans l'épître de Paul à Tite (II, 6-7) : *iuvenes similiter hortare ut sobrii sint in omnibus te ipsum*

148 - José Manuel Sánchez Caro, « 'Probet autem seipsum homo' (1 Cor 11, 28). Inlujo de la praxis penitencial eclesiástica en la interpretación de un texto bíblico », *Salmanticensis*, 32-3, 1985, p. 293-334.



FIG. 131 – *Manuscrit de Montpensier*, manuscrit sur parchemin, Paris, 1679
(New York, Pierpont Morgan Library, ms. M. 21), f. 70.

praebe exemplum bonorum operum in doctrina integritatem gravitatem verbum sanum inreprehensibilem ut is qui ex adverso est vereatur nihil habens malum dicere de nobis (Exhorte de même les jeunes gens à être modérés, te montrant toi-même à tous égards un modèle de bonnes œuvres, et donnant un enseignement pur, digne, une parole saine, irréprochable, afin que l'adversaire soit confus, n'ayant aucun mal à dire de nous). L'iconographie qui accompagne l'expression est une illustration quasiment littérale du propos : un homme contemple son reflet dans un miroir, reflet qui est celui de son cœur, que l'homme porte en sautoir. Cette formule associée à l'image des Saintes Espèces, a eu une certaine fortune. On la retrouve sur une des fresques peintes par Ugolino di Prete Ilario entre 1357 et 1364 dans la Chapelle du Corporal de la cathédrale d'Orvieto, ou encore dans le *Manuscrit de Montpensier* (fig. 131), un livre d'emblèmes composé à Paris en 1679, pour Anne Marie Louise d'Orléans, duchesse de Montpensier¹⁴⁹. On retrouve l'iconographie du cœur dans *l'Imago primi saeculi* (p. 202, fig. 132), qui illustre un poème à la louange de la pratique dite de la *Ratio conscientia* (Manifeste de conscience) mise en place dans l'ordre jésuite, et qui consiste pour un membre de l'ordre, à ouvrir son cœur à son supérieur pour lui permettre de le guider au mieux, sur la voie spirituelle et dans sa mission apostolique.

¹⁴⁹ - New York, Pierpont Morgan Library, ms. M. 21, f. 70.



FIG. 132 – Jean de Tollenaer et al., *Imago primi saeculi*
(BAPSO, inv. 2986), p. 202.

Bien qu'apparemment distincte de la confession, la *Ratio conscientia* lui est souvent assimilée : « Tous, aussi bien les Profès que les Coadjuteurs formés, devront être prêts à lui [le supérieur] ouvrir leur conscience en confession ou en secret ou de toute autre manière, en raison de la grande utilité qu'il y a à cela »¹⁵⁰. Il faut attendre la trente-quatrième Congrégation générale, en 1995, pour que le manifeste de conscience ne puisse plus être fait dans le cadre de la confession sacramentelle¹⁵¹.

La métope intermédiaire 50 (fig. 50) représente une tête d'angelot ailée et nimbée, encadrée d'une guirlande de fruits. Il s'agit d'une métope ornementale, qui décline le thème du putto, dont l'iconographie se développe au

¹⁵⁰ - *Constitutions de la Compagnie de Jésus*, n° 551.

¹⁵¹ - Francis N. Kort, *The Evolution of « Manifestation of Conscience » in Religious Rules: III-XVI Centuries*, Rome, Società Grafica Romana, 1949.

XV^e siècle, à partir de « modèles de l'art hellénistique des IV^e et V^e siècle, où le type de l'éros-éphèbe se mit pour ainsi dire à rajeunir et à se multiplier sous la forme d'éros-enfant annonçant non seulement l'amour triomphant, mais faisant aussi son apparition sur sarcophages et tombeaux pour « ter un peu de son caucis effrayant à la mor »¹⁵². On emploie aussi, par métonymie, pour désigner ces figures, le terme de « chérubin », qui désigne plus spécifiquement la seconde catégorie d'ange la plus élevée de la hiérarchie céleste (la première étant les séraphins), qui, d'après Grégoire le Grand, ont reçu la grâce de la contemplation de la lumière divine.

13^e triplet

Le dernier triplet du mur sud (fig. 51-53) comprend les termes FIRMA – FIDE (Par une ferme – Foi), qui font écho au trente-cinquième vers du *Lauda Sion* (*Quod non capis, quod non vides, / animosa firmat fides* – Ce que tu ne comprends ni ne vois, une ferme foi te l'assure). On les retrouve aussi à la fin d'un des poèmes du premier livre de l'*Imago primi saeculi* (p. 181)¹⁵³, intitulé *Castitas religiosa voto adstricta* (la chasteté religieuse liée par le vœu), illustrée par l'image d'Ulysse résistant au chant des sirènes. Ce poème commence par *Canistis surdis, canistique ligatis* (vous chantez pour des sourds, vous chantez pour des [hommes] liés), et se termine par les vers : *Per syrtes medias, per inhospita saxa Maleae, / inveniam tutas per fera monstra vias. / Vincula vota mihi, crux malus, tiphys Iesus : / pro pelago lacrymae, pro statione Deus : / anchora spes, cor acus, velum suspiria, clavus / firma fides, ventus gratia, remus amor* (Par les rivages des Syrtes, par les falaises de Malée, je trouverai une route sûre par les voies sauvages et hostiles. [Avec] mes vœux pour cordages, la croix pour mât, Jésus pour timonier, mes larmes pour mer, Dieu pour ancrage, l'espoir pour ancre ; le cœur pour aiguille [de la boussole]¹⁵⁴, la voile des soupirs, la barre d'une foi ferme, le vent de la grâce, la barque de l'amour). La métope emblématique nous montre deux chiens attachés par des laisses à un anneau fixé à un roc où sont posés une croix et un calice sur lesquels soufflent deux vents, l'un figuré par un visage angélique, le bon vent, l'autre par un visage démoniaque, le mauvais vent, le vent contraire. L'image des vents, symbole de l'adversité, est un poncif de l'emblématique en général, on la retrouve dans plusieurs gravures de l'*Imago primi saeculi* (p. 197, 569, 944). Les chiens attachés au rocher représentent les jésuites¹⁵⁵, liés par leurs vœux au rocher de la foi¹⁵⁶, sur lequel sont posés les symboles des deux principaux dogmes catholiques, la croix de la résurrection et le calice de la transsubstantiation.

152 - Maria-Christina Boerner & Achim Bednorz, *Angélus & Diabolus*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2015, p. 313.

153 - Salviucci Insolera, 2004, p. 120, 124, 191.

154 - Étienne Souciet, *Dictionnaire universel françois et latin...*, v. 1, Paris, F. Delaulne et al., 1721, c. 227 : « Aiguille aimantée en termes de marine, est une petite verge de fer posée au milieu de la boussole... *Acus magnetica...* ».

155 - On se rappellera le chien de la huitième métope, qui représente le père Canisius et, dans l'*Imago primi saeculi*, la gravure de la p. 478 représente les novices de l'ordre sous l'apparence d'un petit chien dressé à répondre avant de recevoir une friandise, comme les novices doivent apprendre leur catéchisme avant de pouvoir se rendre au réfectoire.

156 - Bien que nous ne puissions l'affirmer, il est très tentant (et très jésuite) de voir dans cette image des chiens liés : *canis ligatis*, un écho au vers introductif du poème de l'*Imago primi saeculi* ; *canis[ti]que ligatis...*

Le quatrain axial du chœur

Nous arrivons ensuite aux métopes qui ornent l'arrondi de l'abside dans le prolongement de la nef, immédiatement visibles quand on entre dans l'église. Cette fois, pas de triplet mais un quatrain, constitué de deux figures d'homme en buste encadrant deux emblèmes des jésuites (fig. 54-57). Les deux hommes sont nimbés, enveloppés d'un manteau, portent une barbe, longue pour celui du mur sud, courte pour celui du mur nord, qui a en outre le crâne dégarni. Lesenne identifie la barbe longue à l'apôtre Pierre et la courte à Paul de Tarse ¹⁵⁷. C'est très certainement l'inverse. En effet, la barbe courte et le crâne dégarni sont plus souvent des attributs de Pierre, tandis que la barbe longue est généralement un attribut de Paul, comme on peut le voir notamment sur les statues de ces derniers que Michel Ange réalise entre 1501 et 1504 pour une des quatre niches de l'autel Piccolomini à la cathédrale Notre-Dame de l'Assomption de Sienne (fig. 133-134), ou encore sur celles commandées par Clément XI à Pierre-Étienne Monnot (1657-1733) pour les niches de la grande nef de la basilique Saint-Jean de Latran (fig. 135-136).



FIG. 133 – Michel-Ange, saint Pierre, ronde bosse en marbre, vers 1501-1504, Sienne, Cathédrale Notre-Dame de l'Assomption.



FIG. 134 – Michel-Ange, saint Paul, ronde bosse en marbre, vers 1503-1504, Sienne, Cathédrale Notre-Dame de l'Assomption.

157 - Lesenne, 1897, p. 48.

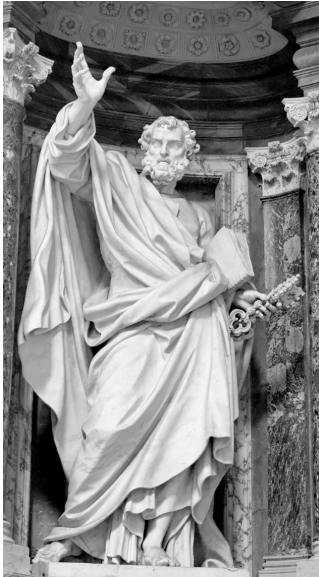


FIG. 135 – Pierre-Étienne Monnot, saint Pierre, ronde bosse en marbre, vers 1700, Rome, Basilique Saint-Jean de Latran.



FIG. 136 – Pierre-Étienne Monnot, saint Paul, ronde bosse en marbre, vers 1700, Rome, Basilique Saint-Jean de Latran.

Les métopes centrales sont occupées par deux monogrammes, celui de Marie : MA[ria] (fig. 55) et celui du Christ IH[esu]S (fig. 56). Ce dernier est également présenté dans l'*Imago primi saeculi* (p. 45, fig. 137), comme le « sceau » de la société de Jésus : *Societatis Iesu sigillum*. Le monogramme est placé dans un médaillon rayonnant, encadré de la croix et des clous du supplice. Celui de la Vierge nous rappelle que l'église des jésuites lui est dédiée (*supra* métope 18) et qu'une grande statue de cette dernière ornait la niche axiale de l'édifice, comme le montre encore un dessin du XIX^e siècle provenant des archives communales de Saint-Omer (fig. 148) ¹⁵⁸.

Le chœur côté nord

14^e triplet

Le triplet qui ouvre le mur nord du chœur (fig. 58-60) associe les mots SANGUIS – POTUS (Sang – Boisson) (*Lauda Sion* 40) qui fait écho à l'évangile selon Jean, VI, 55 : *caro enim mea vere est cibus et sanguis meus vere est potus* / Car ma chair est vraiment une nourriture, et mon sang est vraiment un breuvage) à l'image du pélican mystique. On voit en effet un oiseau ailes écartées, perché sur le bord de son nid, le bec sur la poitrine d'où coulent trois filets de sang auxquels s'abreuvent trois poussins. Cette

158 - BAPSO, sous-série 4M (en cours de classement).

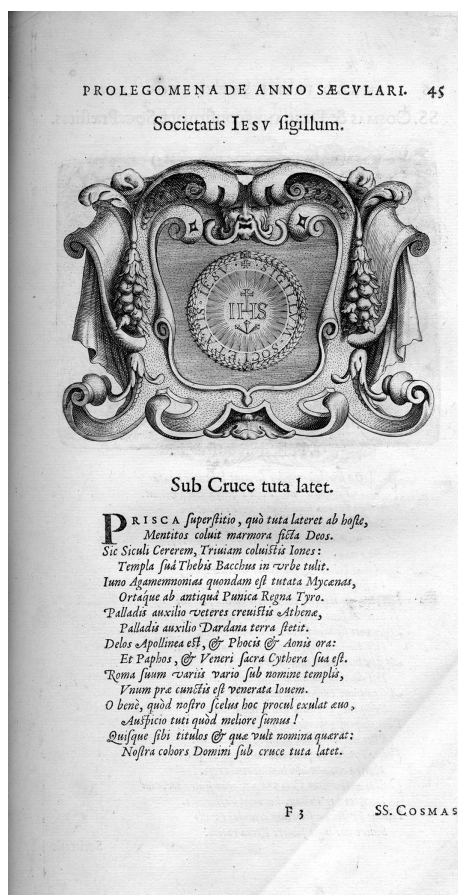


FIG. 137 – Jean de Tollenaer *et al.*, *Imago primi saeculi*
(BAPSO, inv. 2986), p. 45.

iconographie est très ancienne et très répandue. Les pélicans ne sont pas courants en Europe occidentale ; de ce fait, leurs représentations anciennes sont généralement fort éloignées de la réalité. À quelques rares exceptions près, cet oiseau a plus souvent l'apparence d'un rapace au long cou et au bec crochu. Dans ses *Étymologies* (XII, CXXI, 7, 26), Isidore de Séville (v. 560-636) rapporte le comportement supposé du pélican dont s'inspire l'illustration : « Le pélican est un oiseau d'Égypte qui habite les régions désertes du Nil, d'où lui vient son nom, *Canopos* est en effet un nom de l'Égypte. On raconte, si cela est vrai, qu'il tue ses petits, les pleure pendant trois jours, puis se fait une blessure et ressuscite ses petits en les aspergeant de son sang ». L'origine de ce thème remonte à la plus haute Antiquité. On en trouve l'archétype chez Élien, dans *La Personnalité des animaux* (III, 23), où le pélican est associé aux cigognes, dont l'auteur loue la piété filiale, et aux hérons. Chez Élien, le pélican ne se perce pas le flanc, mais il régurgite sa propre nourriture pour l'offrir à ses petits lorsqu'il y a pénurie, ce qui est beaucoup plus proche de la réalité. Le pélican apparaît aussi dans le

Psaume CI, 7, ce qui lui vaut d'être très tôt un symbole de la Passion du Christ. L'un des textes les plus célèbres sur cette métaphore est l'hymne *Adoro te devote, latens Deitas*, composé par Thomas d'Aquin, qui commence par : « Pieux pélican, Jésus mon Seigneur, moi qui suis impur, purifie-moi par ton sang dont une seule goutte aurait suffi à sauver le monde entier de toute faute »¹⁵⁹. Or il s'agit là encore d'un hymne qui est chanté dans le cadre de l'office du Saint-Sacrement. Dante, dans le vingt-cinquième chant de son *Paradis*, se réfère aussi au Christ, « notre pélican ». Cette signification range le pélican parmi les oiseaux les plus souvent figurés dans l'iconographie chrétienne. On en trouve absolument partout et à toutes les époques : sur les stalles, les ornements liturgiques, les habits sacerdotaux, dans la sculpture monumentale... Il est très souvent associé à la crucifixion où il paraît en général nichant au sommet de la croix. Bonaventure de Bagnorea (1217-1274) le place également à la cime de son *Arbre de Vie (Lignum Vitae)*.

La métope intermédiaire 61 (fig. 61) représente un autre symbole ancien de l'eucharistie : le pressoir mystique¹⁶⁰. On y voit le Christ de la Passion, nimbé (le nimbe n'est plus évident mais on distingue quelques arrachements autour de la tête) et revêtu du périzonium, allongé entre les planches d'un pressoir à vis. Son sang jaillit de la plaie de son côté dans un calice posé au sol. Cette iconographie compare la Passion à un pressoir à raisins, le liquide recueilli dans le calice est à la fois le jus du raisin et le sang du Christ qui, par transsubstantiation, trouve son équivalent dans le vin de messe. Ce thème est inspiré d'Isaïe V, 1-2 : « Je chanterai à mon bien-aimé le cantique de mon bien-aimé sur sa vigne [...] il bâtit une tour au milieu d'elle, et il y creusa aussi une cuve... » (voir aussi Isaïe LXIII, 2-3). Ce thème a notamment fait l'objet d'un traité éponyme, par Jean d'Intras¹⁶¹, publié à Paris en 1609 chez Robert Fouet, qui développe la signification mystique de l'allégorie du pressoir, avec un frontispice gravé par Léonard Gaultier représentant le Christ courbé sous le pressoir¹⁶². Les représentations du pressoir mystique apparaissent essentiellement au début du XV^e siècle dans l'Europe du Nord (Allemagne, Pays-Bas et France du Nord). Lesenne rapproche notre métope des enluminures de deux Bibles moralisées, l'une du XIV^e siècle¹⁶³, l'autre du XV^e¹⁶⁴. Si pour la première (fig. 138) il ne s'agit pas d'une « reproduction à peu près identique de notre image » comme l'annonce Lesenne, mais plutôt une variante du thème, l'iconographie de la *Bible moralisée de Philippe le Hardi* en est en revanche effectivement très

159 - Lesenne, 1897, p. 47-48, qui se trompe toutefois en disant que ce n'est qu'au XVII^e siècle que le pélican mystique devient un symbole eucharistique ; sur la signification du pélican, voir Cordonnier & Heck, 2011, p. 480 ; V. E. Graham, « The pelican as image and symbol », *Revue de littérature comparée*, 36, 1962, p. 235-243. Pietrasanta, 1634, p. 261, l'intègre à son emblématique, mais il n'est curieusement pas représenté dans *Imago primi saeculi*.

160 - Lesenne, 1897, p. 46-47. Voir sur ce thème Danièle Alexandre-Bidon (dir.), *Le Pressoir mystique*, Paris, Cerf Histoire, 1990.

161 - André Rayez, s. v. « Intras (Jean D') », 17^e siècle », dans *Dictionnaire de Spiritualité, ascétique et mystique, doctrine et histoire*, fasc. CIV-CV, Paris, Beauchesne, 7-II, 1971, c. 1903-1904

162 - Paris, BnF, Rés. D. 80423.

163 - Paris, BnF, ms. français 167 - *olim* Regius 6829, f. 123, Paris vers 1350-1355 : François Avril, « Un chef d'œuvre de l'enluminure sous le règne de Jean le Bon : la Bible moralisée, manuscrit français 167 de la Bibliothèque nationale », *Monuments et mémoires, Académie des inscriptions et belles-lettres*, 58, 1973, p. 91-125.

164 - Paris, BnF, ms. Français 166-167, fol. 123v., Provence, fin XV^e siècle.

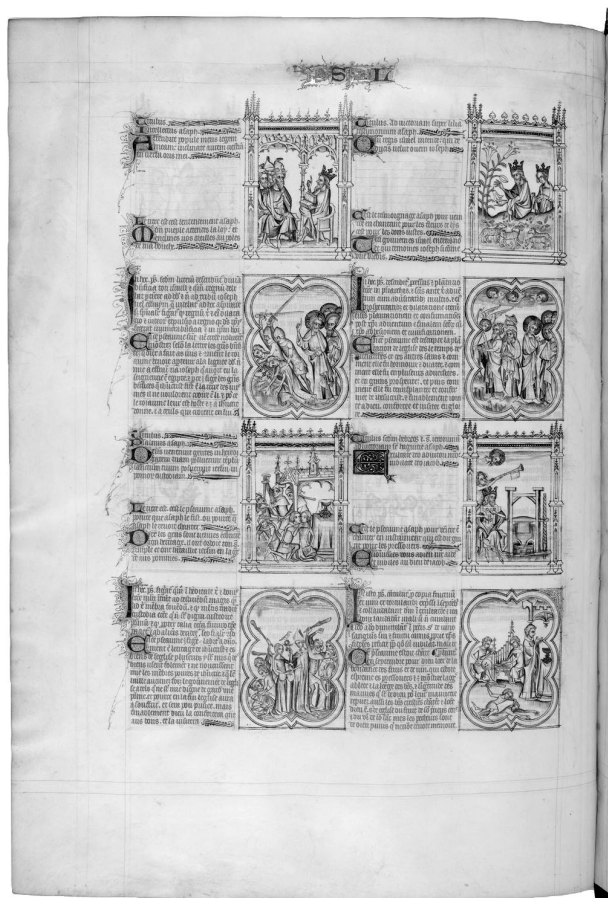


FIG. 138 – *Bible moralisée*, Paris vers 1350-1355
(Paris, BnF, ms. français 167 – *olim* Regius 6829), f. 123.

proche (fig. 139), bien que le Christ y soit figuré agenouillé. Sur la métope audomaroise, il est allongé dans une attitude plus passive qui concentre la symbolique sur l'Eucharistie et le mystère de la transsubstantiation plutôt que sur la Passion. On retrouve ce choix sur deux verrières contemporaines de la chapelle des jésuites audomarois : le vitrail réalisé par Linard Gontier en 1625 pour le bas-côté nord de la cathédrale Saint-Pierre et Saint-Paul de Troyes (fig. 140), et la baie XI de la galerie des Charniers de Saint-Étienne-du-Mont à Paris (fig. 141), datée du premier quart du XVII^e siècle. Toutes deux semblent s'inspirer d'une gravure sur bois de Jacques Lalouette, diffusée vers 1570-1580, qui a très bien pu inspirer également le sculpteur de notre métope.



FIG. 139 – *Bible moralisée de Philippe le Hardi*, Provence, fin XV^e siècle
(Paris, BnF, ms. Français 166-167), fol. 123v.

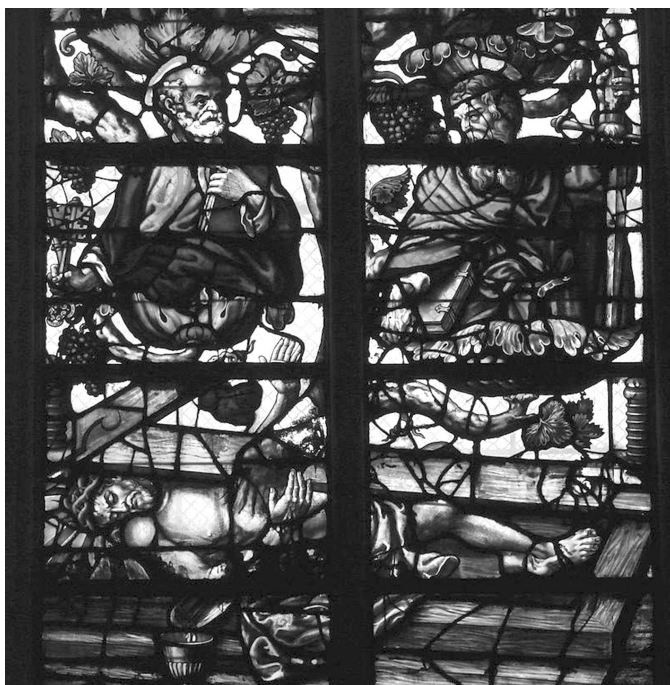


FIG. 140 – Troyes, bas-côté nord de la cathédrale Saint-Pierre et Saint-Paul,
vitraill du Pressoir mystique, Linard Gontier, 1625.



FIG. 141 – Paris, Saint-Étienne-du-Mont, galerie des Charniers, baie XI, premier quart du XVII^e siècle.

15^e triplet

Le triplet suivant (fig. 62-64) associe la seconde partie du quarantième vers du *Lauda Sion* : CARO – CIBUS (Chair – Nourriture), à l'image d'un agneau sur un plateau. Il s'agit de la figure de l'agneau pascal ¹⁶⁵, « servi en entier sur un plat conformément aux prescriptions de la Loi Mosaique » nous dit Lesenne ¹⁶⁶. En effet, dans l'*Exode* (XII, 1-11), il est dit : « L'Éternel dit à Moïse et à Aaron dans le pays d'Égypte : Ce mois-ci sera pour vous le premier des mois ; il sera pour vous le premier des mois de l'année. Parlez à toute l'assemblée d'Israël, et dites : Le dixième jour de ce mois, on prendra un agneau pour chaque famille, un agneau pour chaque maison. Si la maison est trop peu nombreuse pour un agneau, on le prendra avec son plus proche voisin, selon le nombre des personnes ; vous compterez pour cet agneau d'après ce que chacun peut manger. Ce sera un agneau sans défaut, mâle, âgé d'un an ; vous pourrez prendre un agneau ou un chevreau. Vous le garderez jusqu'au quatorzième jour de ce mois ; et toute l'assemblée d'Israël l'immolera entre les deux soirs. On prendra de son sang, et on en mettra sur les deux poteaux et sur le linteau de la porte des maisons où on le mangera. Cette même nuit, on en mangera la chair, rôtie au feu ; on la mangera avec des pains sans levain et des herbes amères. Vous ne le mangerez point à demi cuit et bouilli dans l'eau ; mais il sera rôti au feu, avec la tête, les jambes et l'intérieur. Vous n'en laisserez rien jusqu'au matin ; et, s'il en reste quelque chose le matin, vous le brûlerez au feu. Quand vous le mangerez, vous aurez

165 - Qu'il faut distinguer ici de l'agneau mystique, figuré avec le nimbe crucifère et souvent portant l'étendard du Christ, qui renvoie à l'Apocalypse selon Jean.

166 - Lesenne, 1897, p. 46.

vos reins ceints, vos souliers aux pieds, et votre bâton à la main ; et vous le mangerez à la hâte. C'est la Pâque de l'Éternel ». Il y est par ailleurs fait référence au vers soixante-neuf du *Lauda Sion* (*infra* annexe 5).

La métope intermédiaire 65 (fig. 65), un vase de fleurs, est purement décorative, même si, comme pour le putto qui lui fait face de l'autre côté de la nef (m. 50), on peut y associer de nombreuses interprétations mystiques, en référence, par exemple, au *Cantique des cantiques*, II, 2 : *Ego flos campi, et lilium convallium. Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias* (Je suis une fleur des champs, et un lys des vallées. Comme un lis au milieu des épines, telle est mon amie parmi les jeunes filles). Les compositions à base de fleurs sont par ailleurs prisées par les jésuites ¹⁶⁷. Le jésuite Daniel Seghers (1590-1661), peintre et disciple de Jan Brueghel l'Ancien, était réputé pour ses tableaux de fleurs.

16^e triplet

Le triplet suivant (fig. 66-68) est constitué des inscriptions PANIS – PURUS (Pain – Pur) encadrant une table ouvragée sur laquelle sont posées deux piles de pains plats. Il s'agit comme le suggère Lesenne ¹⁶⁸, de la *mensa de lignis sethim*, table d'acacia dorée que Dieu demande à Moïse pour son temple, dans l'*Exode*, XXV, 23-28 et 30 : « Tu feras une table de bois d'acacia ; sa longueur sera de deux coudées, sa largeur d'une coudée, et sa hauteur d'une coudée et demie. Tu la couvriras d'or pur, et tu y feras une bordure d'or tout autour. Tu y feras à l'entour un rebord de quatre doigts, sur lequel tu mettras une bordure d'or tout autour. Tu feras pour la table quatre anneaux d'or, et tu mettras les anneaux aux quatre coins, qui seront à ses quatre pieds. Les anneaux seront près du rebord, et recevront les barres pour porter la table. Tu feras les barres de bois d'acacia, et tu les couvriras d'or ; et elles serviront à porter la table ». Le bas-relief est assez proche de la description biblique. Et, poursuit le texte de l'*Exode*, XXV, 30, « tu mettras sur la table les pains de proposition (*pones super mensam panes propositionis*) continuellement devant ma face ». L'expression fait écho, mais de manière moins directe que précédemment, à plusieurs vers du *Lauda Sion* (63-66 et 71 ; *infra* annexe 5), et surtout à l'hymne de l'Office du Saint-Sacrement, lui aussi attribué à Thomas d'Aquin :

Panis Angelicus fit panis hominum. (Le pain des Anges devient le pain des hommes.)

Dat panis cœlicus figuris terminum. (Le pain du ciel met un terme aux symboles.)

O res mirabilis manducat Dominum (Ô chose admirable, il mange son Seigneur)

Pauper servus et humilis. (Le pauvre, le serviteur, le petit.)

Te trina deitas Unaque poscimus (Dieu Trinité et Un, nous te le demandons,)

Ut nos tu visita sicut te colimus (Daigne par ta visite répondre à nos hommages.)

Per tuas semitas Duc nos quo tendimus, (Par tes voies, conduis-nous au but où nous tendons)

Ad lucem quem inhabitas (À la lumière où tu demeures).

167 - Ralph Dekoninck, « 'Chercher et trouver Dieu en toutes choses' : méditation et contemplation florale jésuites », dans Paulette Choné & Bénédicte Gaulard (dir.), *Flore au paradis : emblématique et vie religieuse aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2004, p. 97-112.

168 - Lesenne, 1897, p. 46.

La métope 69 (fig. 69) est une image intermédiaire ornementale : deux rinceaux fleuris sortent du calice d'une fleur et s'enroulent de part et d'autre de celle-ci. C'est une variante de la métope 2.

17^e triplet

Le dernier triplet du chœur (fig. 70-72) associe les mots ESTO – MUNDUS (Sois – Propre) à l'image de deux bras dont les mains passent sous un filet d'eau qui coule d'une nuée où apparaît le monogramme du Christ, dans un large bassin orfèvré, orné de têtes de lions. On peut y voir une allusion à la cuve d'airain du Temple, mentionnée dans l'*Exode*, XXX, 17 : « Tu feras une cuve d'airain, avec sa base d'airain, pour les ablutions ; tu la placeras entre la tente d'assignation et l'autel, et tu y mettras de l'eau avec laquelle Aaron et ses fils se laveront les mains et les pieds. Lorsqu'ils entreront dans la tente d'assignation, ils se laveront avec cette eau, afin qu'ils ne meurent point ; et aussi lorsqu'ils s'approcheront de l'autel, pour faire le service et pour offrir des sacrifices à l'Éternel. Ils se laveront les mains et les pieds, afin qu'ils ne meurent point. Ce sera une loi perpétuelle pour Aaron, pour ses fils et pour leurs descendants ». Toutefois, l'identification à la mer d'airain n'est pas évidente, dans la mesure où celle-ci est censée être « posée sur douze bœufs... et son bord, semblable au bord d'une coupe, était façonné en fleur de lis » (I *Rois* VII, 25-26 et II *Chroniques* IV, 2-5). En revanche, il pourrait s'agir d'une représentation d'un des dix bassins que le roi Salomon commande à Hiram, entre autres pièces de vaisselle, pour l'usage du Temple (I *Rois* VII, 38, II *Chroniques* IV, 14), et dont la description n'est pas précise, ce qui laisse plus de liberté à l'artiste. Dans tous les cas, le bas-relief représente un bassin à ablutions liturgiques, qui illustre le commandement divin qui impose aux prêtres d'être purs/propres lorsqu'ils officient. On trouve ici un pendant à la nécessité d'avoir purifié sa conscience par la confession, évoquée sur le mur d'en face à la métope 48.

La métope intermédiaire 73 (fig. 73) reprend le thème du putto, dans une composition plus travaillée qu'au n° 50. L'angelot est à l'arrière-plan, posé sur une nuée. Il tient entre ses lèvres la tige d'une fleur, ou la cordelette d'un grelot. Au premier plan, sous la tête de l'ange, est posée une coquille à la charnière de laquelle est accroché un voile, dont les extrémités sont passées dans deux anneaux fixés aux angles supérieurs de la métope. Le velum et le grelot, qui évoquent les sonnailles liturgiques sont peut-être là pour marquer la limite entre la partition du mur nord qui appartient au sanctuaire et celle qui relève de la nef.

Le mur nord (métopes 74 à 110)

18^e triplet

Le premier triplet du mur nord (fig. 74-76) de la nef associe les mots SATIS – DOMINE (Assez – Ô Seigneur) à l'image d'un cœur ailé et enflammé posé sur un autel placé à l'extrémité occidentale d'une estrade pavée, et sur lequel dardent des rayons qui jaillissent d'une nuée située dans l'angle oriental. L'expression *Satis Domine* est attribuée au jésuite François-

Xavier ¹⁶⁹ : « Il semble que Dieu ait voulu récompenser dès cette vie la fidélité de saint Xavier, par la consolation qu'il lui donnoit à la vië des ames qu'il convertissoit, & qu'il appelle sa joye & sa couronne, comme faisoit l'Apôtre saint Paul ; *Gaudium meum, & corona mea*. Et lorsqu'il fait réflexion sur le succès que Dieu daigne donner à ses travaux, c'est alors que se laissant aller au sentiment de son cœur, sans les contraindre, il se sent comme inondé d'un torrent de délices, dont ne pouvant contenir l'excès, il pousse ces paroles entrecoupées de sanglots & de soupirs : *Satis est, Domine, satis est* ; c'est assez « ô mon dieu ! Hé ! Que me réservez-vous pour le Ciel, si dès cette vie vous me comblez de tant de joye ! Il est contraint d'ouvrir son sein pour faire évaporer ces saintes ardeurs, & n'ayant que le Ciel pour témoin, il répète ces paroles, que les forêts & les rochers font retentir de tous côtes : *Satis est Domine* : encore une fois, mon Dieu ; c'est assez, ou moins de consolations, ou un cœur plus capable de les supporter ! » ¹⁷⁰. On trouve la mention de cet épisode dans l'*Imago Primi Saeculi* (p. 429) : *Viderunt non uno tempore haec dulcia tormenta grataque pericula viri non minus eurditione quam vitae sanctissimonia conspicui, Ephraem Syrus, & Franciscus Xaverius, quorum hic exaestuante divinâ consolatione solitus exclamare : Satis est, Domine, satis est*. Le relief qui accompagne la formule est une illustration allégorique du propos : le cœur est offert sur l'autel de la charité, embrasé par le rayonnement divin, il s'élève sur les ailes de l'extase. Le cœur est un symbole de la Charité depuis le XIII^e siècle, la flamme est ajoutée à la Renaissance, de même que les ailes ¹⁷¹. Jean de Gerson l'a utilisé dans son blason ¹⁷² et c'est un attribut d'Augustin d'Hippone, pour qui il est, en outre, percé de trois flèches ¹⁷³. C. Ripa explique dans son *Iconologie* : « À voir ces enfants alentour de cette femme, qui tient d'une main un cœur embrasé, et du chef de laquelle s'exhale une flamme, on juge aussitôt que c'est la charité, qui comprend elle-seule toutes les autres vertus. Le feu signifie l'ardeur de son zèle... » ¹⁷⁴

La métope suivante, 77 (fig. 77), représente François-Xavier en extase, mains croisées sur la poitrine, tourné vers une nuée d'où irradie le symbole des jésuites. C'est une illustration littérale du triplet précédent. François-Xavier est ici reconnaissable à sa barbe et à ses cheveux mi-longs, que l'on retrouve notamment dans le célèbre tableau composé vers 1618-1619 par Rubens pour l'église de la maison professe des jésuites d'Anvers (aujourd'hui église Saint-Charles-Borromée) et actuellement conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne (inv. GG 519 – fig. 142).

169 - Lesenne, 1897, p. 45.

170 - Vincent Houdry, *La bibliothèque des prédicateurs : qui contient les principaux sujets de la morale Chrétienne, mis par ordre alphabétique*, III-3, Paris, Boudet, 1719, p. 46 (BAPSO, inv. 369-14).

171 - Tervarent, 1997, p. 131.

172 - Anne Louise Masson, *Jean Gerson. Sa vie, son temps, son œuvre...*, Lyon, Emanuel Vitte, 1894, p. 307-308 : « j'ai réfléchi longuement en moi-même. Enfin, cette pensée qui m'est présente habituellement : *Sursum corda*, a pris un corps en mon esprit. Je me suis figuré un cœur ailé et enflammé marqué d'un Thau d'or, en champ éthéré de saphir, où rayonnent le soleil, la lune et plusieurs astres ». (Jean Gerson, Lettre à Jean, Chancelier de Paris, écrite à Constance le 1^{er} Janvier 1416).

173 - Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III-I, Paris, PUF, 1958, p. 150-151.

174 - *Iconologie*, 1644, 2^{de} partie, p. 114.



FIG. 142 – Pierre Paul Rubens, *Les Miracles de saint François-Xavier*, huile sur toile, 1618-1619 (Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 519).

19^e triplet

Le triplet constitué des métopes 78 à 80 (fig. 78-80) illustre la devise choisie par Ignace de Loyola pour son ordre¹⁷⁵ : AD M[AJOREM] DEI – GLORIAM (Pour la plus grande gloire de Dieu) encadrant l'insigne, déjà figuré à la métope 56 (*Imago primi saeculi*, p. 44 – fig. 143). Ici, le monogramme du Christ, accompagné des clous et de la croix, est placé sur un motif auriculaire rayonnant, soutenu et surmonté par deux putti, et tenu latéralement par deux bras qui le maintiennent en suspension entre un rocher et une onde.

175 - Voir notamment Alain Guillermou, *Les Jésuites*, Paris, PUF, 1992, p. 90-118.

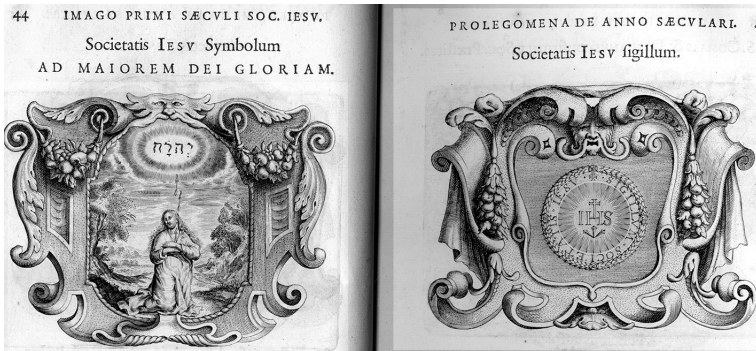


FIG. 143 – Jean de Tollenaer *et al.*, *Imago primi saeculi* (BAPSO, inv. 2986), p. 202.

La métope suivante (fig. 81) nous montre un personnage revêtu du manteau des jésuites, en prière devant un crucifix. Il s'agit d'une iconographie courante d'Ignace de Loyola dans l'école française du XVII^e siècle. Ce portrait vient compléter le triptyque précédent et compose un diptyque avec le portrait de François-Xavier (n^o 77). Les deux grandes figures de l'ordre se trouvent ainsi réunies dans leur oraison, comme sur le tableau attribué à Giovanni Battista Gaulli, conservé au musée des Augustins de Toulon (inv. RO 417).

20^e triplet

Ces métopes (fig. 82-84) associent les mots *ELIGE – UTRUM* (Choisis – L'un ou l'autre) à une autre qui montre à l'Orient, le monogramme du Christ et symbole des jésuites, qui sort d'une nuée et darde ses rayons sur le globe terrestre à l'Occident, dans sa forme dite en « T dans l'O », dont les trois parties sont couvertes de fleurettes épanouies. Or *eligo* signifie plus particulièrement « arracher en cueillant ». Ce triptyque évoque donc le choix de n'intégrer que les meilleures recrues au sein de l'ordre. C'est ce que représentent les fleurs sur le globe : parmi toute la population de la terre, seules les plus belles fleurs sont cueillies, ou accueillies parmi les jésuites.

La métope 85 (fig. 85) est à nouveau une métope intermédiaire, purement ornementale. Elle est composée d'un culot, élément en forme de calice d'où se développent des rinceaux, et qui termine un pilastre.

21^e triplet

Le triplet suivant (fig. 86-88) comprend les mots *CAVE – RELABI* (Prend garde – Retomber) à la figure d'un chien en train de vomir au milieu des reliefs de son repas. Cet ensemble fait allusion à deux passages fameux de la Bible ¹⁷⁶ : l'un tiré des Proverbes, XXVI, 11 : *sicut canis qui revertitur ad vomitum suum sic imprudens qui iterat stultitiam suam* (Comme un chien qui retourne à ce qu'il a vomi, Ainsi est un insensé qui revient à sa folie) ; et l'autre de la seconde épître de Pierre, II, 22 : *contigit enim eis illud veri*

¹⁷⁶ - Lesenne, 1897, p. 43.

proverbii canis reversus ad suum vomitum et sus lota in volutabro luti (Il leur est arrivé ce que dit un proverbe vrai : Le chien est retourné à ce qu'il avait vomi, et la truie lavée s'est vautrée dans le boubier). Ce deuxième passage éclaire le message de ce triptyque si on prend la peine de lire les versets qui précèdent : « il y a eu parmi le peuple de faux prophètes [...] Avec des discours enflés de vanité, ils amorcent par les convoitises de la chair, par les dissolutions, ceux qui viennent à peine d'échapper aux hommes qui vivent dans l'égarément ; ils leur promettent la liberté, quand ils sont eux-mêmes esclaves de la corruption, car chacun est esclave de ce qui a triomphé de lui. En effet, si, après s'être retirés des souillures du monde, par la connaissance du Seigneur et Sauveur Jésus-Christ, ils s'y engagent de nouveau et sont vaincus, leur dernière condition est pire que la première. Car mieux valait pour eux n'avoir pas connu la voie de la justice, que de se détourner, après l'avoir connue, du saint commandement qui leur avait été donné ». Il faut donc voir ici l'injonction faite aux jeunes profès de ne pas trahir leurs vœux.

La métope intermédiaire 89 (fig. 89) est un ornement qui prend la forme d'un motif auriculaire ou cuir découpé, sur lequel est posé un mascaron à tête de lion au-dessus duquel sont fixées les extrémités d'un feston dont la liane est passée dans deux anneaux attachés aux angles supérieurs de la métope.

22^e triplet

Le triptyque suivant (fig. 90-92) associe les mots GEME – AMA (Gémis – Aime) à l'image d'un oiseau perché dans un arbre encadré, à l'occident d'un nuage de pluie et à l'orient d'un nuage de vent¹⁷⁷. L'oiseau est très certainement une tourterelle, réputée aimer la solitude et se réfugier dans les arbres touffus, d'où son cri évoque un gémissement, et qui est également un exemple d'amour sincère puisqu'elle est censée être fidèle à son compagnon toute sa vie. Cette allégorie a fait l'objet d'un motet d'Isabella Léonarda (1620-1704), abbesse du Collegio di Sant'Orsola de Novare, intitulé « *Sicut turtur* », et qui commence ainsi : *Sicut turtur derelictus in silvis gemit cor meum* (mon cœur gémis comme la tourterelle abandonnée dans les bois). Cette tradition qui allégorise le chant de la tourterelle est ancienne, on la retrouve notamment chez Bernard de Clairvaux (*Sermons sur le Cantique*, 59, 3), et dans le *Traité des oiseaux* de Hugues de Fouilloy (vers 1160)¹⁷⁸, qui consacre à la tourterelle deux chapitres particulièrement éclairants sur l'iconographie de cette métope : « *La voix de la tourterelle a été entendue sur notre terre* (Ct. II, 12). Le chant de la tourterelle est le chagrin de l'esprit troublé. Le chant de la tourterelle signifie le gémissement d'une âme pénitente. La terre dont il est question est l'âme qui est retardée par sa considération envers la fragilité du monde. [...] La tourterelle affectionne la solitude des lieux désertiques. Néanmoins, elle descend parfois dans les jardins des pauvres et dans les champs des paysans pour y picorer les graines dont elle se nourrit. La tourterelle est l'Église ou une âme pieuse, la solitude des lieux désertiques est le monastère, les graines sont les maximes des maîtres, les jardins et les champs sont les livres des maîtres. [...] Dans les

177 - Lesenne, 1897, p. 42, identifie les langues qui sortent du nuage à des flammes, mais cela semble peu justifié, même si le motif est ambigu.

178 - LA BAPSO en conserve deux copies dont une, ms. 94, très richement illustrée.

endroits les plus sûrs et les plus agréables, la tourterelle se construit un nid où elle abritera ses petits. Elle situe son nid au cœur des branches des arbres les plus densément feuillus et y place ses œufs desquels sortiront en leur temps ses petits. Par l'arbre il faut entendre la croix, par le nid la salvation, par les œufs l'espoir, par les petits la double charité, c'est-à-dire l'amour de Dieu et celui du prochain. C'est pourquoi nous devons rechercher le nid de la tourterelle, les œufs dans le nid et le nid dans l'arbre, qui signifient l'espoir de la salvation dans le bois de la croix. Je crois qu'il est aussi bien connu que la nature de la tourterelle est telle que, si d'aventure elle perdait son compagnon, elle resterait seule pour toujours. Le Christ est l'époux de l'Église et de toute âme pieuse. Le Christ est grimpé à l'arbre de la croix : et dans les quatre directions a amené le monde à lui. Il dit : *Je monterai sur un palmier* (Ct. VII, 9), et *J'attirerai tout à moi* (Jn. II, 32). Le Christ est mort ; l'Église, ou plutôt toute âme pieuse, l'attend jusqu'à son retour, et observe pour cela la règle d'une chaste communauté. Elle revient souvent à l'arbre, fréquente le nid, regarde couler le sang et par lui contemple la mort ; et lorsque ces choses lui emplissent l'esprit elle pleure. De même, toute âme fidèle souvent rappelle à sa mémoire le mystère de la croix attentive au prix du sang. Lorsqu'elle réfléchit profondément à ces choses, avec de nombreux sanglots, elle appelle l'âme à se lamenter ». Ce triptyque est donc une injonction à faire pénitence et à se réfugier dans l'amour de Dieu.

La métope intermédiaire suivante (fig. 93) représente un jeune jésuite en extase, mains croisées sur la poitrine, tourné vers une nuée d'où sort la main de Dieu. Lesenne propose de l'identifier à Ignace de Loyola¹⁷⁹, mais il nous semble qu'il s'agisse plutôt ici de François Borgia que Lesenne identifie pour sa part sur la métope 97¹⁸⁰. En effet, il regarde vers le triplet suivant qui évoque, nous le verrons, le retrait du monde ; or Francisco de Borja y Trastámara (1510-1572) était le fils aîné de Juan de Borja, duc de Gandie et Grand d'Espagne, dans le royaume de Valence. Après une éducation raffinée à la cour de l'empereur Charles-Quint, il épouse en 1529 Éléonore de Castro, dont il a huit fils, et il succède à son père en 1542, comme duc de Gandie. Cependant, à la mort de sa femme il renonce à ses titres pour entrer chez les jésuites, dont il devient le troisième supérieur général en 1565. Il représente ainsi un idéal de vocation. Il est dit par ailleurs qu'à vingt-huit ans, la vue du cadavre défiguré de l'impératrice Isabelle le frappa tellement, qu'il se dit à lui-même : « François, voilà ce que tu seras bientôt... À quoi te serviront les grandeurs de la terre ? ». Cet épisode fameux est parfois illustré par les tableaux qui le représentent, tel celui peint vers 1607 par Pietro della Vecchia (Brest, Musée des Beaux-Arts, inv. 72.14.1). Il est canonisé en 1671 par le pape Clément X.

23^e triplet

Le triplet suivant (fig. 94-96) illustre la fuite du monde, comportement vertueux à l'origine de la conversion de François Borgia. On y lit les mots MVNDVM – FVGIO (Le monde – Je fuis), encadrant une représentation de l'arche de Noé, dont les voiles sont gonflées par le vent, et qui se dirige vers

179 - Lesenne, 1897, p. 42.

180 - Lesenne, 1897, p. 40.

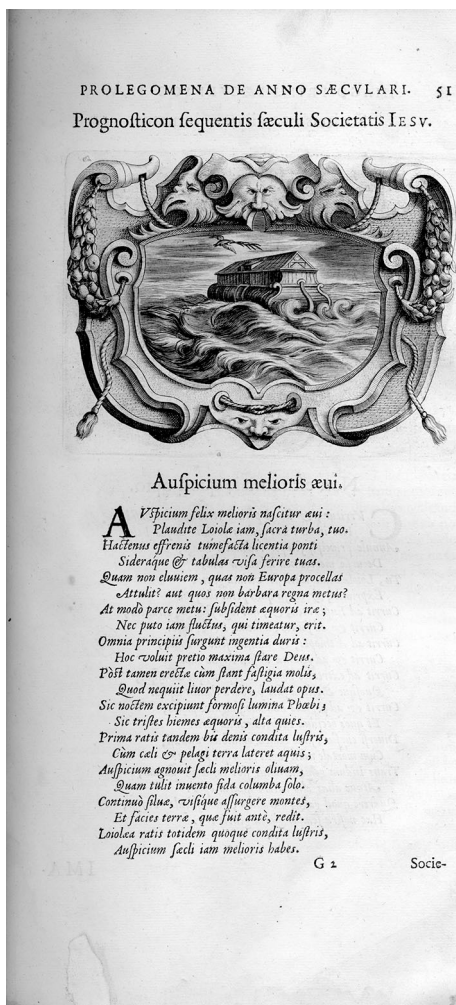


FIG. 144 – Jean de Tollenaer *et al.*, *Imago primi saeculi* (BAPSO, inv. 2986), p. 51.

des rayons de lumière qui percent d'une nuée, avec la colombe perchée sur la proue de l'arche, tenant un rameau d'olivier dans son bec. L'arche est utilisée à plusieurs reprises comme une allégorie de l'ordre jésuite dans l'*Imago primi saeculi* (p. 51 et p. 574)¹⁸¹, mais c'est p. 51 (fig. 144) que l'iconographie de l'*Imago* est la plus proche de celle de notre métopé puisqu'on y voit la colombe avec son rameau. La gravure est accompagnée de la phrase : *prognosticon sequentis saeculi Societatis Iesu* (Pronostics de la Compagnie de Jésus pour le siècle suivant) et *Auspicium meliori aevi* (annonce d'un temps meilleur). Il faut comprendre que l'arche, l'ordre jésuite, est un refuge pour ceux qui fuient les turpitudes du monde, en attente d'un temps plus clément.

¹⁸¹ - Lesenne, 1897, p. 42.

La métope intermédiaire n° 97 (fig. 97) représente un dernier saint jésuite : il s'agit non pas de François Borgia comme le propose Lesenne, mais de Louis de Gonzague (1568-1591), fils aîné de Ferdinand de Gonzague, marquis de Castiglione della Stiviere. Il est envoyé à la cour de Madrid pour parfaire son expérience princière, mais à 17 ans décide de devenir jésuite. Son père s'y oppose farouchement, mais face à la détermination de son fils, il l'autorise à entrer au noviciat de la Compagnie en 1587. À Rome, Louis suit l'enseignement de Robert Bellarmin et multiplie les austérités au point d'avoir un mal de tête lancinant. À vingt-deux ans, il reçoit la révélation que sa vie sera brève, et l'année suivante, en 1591, meurt de la peste en soignant les malades. Il est canonisé par Benoît XIII en 1726 et proclamé en 1729 patron de la jeunesse et des étudiants. L'iconographie traditionnelle le montre souvent en prière avec une couronne près de lui pour évoquer son rejet de la vie mondaine et des honneurs princiers auxquels il aurait pu prétendre, comme dans le tableau du Guerchin, peint vers 1650 et conservé au Metropolitan Museum de New York (inv. 1973.311.3) ou celui de Goya, peint vers 1798 et conservé au Museo provincial de Saragosse (inv. 51125 – fig. 145).

La confusion entre François Borgia et Louis de Gonzague est cependant d'autant plus excusable que les deux jeunes princes ont eu un destin proche et sont très souvent assimilés ou du moins évoqués en duo. C'est d'ailleurs le cas dans l'*Imago Primi Saeculi*, où leurs poèmes respectifs se font face sur une double page (p. 722-723 – fig. 146).

24^e triplet

Le triptyque suivant (fig. 98-100) est une représentation allégorique de Louis de Gonzague, comme nous l'indique la présence des armoiries de sa famille qui se blasonnent : *D'argent, à la croix pattée de gueules cantonnée de quatre aigles de sable au vol abaissé ; sur le tout écartelé, au premier et au quatrième de gueules au lion à la queue fourchée d'argent armé et lampassé d'or, couronné et colleté du même, au deuxième et au troisième fascé d'or et de sable*¹⁸². L'aigle qui porte le blason en sautoir en a quitté les cantons, c'est le symbole des Gibelins qui devient l'un des principaux emblèmes de la famille de Gonzague à partir du XIV^e siècle en tant que vicaires impériaux. Le détail de l'écusson placé « sur le tout » au centre des armoiries portées par l'aigle n'a pas pu être sculpté en raison de la petite taille du motif, mais on peut supposer qu'il était peint, de même que toutes les métopes de la frise. Les mots PETO – COELUM (J'aspire au – Ciel) évoquent le rapide rappel à Dieu de Louis de Gonzague, mort à vingt-trois ans. L'aigle héraldique des Gonzague est ici la figure allégorique du jeune prince. Il tient dans son bec la palme des bienheureux, et s'envole vers une nuée radiante qui représente le Ciel.

182 - Michel Popoff, « Héraldique et emblématique chez les Gonzague de Mantoue jusqu'au XVI^e siècle », *Bull. de la Soc. nat. des Antiq. de France*, 2000 (2004), p. 280-288 : « Le 6 mai 1432 l'empereur Sigismond concède à Jean-François de Gonzague le titre de marquis et le privilège de porter comme armoiries l'écu d'argent à la croix de gueules de la commune de Mantoue cantonnée de quatre aigles (impériales) de sable et de charger le tout en cœur de l'écartelé des armes de Bohême (de gueules au lion à la queue fourchée et passée en sautoir d'argent couronné et colleté d'or) et de Gonzague (fascé de six pièces d'or et de sable) ».



FIG. 145 – Francisco de Goya, *Louis de Gonzague en prières*, huile sur toile, vers 1798 (Saragosse, Musée provincial, inv. 51125).

La métope 101 (fig. 101) est un motif purement ornemental figurant un grelot d'où sort un rinceau sur les enroulements duquel sont perchées une perruche et une bécasse ou une grue.

25^e triplet

L'avant-dernier triplet (fig. 102-104) associe les mots PIE – JVSTE. Il peut ici s'agir soit d'adverbes de manière, comme le propose Lesenne : avec piété – avec justice ¹⁸³, soit d'adjectifs de première classe au vocatif masculin singulier. C'est alors une interpellation : Ô Dieu ! – Ô Juste ! qu'il faut lire

183 - Lesenne, 1897, p. 40.



Rectè de gloriâ iudicat, qui eam ex alto despicit.

Quid iuvat Oebalio Regum procedere cultu,
Et nona sub titulos cogere Regna suos?
Cui non auriferis Hermus celebratus arenis?
Nec tamen hoc felix nomine Cræsus erat.
Et Præmum quondam Regnis opulentus auitus
Vna tamen tantas nox tumultuauit opes.
Quid, quod Alexander domito tandem orbe subactus,
Mentitum didicit non superesse patrem?
Decipit Imperij fulgor simulatus, & aurum
Fallit, nescio quo lumina ricta modo.
Decipiunt oculos gemmarum luce corona:
Ex alto pronas despice, tutus eris.
Sic rutinam fâces spectasset Iulius! & tu
Qui proprio, Antoni, turpiter ense iaces!
Impia non medio flagrascent bella Senatus,
Nec generet rivos Roma sepulta laves.
Sicilicet insano stinulos sub pectore versat,
Et fame nimis est imperiosa siti.
Proteris euerfos melius, Gergæ, coronas:
Sic Regna titulis altior ue potes.

FIG. 146 – Jean de Tollenaer et al., *Imago primi saeculi*
(BAPSO, inv. 2986), p. 722-723.

en lien avec le triplet suivant : « crains et espère ». Ils renvoient à un verset de l'épître de Paul à Tite (II, 11-13)¹⁸⁴ : *apparuit enim gratia Dei salutaris omnibus hominibus. Erudiens nos ut abnegantes impietatem et saecularia desideria sobrie, et iuste et pie vivamus in hoc saeculo, expectantes beatam spem et adventum gloriae magni Dei et salvatoris nostri Iesu Christi* (Car la grâce de Dieu, source de salut pour tous les hommes, a été manifestée. Elle nous enseigne à renoncer à l'impiété et aux convoitises mondaines, et à vivre dans le siècle présent selon la sagesse, la justice et la piété, en attendant la bienheureuse espérance, et la manifestation de la gloire du grand Dieu et de notre Sauveur Jésus-Christ). L'association de ces deux vertus, justice et piété, est ancienne et se trouvait déjà exprimée par Platon dans l'*Euthyphron* (ou *Sur la Piété*)¹⁸⁵, composé vers 399-395 avant notre ère, et qui définit la piété comme la partie de la justice qui concerne l'attention, le soin qui est dû aux dieux. Pour Platon, tout ce qui est pieux est juste, mais tout ce qui est juste ne relève pas forcément de la piété. L'iconographie de la métope figurative

184 - *Ibidem*.

185 - BAPSO, inv. 1312 : *Opera omnia*, Lyon, Antoine Vincent, 1570, p. 37-42.

nous montre deux oiseaux attachés à une colonne. Nos prédécesseurs ont cru voir dans ces oiseaux des pélicans ¹⁸⁶. Or, un rapide coup d'œil permet de constater que ces deux oiseaux sont nettement différents. Celui de gauche a un long bec d'échassier, une petite huppe, et un corps relativement gracile au regard de celui de droite qui est figuré beaucoup plus massif, avec un gros bec crochu, un œil assez gros également, et surtout des pieds fendus comme ceux d'un ongulé. Ce dernier élément est le plus utile pour l'identification car il permet d'affirmer qu'il s'agit ici d'une autruche. Dans certains bestiaires, on lit : « Il existe un animal appelé *asida*, qui se dit *struthiocamelon* en grec, et *strutio* en latin. [...] Le Naturaliste dit qu'il est semblable au vautour ; bien que possédant des ailes ne vole comme les autres oiseaux ; a des pattes semblables à celles du chameau, c'est pourquoi les Grecs l'appellent [*sic*] *structocamelon*. De plus cet animal, quand vient pour lui le temps de pondre ses œufs, lève les yeux vers le ciel et regarde si l'étoile appelée Virgile y est visible ; il ne pond ses œufs sur la terre que s'il voit cette étoile dans le ciel ». L'association au vautour explique pourquoi dans certains cas l'autruche est figurée sous une forme très proche de celle des vautours. Cet extrait explique aussi qu'elle est souvent représentée avec des pattes d'ongulé. Cette curiosité est due à l'explication de son nom grec de *struthiocamelus* (moineau-chameau) par le fait qu'elle possédait des pattes de chameau ¹⁸⁷. À l'époque moderne, l'autruche est un symbole de la justice. En effet, dans les *Hieroglyphica* d'Horapollon (II, 118), on lit : « Voulant signifier un homme qui rend la justice de manière égale pour tous, ils [les Égyptiens] tracent une plume d'autruche, car l'autruche, contrairement aux autres oiseaux, a des plumes égales de toute part » ¹⁸⁸. Quant à l'échassier, il s'agit vraisemblablement d'une cigogne, symbole de piété filiale ¹⁸⁹. Le *Physiologos* grec (texte du II^e siècle de notre ère) explique que la cigogne aime son nid, mâle et femelle se relaient de sorte qu'il ne reste jamais sans surveillance. Même lorsque les petits sont nés, les parents vont chercher la nourriture en alternance afin que l'un d'eux reste toujours avec les cigogneaux. La veille du nid par les cigognes est présentée dans le texte grec comme une figure de la veille spirituelle qui implique de ne pas oublier ses prières quotidiennes afin d'éviter que le diable puisse trouver une brèche pour assaillir l'esprit du chrétien qui manquerait de vigilance ¹⁹⁰. On retrouve la figure de la cigogne comme symbole de piété filiale chez Joachim Camerarius ¹⁹¹ et dans de nombreux autres traités d'emblèmes modernes. La colonne, enfin, est une figure polysémique : force d'âme, constance, chasteté, foi, etc. ¹⁹². Elle est surtout ici le symbole de la fermeté dont il faut faire preuve dans l'exercice de ces vertus.

La métope 105 (fig. 105), ornementale, représente une fleur épanouie posée au centre d'un motif auriculaire. Le badigeon a largement empâté le cœur mais on distingue de près les lunules des sépales.

186 - Deschamps de Pas, 1887, p. 8-10 ; Lesenne, 1897, p. 40.

187 - Cordonnier & Heck, 2011, p. 550-553.

188 - *Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis [...]*, f. 16-16v ; Pietrasanta, 1634, p. 48 ; Tervarent, 1997, p. 56-57.

189 - Tervarent, 1997, p. 247-248.

190 - Cordonnier & Heck, 2011, p. 236-238.

191 - *Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis [...]*, f. 40-40v.

192 - Tervarent, 1997, p. 135-137.

26^e triplet

Le dernier triptyque (fig. 106-108) associe les mots TIME – SPERA (Crains – Espère) ¹⁹³ à l'image d'une épée et d'une palme posées en sautoir, devant lesquelles est placée une balance dont les plateaux contiennent chacun un oiseau ¹⁹⁴, le tout sous une nuée. Comme le suggère Lesenne, l'épée, symbole de justice, et la palme, symbole du martyr, renvoient très certainement, pour l'une au *time*, la crainte de la justice divine, et pour l'autre au *spera*, espoir de la grâce ¹⁹⁵. Il s'agit ici plus vraisemblablement d'un contexte eschatologique, tel qu'il apparaît par exemple dans le commentaire d'Augustin sur le Psaume XLII : « Crains donc si tu dis que tu es juste, si tu n'es pénétré de cette autre parole du psaume : « N'entrez point en jugement avec votre serviteur ». Pourquoi : « N'entrez point en jugement avec votre serviteur ? » C'est que j'ai besoin de votre miséricorde. Et si votre miséricorde n'est pour rien dans votre jugement, où irai-je ? » Si vous examinez toutes les iniquités, Seigneur, qui pourra tenir devant vous, « mon Dieu ? » « N'entrez donc point en jugement avec votre serviteur, car nul homme vivant ne paraîtra juste devant vous ». Donc, si nul homme vivant n'est juste en votre présence, malheur à quiconque vit ici-bas, quelle que soit la pureté de sa vie, si Dieu entre en jugement avec lui ! C'est pourquoi Dieu, par un autre prophète, prend ainsi à partie les hommes arrogants et superbes : « Pourquoi vouloir entrer en jugement avec moi ? vous m'avez tous abandonné, dit le Seigneur ». Garde-toi donc d'entrer en jugement avec Dieu ; efforce-toi d'être juste, et, quelle que soit ta justice, fais l'aveu de tes fautes ; espère toujours la miséricorde ; et, dans cet humble aveu, dis sans crainte à cette âme qui te trouble et qui se soulève contre toi : « D'où te vient cette tristesse, « mon âme, et pourquoi me troubler ? » Tu voulais peut-être espérer en toi-même ? « Espère en Dieu », non pas en toi. » ¹⁹⁶ La balance renvoie ici très probablement à la psychostasie (la pesée des âmes), les oiseaux posés sur ces plateaux pouvant ici figurer les âmes en attente du verdict. Dans son *Iconologia*, Cesare Ripa figure l'Égalité comme une femme tenant d'une main une balance et de l'autre un nid d'hirondelles, et il explique : « la Balance a toujours été le vrai symbole de la justice, le propre de laquelle est de peser équitablement les actions de tout le monde, et de rendre à chacun ce qui lui appartient. Le même nous est signifié par l'hirondelle, que les Égyptiens ont pris pour un vrai père de famille, qui partage également son bien entre ses enfants » ¹⁹⁷.

L'avant-dernière métope (fig. 109), représente une corbeille de fruits posée sur un trépied, ornée de rubans. Elle fait partie des images de transi-

193 - Les mots *Time* et *Spera* ont aussi été associés à la tentation de Benoît de Nursie, figurée sur un chapiteau du collatéral sud de la Madeleine de Vézelay (n° 31), par une inscription, désormais effacée, mais qui avait été relevée par Jean-Claude Barat, *Le Nivernois*, II, Nevers, Bussière, 1840, p. 156, note 1 (pl. 105, n° 8). Voir aussi Lydwine Saulnier, *La Sculpture Oubliée de Vézelay*, Genève, Droz, 1984, p. 112, n. 23.

194 - Ce que Lesenne n'avait pas vu, il ne parle que de « plateaux débordants », et identifie la nuée à une gloire.

195 - Notre érudit a aussi repéré que la balance fait partie des emblèmes utilisés dans l'*Imago primi saeculi* (p. 573). Mais le contexte n'a rien à voir avec celui de la chapelle. Dans l'*Imago*, la balance illustre la légende : *Societas cum deprimitur, extollitur* (La Société se renforce dans l'adversité). Voir aussi Pietrasanta, 1634, p. 22.

196 - Augustin d'Hippone, *Commentaire sur les Psaumes*, ps. 42, 7-8.

197 - *Iconologie...*, p. 54 et 58.

tion. Mais cette corbeille de fruits en forme d'offrande a peut-être un lien avec l'iconographie du *Terminus* si l'on considère ce que nous en dit Gillio Giraldi : *Terminus Deus [...] cui nihil animatum sacrificaretur, sed liba tantum, pultes, et frugum primitiae...* (à qui rien d'animé n'est sacrifié, mais des libations de bouillies de farine, et du premier froment) ¹⁹⁸. Cette métope introduit donc l'image finale de la frise, longtemps considérée à tort comme le point de départ du discours sculpté, et qui représente donc le dieu antique *Terminus*. Il illustre ici la fin des temps pour laquelle le chrétien doit se préparer en pratiquant les vertus mentionnées sur les deux triplets précédents.

Pour résumer la dernière section de la frise, constituée des deux derniers triplets et de la dernière métope, on peut transcrire ainsi : « Ô Juste, Ô pieux (ou : avec piété et justice), espère [en Dieu] et crains son Jugement à la fin [des temps]. »

La frise des métopes de l'église des jésuites wallons de Saint-Omer se lit donc du sud au nord, et, si nous devons la transcrire en une phrase, cela pourrait donner :

« Sous la protection des rois d'Espagne, dont la sagesse et la puissance éclairent et soutiennent l'ordre du monde, prêchez sans cesse la Parole de Dieu, comme Pierre Canisius. Ne craignez pas le martyr, comme saint Charles Spinola et sainte Lucie, race chaste, comme la Vierge Marie à qui est dédiée cette église, à laquelle, par leurs paroles et par leurs actions, l'évêque de Saint-Omer Gérard d'Haméricourt et le pape Grégoire XIII, en concorde, ont offert de grands bienfaits. Elle abrite les reliques de saint Recesse et de saint Disole, qui ont vaincu le mal par le signe de la croix en combattant vaillamment. »

L'eucharistie est promesse de vie pour les méritants, de mort pour les impies, aussi éprouve-toi dans la confession et sois ferme dans ta foi pour être digne de consommer le sang et la chair du Christ, le vrai pain du ciel, après t'être purifié.

Suis l'exemple de charité de François-Xavier et d'Ignace de Loyola pour une plus grande gloire de Dieu, seuls les meilleurs sont recueillis au sein de la Compagnie, attention à ne pas retourner à tes péchés comme le chien retourne à son vomit, aime et gémiss comme la colombe, comme François Borgia, fuis le monde, et comme Louis de Gonzague, espère le Ciel, avec justesse et avec piété, crains et espère le jugement dernier ».

C'est là finalement un message assez simple et sans grande originalité, tant dans son emblématique que dans son contenu, mais qui témoigne néanmoins d'une réelle recherche et d'une bonne culture générale. Aussi sommes-nous assez tentés d'y voir une production des élèves eux-mêmes. En effet, nous l'avons mentionné plus haut, l'emblématique faisait partie des exercices proposés aux élèves du collège dans le cadre notamment de la classe de poésie et de rhétorique ¹⁹⁹. Anne-Élisabeth Spica explique à ce propos que « les compositions d'élèves les plus réussies sont enluminées, sur

198 - Lillii Gregorii Giraldi, *Operum quae extant omnium non minus eruditae quam elegantis literaturae studiosis & expetitorum hactenus & deinceps expetendorum tomi duo*, Bâle, Thomas Guarini, 1580 (BAPSO, inv. 2259), p. 42.

199 - Ems, 2015, p. 707.

place ou par des peintres professionnels, puis sont exposées sur les murs du collège lors de la distribution des prix, au mois d'août. Le collège est alors ouvert et les visiteurs peuvent les admirer. On appelle ces expositions des *affixiones* et quelques bibliothèques flamandes conservent encore plusieurs séries de ces très belles et spectaculaires réalisations »²⁰⁰. Or, si ces mises en valeur étaient le plus souvent éphémères²⁰¹, il n'est pas pour autant impossible que plusieurs au moins des emblèmes de l'église audomaroise soient le produit du travail des plus brillants élèves des pères jésuites audomarois, soit qu'elles aient été conçues spécialement pour l'occasion, soit produites sur des supports plus éphémères, et dans un cadre différent. Dans ce dernier cas, ce pourrait avoir été la consécration de 1636, ce qui aurait donné le temps ensuite de les transposer dans la pierre pour l'achèvement de l'édifice quatre ans plus tard. Mais en l'absence de sources plus précises sur l'élaboration de l'église cette suggestion reste une simple hypothèse.

200 - Spica, 2007, p. 640.

201 - Voir Karel Porteman, *Emblematic Exhibitions at the Brussels Jesuit College (1630-1685)*, Turnhout, Brepols, 1996 ; Marc van Vaeck & Toon van Houdt, «*One in a thousand*». *Ephemeral emblems in the Mechelen Seminarium archiepiscopale in honour of its president Petrus Dens (1765)*, Leuven, Peeter, 1996.

Terminus.

EMBLEMA CLVII.



QVADRATVM infoditur firmissima tessera saxum,
 Stat circrhata super pectore imago tenus,
 Et sese nulli profitetur cedere; talis
 Terminus est, homines qui scopus vnus agit.
 Est immota dies, praesixaq; tempora fati,
 Deq; serunt primis vltima iudicium.

FIG. 147 – *Omnia Andrea Alciati Emblemata*, Anvers, Plantin, 1577
 (BAPSO, inv. 2622), p. 514.

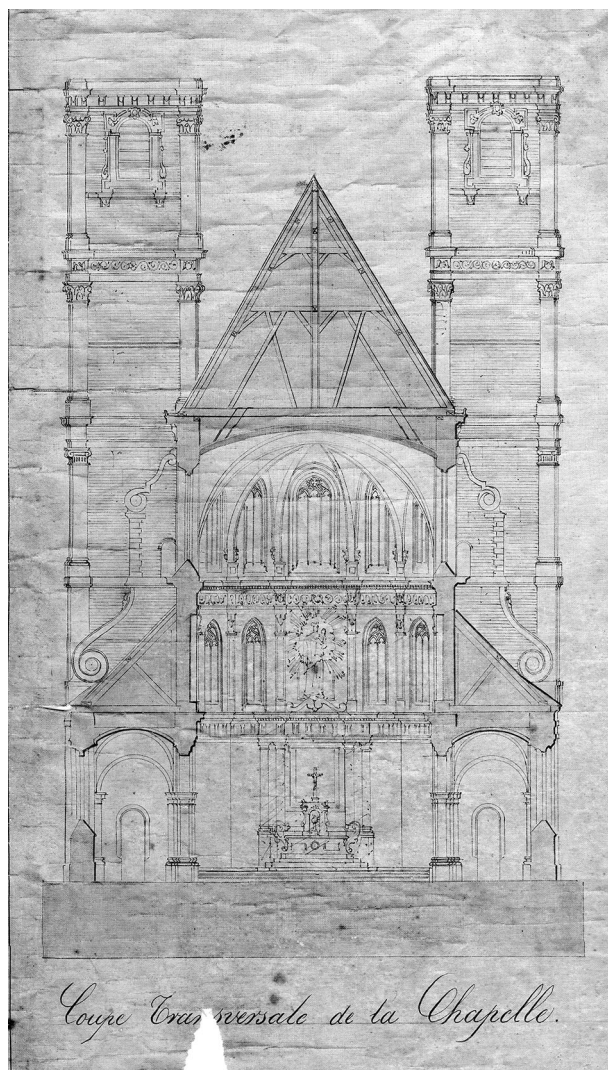


FIG. 148 – Coupe transversale suivant la ligne KL, échelle 0.005m,
dressée par l'architecte de la ville et du Lycée impérial soussigné Saint-Omer
le 24 septembre 1861, M. Libersalle 1577
(BAPSO, sous-série 4 M).

Annexe I : Classement des métopes par Louis Deschamps de Pas ²⁰²

- 1 - Tête au-dessus d'un cartouche, portant une inscription tronquée, où on ne voit plus que le mot : *mnvs* (sic).
- 2 - **time** – **spera**. Balance ; au-dessous du fléau, épée et palme en croix.
- 3 - Gloire dans un cartouche.
- 4 - **pie** – **iesv**. Deux pélicans (sic) affrontés séparés par une colonne.
- 5 - Deux oiseaux séparés par un vase de fleurs.
- 6 - **coelvm** – **peto**. Aigle s'élançant vers le soleil.
- 7 - Religieux contemplant un crucifix, au-dessus duquel est une couronne.
- 8 - **mvndvm** – **fvgio**. Vaisseau battu par deux souffles de vent contraires.
- 9 - Personnage vers lequel un ange apporte une couronne.
- 10 - **geme** – **ama**. Arbre ; à gauche, un ange répand le contenu d'un vase ; à droite, un souffle ardent embrase l'arbre.
- 11 - Arabesque ou cartouche.
- 12 - **cave** – **relabi**. Chien avalant ce qu'il vient de rendre.
- 13 - Arabesque.
- 14 - **vtrvm** – **elige**. Une gloire avec le monogramme du Christ ; le globe terrestre.
- 15 - Religieux Jésuite (?) à gauche, en prière, devant un crucifix.
- 16 - **ad. m. dei** – **gloriam**. Le monogramme adopté par les Jésuites, dans une gloire.
- 17 - Religieux Jésuite (?) à droite, regardant une gloire.
- 18 - **satis** – **domine**. Autel avec un cœur enflammé et ailé : Gloire sortant d'un nuage et dardant ses rayons sur l'autel.
- 19 - Tête d'ange dans une arabesque.
- 20 - **mvndvs** – **esto**. Deux mains reçoivent l'eau coulant d'un cartouche, sur lequel est le monogramme IHS, surmonté d'une croix. Dessous un vase.
- 21 - Arabesque.
- 22 - **panis** – **pvrvs**. Les pains de propitiation sur une table.
- 23 - Vase de fleurs.
- 24 - **caro** – **cibvs**. Agneau sur un plat.
- 25 - Sujet représentant un personnage couché sur un lit ou dans un tombeau, ou peut-être encore sous le *torcular* ou pressoir.
- 26 - **sangvis** – **potvs**. Pélican se déchirant la poitrine.
- 27 - Buste de Saint tourné à gauche, dans un cartouche.
- 28 - Gloire avec le monogramme IHS, surmonté d'une croix.
- 29 - Gloire avec le monogramme MA.
- 30 - Buste de Saint tourné à droite, dans un cartouche (en note : ces quatre sujets occupent les métopes du fond du chœur, au droit de l'autel).
- 31 - **firma** – **fide**. Croix sur le sommet d'une montagne, battue par les vents.
- 32 - Tête d'ange.
- 33 - **proba** – **te ipsvm**. Buste de personnage, tourné à droite, ayant le cœur apparent sur la poitrine, regardant un miroir où est figuré un cœur.
- 34 - Vignes avec grappes de raisin.
- 35 - **mors** – **malis**. Le soleil éclairant un groupe composé d'un épervier faisant la chasse aux animaux (en note : je ne suis pas sûr de cette explication : la sculpture est empâtée de badigeon. Peut-être au lieu d'un épervier est-ce un aigle, voire tout autre oiseau ou quadrupède, faisant la chasse aux animaux malfaisants).
- 36 - Feuillages et arbres.
- 37 - **vita** – **bonis**. Un pélican.
- 38 - Rosace.
- 39 - **pugna** – **fortis**. Trophée : Bouclier et épée.
- 40 - Buste de personnage regardant à droite, vêtu à la François I^{er}, toque en tête. Dans le champ de la métope, en petits caractères : *diaboles* (en note : Il est curieux de

202 - Deschamps de Pas, 1873, p. 8-10.

voir que le costume de ce personnage, qui n'est autre que le diable, est celui attribué traditionnellement au Méphistophélès de Faust).

41 - **in hoc** – **vinces**. Croix entourée d'un serpent.

42 - Autre buste semblable au n° 40, la tête tournée à gauche. À côté, dans le champ, le mot : *recessus*.

43 - **merces** – **magna**. Trois plumes ou feuilles, réunies par le bas dans une couronne, accostées de cette légende dans le champ : *involo-ternvm*.

44 - Deux mains tenant une corne d'abondance.

45 - **clavde** – **aperi**. Deux clefs en sautoir, surmontées d'une tiare.

46 - Ancre, avec un dauphin qui l'entoure. Dans le champ : *festina lente* (en note : cette légende, qui est la devise de Gérard d'Haméricourt, me semble un hommage rendu à la mémoire de leur fondateur par les Jésuites).

47 - **verbo** – **opere**. Deux mains sortant d'un nuage formant buste : la main droite tient une trompette, l'autre un flambeau.

48 - Buste de personnage couronné d'une couronne fermée avec de longs cheveux épars sur les épaules. Dans le champ, on aperçoit les bras d'une croix. Gloire dans l'angle (en note : ce sujet ainsi que le suivant, reste pour moi inexplicable).

49 - **castvm** – **genvs**. Ruche accostée de deux ceps.

50 - Autre buste semblable au n° 47, tourné à droite, sur une épée et un lys posé en croix.

51 - **in igne** – **tvvtvm**. Salamandre au milieu des flammes.

52 - Rosace en arabesques.

53 - **argve** – **insta**. Main sortant d'un nuage, tenant suspendu par un cordon un globe surmonté d'une croix. Vis-à-vis, un cheval.

54 - Fleur.

55 - **virtvte** – **scientia**. Deux bâtons en croix, supportant des paniers pleins.

56 - Arabesque.

Annexe 2 : Description de l'arrivée des reliques de Disole et Recesse à Saint-Omer en mai 1618 (BAPSO, ms. 806, p. 92-95).

« 1618, le 13 de mai, le père Crombecq, recteur des jésuites wallons de St Omer, étant à Rome, obtint de notre St père le pape Paul V, pour le collège des jésuites wallons de St Omer, les reliques et ossements des saints martyrs Disole et Recesse, trouvés au cimetière de Sainte-Pricille à Rome, avec des témoignages suffisants de leur sainteté et mérites, et ayant comme soldats de Jésus Christ souffert le martyre pour le soutien de la foi dans la persécution des anciens empereurs romains. Ces précieuses reliques arrivèrent en carrosse à St Omer vers les cinq heures après midi ledit jour 13 de mai, elles furent escortées depuis arques jusqu'à la ville par les soldats de M. Suatre, la garnison de St Omer et trois-cents jeunes gens armés. Ledit carrosse arrêta à l'entrée de la ville de St Omer, devant une chapelle qu'on avait dressée pour y recevoir les saintes reliques.

Là, en présence des abbés de St Bertin et de Clairmarais revêtus pontificalement, des chanoines de St Omer et des religieux de St Bertin tous en chappes, des Jacobins, Cordeliers, Capucins, de toutes les sodalités de la ville en flambeaux, de tous les portants (sic) torches ardentes de St Omer et de St Bertin, et des collégiens et bons enfants, en présence aussi de messire de Suatre, grand bailli de la ville, de messieurs du Magistrats anciens et nouveaux, de toute la noblesse et principaux bourgeois de St Omer, et de vingt-quatre pères jésuites en surplis et flambeaux à la main. Fut d'abord tirée dudit carrosse par lesdits pères jésuites une chasse d'environ trois pieds de longueur de bois doré, richement décorée et travaillée et ayant aux deux cotés les figures de notre sauveur et de la Ste Vierge, dans laquelle chasse était enfermés ensemble les ossements des saints martyrs Disole et Recesse. Ensuite on tira deux anges d'argent tenant chacun dans leurs mains la tête ou l'âme desdits saints enveloppés dans un drap doré et de soie. Ces trois saintes reliques ayant été portées par les pères jésuites sur l'autel de la riche chapelle qu'on avait préparé, les écoliers

chantèrent quelques antiennes à l'honneur desdits saints et finirent par ce verset *Sancti Disole et Recesse orate pro nobis.*

Alors, marchant tous processionnellement, les pères jésuites, au son des trompettes et de toutes sortes d'instruments de musique, portèrent en triomphe ces précieuses reliques qui furent honorées dans toute la marche de tout le respect et la décoration qui leur étaient dues. La richesse des tapisseries, ornements, peintures, verdure, repositoires, chapelles, arcs de triomphe etc. se surpassait et éclatait à l'envie depuis la porte du brule jusqu'à l'église cathédrale. Lesdites reliques arrivées près du portail de St Omer et devant les drapeaux de la compagnie de Mr. De Suatre, on entendit par trois reprises différentes lesdits drapeaux sur le pavé par respect pour y laisser passer dessus les saintes reliques, lesquelles furent ensuite exposées dans le chœur de la cathédrale, on chanta le *Te Deum* après lequel monsieur l'abbé de St Bertin chanta la collecte et ensuite les chanoines nous reconduisirent à l'ordinaire jusqu'à l'enclos. Lesdites reliques restèrent la nuit dans l'église de St Omer.

Le lendemain, 14 de mai, la grande messe achevée à la cathédrale, la procession dans le même ordre que hier commença à marcher sur les neuf heures, de St Omer à la petite place Dolé à la grosse rue ou rue du commandant, ensuite devant Ste Marguerite puis de la rue du blanc lion à l'église St Bertin où les reliques des saints martyrs, portées à l'alternative par les chanoines et les religieux de St Bertin et les pères jésuites les accompagnant en surplis et flambeaux à la main, reposèrent pendant qu'on y chantait quelques répons et antiennes, lesquelles achevées, le père jésuite prédicateur ordinaire fit un très beau sermon sur l'honneur et le respect qu'on devait en général porter aux reliques des saints. Le sermon fini, la procession continua en montant de St Bertin aux jésuites anglais, monsieur l'abbé de St Bertin pour lors avec Mr. L'abbé de Clairmarais portant sur leurs épaules l'un des chefs des saints martyrs et le doyen de la cathédrale avec le grand chantre portant l'autre.

Arrivés devant le collège des jésuites anglais, on y vit beaucoup de richesses et de magnificences ; sur un grand échafaud tous les joueurs d'instruments et musiciens y faisaient retentir l'air de leurs sons et chants mélodieux, sur différents tabernacles, portiques, arcades, arcs de triomphe, on y voyait plusieurs personnages représentant les principaux mystères de notre religion. Quoique les décorations de toutes les rues par où passent les saintes fussent de plus brillantes, on peut dire à la louange des pères jésuites anglais que les leurs surpassaient, rien n'y fut épargné, et l'on voyait de toute part de belles inscriptions à la louange de ces saints martyrs. Du côté de St Bertin au frontispice du portique principal était en grandes lettres écrite la suivante : *Disolo et Recesso, quos olim a saevissimorum imperatorum tyrannide, nunc a longissimi temporis obscuritate gloriose vindicatos, caelum et Roma huic urbi fortissimos milites, invictissimos martyres aeternos dederunt pro pugnatores.* Et du côté de la cathédrale ou de St Denis correspondait pareillement une autre inscription, aussi en grandes lettres, comme il s'ensuit : *Inclitis victoribus illustri in certamine morteque prodes optimo maximo Romae quondam constantissime obita sociis ss Disolo et Recesso novos apud extremos morinos post tot saecula instauratos triumphos hoc arcum gratulatur collegium anglicanum audomarense.* La procession ensuite acheva son tour jusqu'aux jésuites wallons, on ne laissa entrer dans leur église que les abbés de St Bertin et Clairmarais, messieurs les chanoines, religieux de St Bertin et autres, messieurs le grand bailli, mayeur, magistrats, noblesse et principaux de la ville, où après avoir chanté quelques antiennes, lesdites saintes reliques restèrent en dépôt pour être honorées chez lesdits pères wallons ».

Annexe 3 : Description de la fête en l'honneur de la canonisation d'Ignace de Loyola et de François-Xavier donnée par les jésuites wallons à Saint-Omer année 1622 (BAPSO, ms. 806, p. 132-135).

Le 12 de juin, 4^e dimanche après la pentecôte, les pères Jésuites Wallons de St Omer aiant choisis ce jour pour la procession générale de St Ignace de Loyola leur

fondateur et de St François Xavier, nouvellement canonisés de la cour de Rome, elle commença entre 3 et 4 heures de l'après diné dans l'ordre suivant.

Premièrement, les pères cordeliers nous étant venus quérir dans notre église de St Bertin, nous allâmes précédés desdits pères par la rue du collège de St Bertin et la rue du brule jusqu'à l'enclos de st Omer, où aiant été reçus selon l'ordinaire par les chanoines, ils nous introduisirent dans leur chœur de la cathédrale. Dans ces entre-faites les religieux mendians jacobins, cordeliers et capucins se rendirent à l'église des pères Jésuites Wallons, d'où ils sortirent processionnellement accompagnés desdits jésuites, les uns portans la chasse des reliques des Sts Dizole et Récesse, les autres les deux corps saints dont l'un contient la tête ou crâne de St Dizole et l'autre celui de St Récesse, d'autres portoient aussi sur leurs épaules les deux figures en bosse de St Ignace et de St François Xavier, ces deux figures représentoient lesdits saints en manteaux et jusqu'à demi-taille pour la hauteur. Etant tous entrés dans cet ordre à la cathédrale, Mgr Paul Boudot, évêque de St Omer, bénit les deux figures en bosse ainsi que deux hauts étendarts portés par les mêmes pères Jésuites, dont l'un représentoit St Ignace en grand, tenant un livre en main, et l'autre St François Xavier en grand aussi, contemplant le ciel. Cette bénédiction achevée, l'ouverture de la procession se fit ainsi.

D'abord se présenteoit la Renommée à cheval annonçant au peuple la canonisation des saints Ignaces et Xavier.

Ladite Renommée étoit suivie de six chœurs de jeunes vierges dont les patronnes étoient Ste Claire, Ste Aldegonde, Ste Marguerite, Ste Ursule, Ste Agnès, et la sixième étoit la Ste. Vierge.

Ensuite marchoient les neuf chœurs des anges.

Puis suivoit un escadron d'écoliers tenans de la main droite l'épée nue et de l'autre le bouclier pour faire connoître qu'ils répandroient plutôt leur sang que de quitter la foi qu'ils ont appris de St Ignace et Xavier et des siens. Une troupe de joueurs d'haut-bois et de cors de chasse fermoit lesdits escadrons.

Ensuite suivoient d'autres troupes représentans les enfants d'Israël sortis de l'Egypte aiant pour conducteur Moÿse avec sa baguete précédé par deux colonnes, l'une de nuée, l'autre de feu, la première représentant st Ignace de Loÿola, Ier législateur de leur Compagnie, et la seconde St François Xavier, second prophète, portant par ses miracles et ses prédications le flambeau de la foi dans les Indes et répandant le feu divin dans tous les chœurs.

On voit après cela St Ignace et St François Xavier sur un superbe char de triomphe accompagnés et suivis de différentes nations, européens, affricains, asiens, américains, indiens, maures, sauvages, que ces Sts personnages avoient convertis, et toutes ces différentes nations portoient leurs massues sur l'épaule et estoient toutes habillés différemment.

Ensuite suivoient une troupe d'anges marchans deux de front après lesquels marchoient les écoliers anglois avec flambeaux à la main, au milieu desquels anges les reliques des Sts Dizole et Récesse, les deux corps saints, les deux figures bénites de st Ignace et de St François Xavier ainsi que les deux grands étendarts aussi bénis étoient portés par les pères de la Compagnie de Jésus.

Puis suivoient les bons enfans, capucins, cordeliers, jacobins, les chanoines de st Omer à droite et les religieux de St Bertin à gauche accompagnés de Mgr Paul Boudot évêque de St Omer et de messire Guillaume Loemel, abbé de St Bertin, tous deux en mitres et en crosses fermans la procession, après lesdits évêque et abbé, suivoient messires de Suatre le grand bailli et le vicomte de Fruges avec tous les échevins anciens et nouveaux en robe de cérémonie.

Jamais on ne vit dans la ville de St Omer une procession avec autant de magnificences, tant de décorations, autant de brillant et d'éclat et de richesses et autant d'ordre et d'arrangement par toutes les rues où la procession passoit, on voioit du nouveau partout, tapisseries, verdure, arc de triomphe, portiques, arcades, théâtres, buissons, fontaines abondantes, autels, reposoirs, chronographes, emblèmes, symboles, sentences, rien ne fut épargné, aussi de longtems ne vit-on dans St Omer une si grande affluence de monde, les étrangers y abondoient de toute part.

La procession marcha de la cathédrale par le long de Ste aldegonde à la petite place, de là par la grosse rue, devant ste Marguerite, devant l'abreuvoir de St Bertin où on voioit d'un côté, sur des théâtres élevés, le pape dans un consistoire avec tous les cardinaux approuver l'institution des jésuites, d'un autre coté on voioit le pape supplié par toute la cour de Rome, par plusieurs monarques et princes chrétiens d'accélérer la canonisation des St Ignace et François Xavier. Arrivés devant les jésuites anglois, il se présentoit un grand et riche théâtre empli de différens traits analogues aux travaux et vies apostoliques de leurs fondateurs, et un peu plus loin étoient deux amphithéâtres sur lesquels, de degré en degré, étoient montées et placées toutes les jeunes et grandes personnes, au moins au nombre de mille, qui avoient décorées ladite procession de quelques représentations. On ne pouvoit rien voir de plus brillant ni de plus riche tant en or qu'en argent, pierreries, broderies, dentelles, tissu d'or, toilette, habillemens &c. La procession enfin entra aux Jésuites Wallons où après quelques antiennes chantées un chacun se retira. On doit aux grands soins des pères Jésuites de ce qu'il n'y eut aucune confusion.

Le même jour au soir fut tiré un très beau feu à l'entrée de la rue des Jésuites, et en plusieurs autres endroits de la ville comme sur le grand marché, dans l'enclos des chanoines et devant l'abbaye de St Bertin & il y eut des feux de joye et de belles illuminations.

Le lundi 13 dudit mois de juin, Mgr l'évêque de st Omer célébra pontificalement la grande messe chez les pères jésuites après laquelle il fit la prédication et loua beaucoup la piété et la dévotion des habitans de St Omer.

Le 14 dudit mois les pères jésuites firent représenter par les écoliers une très belle action sur les principaux points des vies de st Ignace de Loyola et de st François Xavier.













































Pendant toute l'octave de cette canonisation les pères jésuites firent de grandes aumônes aux pauvres de la ville des libéralités qu'ils avoient reçues de plusieurs personnes pieuses.









































Le 19 dudit mois, 5^{eme} dimanche après la pentecôte, les pères jésuites anglois de notre ville ne se montrèrent pas moins diligent à célébrer aussi pendant une octave la canonisation de leurs premiers législateurs st Ignace et st François Xavier, ils voulurent même en quelque façon enchérir sur toutes les magnificences et décorations qui s'étoient faites dans la première octave ²⁰³ ; on y admira principalement dans l'un et dans l'autre desdits octaves beaucoup de religion et de piété et beaucoup de décence et d'ordre. Sur les 9 heures du matin Mgr l'évêque de st Omer chanta pontificalement la grande messe chez lesdits pères anglois, le soir il y eut de beaux feux d'artifices avec différentes sortes d'illuminations devant le collège desdits pères anglois.



























203 - Cette distinction marquée des deux communautés tend à confirmer qu'elles ne se mélangaient pas, même pour les fêtes les plus solennelles de leur ordre. Contrairement à ce que l'on a pu croire, il est peu probable que les jésuites anglais de Saint-Omer aient régulièrement fréquenté l'église des jésuites wallons de cette ville.

Annexe 4 : plan général de la frise

* Jean de Tollenaer, Jean Bolland, Sidronius de Hossche, Godefroid Henschen, Jacques Van De Walle, *Imago primi saeculi societatis Jesu a provincia Flandro-Belgica ejusdem societatis representatas*, Anvers, Plantin, 1640.

	Paul de Tarse	IHS	MA	Simon Pierre	Condition pour recevoir l'Eucharistie
Mystère et liturgie eucharistique	 57	 56	 55	 54	
<i>Sang boisson pélican mystique</i> <i>Lauda Sion 40 Jn VI, 55</i> <i>Adoro te devote, latens Deitas</i>	 POTVS	58	53	 FIRMA	<i>Par une foi ferme</i> <i>Chiens liés</i> <i>Lauda Sion 35</i> <i>IMP, p. 181</i>
	 SANGVS	60	51	 FIDE	
	 SANGVS	60	51	 FIDE	
<i>Pressoir mystique</i> <i>Is. LXIII, 2-3</i>	 Pressoir	61	50	 Pressoir	
<i>Chair nourriture</i> <i>Agneau Pascal</i> <i>Lauda Sion 40 et 69</i> <i>Ex. XII, 1-11</i>	 CIBVS	62	49	 PROBA	<i>Éprouve-toi toi-même</i> <i>Confession</i> <i>I Cor. XI, 27-29</i> <i>Tite, II, 6-7</i> <i>IMP, p. 202</i>
	 CARO	64	47	 TEPSVM	
	 CARO	64	47	 TEPSVM	
	 Vigne	65	46	 Vigne	<i>Vigne</i> <i>Jn. XV, 5</i> <i>IMP, p. 203</i>
<i>Pain pur</i> <i>Pains de proposition</i> <i>Ex. XXV, 23-28</i> <i>Jn. VI, 31-35</i> <i>Panis angelicus fit panis hominum</i>	 PVRS	66	45	 MORS	<i>La mort pour les mauvais</i> <i>Hibou</i> <i>Lauda Sion 52</i> <i>IMP, p. 476</i>
	 PANIS	68	43	 MALIS	
	 PANIS	68	43	 MALIS	
	 Fleur	69	42	 Fleur	<i>Fleur de la passion</i>
<i>Sois propre</i> <i>Bassins de purification</i> <i>Ex. XXX, 17/1</i> <i>Roi VII, 38</i> <i>Jn. XIII, 5</i>	 ESTO	70	41	 VITA	<i>La vie pour les bons</i> <i>Phénix</i> <i>Lauda Sion 52</i> <i>IMP*, p. 580</i>
	 ESTO	71	40	 BONIS	
	 ESTO	72	39	 BONIS	
	 73	73	38	 73	
<i>Assez Seigneur</i> <i>IMP, p. 429</i>	 DOMINE	74	37	 PVGNA	<i>Vaillant combat</i> <i>Eph. VI, 10-17</i>
	 DOMINE	75	36	 TORTIS	
	 TORTIS	76	35	 TORTIS	
<i>François Xavier</i>	 François Xavier	77	34	 François Xavier	<i>Saint Disole</i>

<i>Pour la plus grande gloire de Dieu</i> IMP, p. 44		78	33		Par ce signe tu vaincras Etendards du Christ et du diable IMP, p. 273
		79	32		
		80	31		
Ignace de Loyola		81	30		Saint Recesse
<i>Choisis l'un ou l'autre</i>		82	29		<i>Grandes récompenses</i> Trophée Gn. XV, 1
		83	28		
		84	27		
		85	26		Concorde et abondance
<i>Prend garde — retomber</i> Chien qui retourne à son vomit Pv, XXVI, 11 II, Pierre, II, 22		86	25		<i>Ouvre et ferme</i> Symboles pontificaux Grégoire XIII
		87	24		
		88	23		
		89	22		Gérard d'Haméricourt IMP, p. 473
<i>Aime et gémiss</i> Tourterelle Cantique des cantiques		90	21		<i>En parole et en acte</i> Confiteor IMP, p. 320, 466
		91	20		
		92	19		
François Borgja IMP, p. 722		93	18		Sainte Vierge (?)
<i>Je fuis le monde</i>		94	17		<i>Race chaste — Pure</i> abeilles IMP, p. 471
		95	16		
		96	15		
Louis de Gonzague IMP, p. 723		97	14		Sainte Lucie de Syracuse IMP, p. 727

<i>J'aspire au ciel</i>		98	13		<i>En lieu sûr dans le feu</i> Salamandre (Charles Spinola) IMP, p. 727
		99	12		
		100	11		
		101	10		
<i>Ô Juste, Ô Pieux Cigogne et autruche Tite, II, 11-13</i>		102	9		<i>Insiste, réfute</i> Chien (Pierre D'Hondt) II Tim. IV, 2 IMP, p. 915-924
		103	8		
		104	7		
		105	6		Grenades (martyrs) IMP p. 578
<i>Crains et espère [le jugement de Dieu] Ps. XLII</i>		106	5		<i>Par la vertu et la science</i> Les Rois d'Espagne (?)
		107	4		
		108	3		
		109	2		
La Fin		110	1		Les archidues (?)

Annexe 5 : Texte du *Lauda Sion*

<p>1 - <i>Lauda, Sion, Salvatorem,</i> 2 - <i>Lauda ducem et pastorem</i> 3 - <i>In hymnis et canticis.</i> 4 - <i>Quantum potes, tantum aude,</i> 5 - <i>Quia maior omni laude,</i> 6 - <i>Nec laudare sufficis.</i></p> <p>7 - <i>Laudis thema specialis,</i> 8 - <i>Panis vivus et vitalis</i> 9 - <i>Hodie proponitur.</i> 10 - <i>Quem in sacrae mensa coenae</i> 11 - <i>Turbae fratrum duodenae</i> 12 - <i>Datum non ambigitur.</i></p> <p>13 - <i>Sit laus plena, sit sonora ;</i> 14 - <i>Sit jucunda, sit decora</i> 15 - <i>Mentis jubilatio.</i> 16 - <i>Dies enim solemnis agitur</i> 17 - <i>In qua mensae prima recolitur</i> 18 - <i>Huius institutio.</i></p> <p>19 - <i>In hac mensa novi Regis,</i> 20 - <i>Novum pascha novae legis</i> 21 - <i>Phase vetus terminat.</i> 22 - <i>Vetustatem novitas,</i> 23 - <i>Umbram fugat veritas,</i> 24 - <i>Noctem lux eliminat.</i></p> <p>25 - <i>Quod in coena Christus gessit</i> 26 - <i>Faciendum hoc expressit</i> 27 - <i>In sui memoriam.</i> 28 - <i>Docti sacris institutis,</i> 29 - <i>Panem, vinum in salutis</i> 30 - <i>Consecramus hostiam.</i></p> <p>31 - <i>Dogma datur christianis</i> 32 - <i>Quod in carnem transit panis</i> 33 - <i>Et vinum in sanguinem.</i> 34 - <i>Quod non capis, quod non vides</i> 35 - <i>Animosa firmat fides</i> 36 - <i>Praeter rerum ordinem.</i></p> <p>37 - <i>Sub diversis speciebus,</i> 38 - <i>Signis tantum et non rebus,</i> 39 - <i>Latent res eximiae.</i> 40 - <i>Caro cibus, sanguis potus,</i></p> <p>41 - <i>Manet tamen Christus totus</i> 42 - <i>Sub utraque specie.</i></p>	<p>Loue, Sion, ton Sauveur, loue ton chef et ton pasteur Par des hymnes et des cantiques. Ose de tout ton pouvoir, car il est plus grand que toute louange et à le louer tu ne suffis pas.</p> <p>Un thème de louange spéciale, le pain vivant et vivifiant, aujourd’hui nous est proposé. Lors du repas de la sainte Cène, au groupe des Douze ses frères, il fut donné, n’en doutons pas.</p> <p>Que la louange soit pleine, qu’elle soit sonore, qu’elle soit joyeuse, qu’elle soit belle, la jubilation de l’esprit. Car nous vivons ce jour solennel qui de cette table entend célébrer l’institution première.</p> <p>À cette table du nouveau Roi, la nouvelle Pâque de la nouvelle Loi met un terme à la phase ancienne. La nouveauté chasse la vieillerie, la vérité l’ombre, la lumière dissipe la nuit.</p> <p>Ce que fit le Christ à la Cène, il nous ordonna de le faire en mémoire de lui. Instruits par ses saints préceptes, le pain et le vin, pour le salut nous consacrons en offrande sacrificielle</p> <p>Ce dogme est donné aux chrétiens : le pain se change en chair, et le vin en sang. Ce que tu ne comprends ni ne vois, une ferme foi te l’assure, hors de l’ordre naturel.</p> <p>Sous diverses espèces, signes seulement et non réalités, des réalités sublimes se cachent. La chair est une nourriture, le sang un breuvage, pourtant le Christ total demeure sous l’une et l’autre espèce.</p>
---	---

<p>43 - <i>A sumente non concisus,</i> 44 - <i>Non confractus, non divisus,</i> 45 - <i>Integer accipitur.</i> 46 - <i>Sumit unus, sumunt mille,</i> 47 - <i>Quantum isti tantum ille,</i> 48 - <i>Nec sumptus consumitur.</i></p> <p>49 - <i>Sumunt boni, sumunt mali,</i> 50 - <i>Sorte tamen inaequali</i> 51 - <i>Vitae vel interitus.</i> 52 - <i>Mors est malis, vita bonis :</i> 53 - <i>Vide paris sumptionis</i> 54 - <i>Quam sit dispar exitus.</i></p> <p>55 - <i>Fracto demum Sacramento,</i> 56 - <i>Ne vacilles, sed memento</i> 57 - <i>Tantum esse sub fragmento</i> 58 - <i>Quantum toto tegitur.</i> 59 - <i>Nulla rei fit scissura,</i> 60 - <i>Signi tantum fit fractura</i></p> <p>61 - <i>Qua nec status nec statura</i> 62 - <i>Signati minuitur.</i> 63 - <i>Ecce panis angelorum</i> 64 - <i>Factus cibus viatorum,</i> 65 - <i>Vere panis filiorum</i> 66 - <i>Non mittendus canibus.</i></p> <p>67 - <i>In figuris praesignatur,</i> 68 - <i>Cum Isaac immolatur,</i> 69 - <i>Agnus paschae deputatur,</i> 70 - <i>Datur manna patribus.</i></p> <p>71 - <i>Bone Pastor, panis vere,</i> 72 - <i>Jesu nostri miserere,</i> 73 - <i>Tu nos pasce, nos tuere,</i> 74 - <i>Tu nos bona fac videre</i> 75 - <i>In terra viventium.</i> 76 - <i>Tu qui cuncta scis et vales</i> 77 - <i>Qui nos pascis hic mortales,</i> 78 - <i>Tuos ibi commensales,</i> 79 - <i>Coheredes et sodales</i> 80 - <i>Fac sanctorum civium.</i> 81 - <i>Amen</i></p>	<p>On le prend sans le déchirer, ni le briser, ni le diviser, il est reçu tout entier. Un seul le prend, mille le prennent, autant celui-ci, autant ceux-là le consomment sans le consumer.</p> <p>Les bons le prennent, les méchants le prennent, mais pour un sort inégal, ici de vie, là de ruine. Il est mort aux méchants, vie aux bons : vois d'une même manducation combien l'issue est dissemblable !</p> <p>Le sacrement enfin rompu, ne vacille pas, mais souviens-toi qu'il est sous chaque fragment Comme sous le tout il se cache. Nulle division n'est réalité, le signe seulement se fractionne,</p> <p>Et par là, ni l'état ni la stature de ce qui est signifié n'est amoindri. Voici le pain des anges fait aliment des voyageurs, vrai pain pour les fils, à ne pas jeter aux chiens.</p> <p>D'avance il est signifié en figures, lorsqu'Isaac est immolé, que l'agneau pascal est sacrifié, Que la manne est donnée à nos pères.</p> <p>Bon Pasteur, vrai pain, Jésus, aie pitié de nous ! Toi, nourris-nous, défends-nous ! Fais-nous voir nos biens dans la terre des vivants. Toi qui sais et peux tout, qui nous nourris ici-bas mortels, rends-nous là-haut les commensaux, cohéritiers et compagnons de la cité des saints. Amen</p>
---	---