

Introduction

« Dès lors, la mise en réserve de la force dans les signes – la puissance – sera à la fois la négation et la conservation de l’absolu de la force : négation, puisque la force ne s’exerce ni ne se manifeste, puisqu’elle est en paix dans les signes qui la signifient et la désignent ; conservation, puisque la force, par et dans l’effet-représentation, se donne comme autorité légitime, loi contraignante, menace autorisée de mort en imminence d’actualisation [...] Or la force de l’image dans ses virtualités transcendantes comme conditions *a priori* de l’apparition de l’image et de son effet, c’est la lumière et son inséparable et transcendantal revers, l’ombre, l’invisible de la lumière dans la lumière même. Conditions suprême du voir et de l’être vu, la lumière est invisible en tant que telle – dans son être même. [...] Les pouvoirs de l’image peuvent être ainsi pensés en leur amont, comme les virtualités toujours en mouvement, la “force” de la poïésis toujours à l’œuvre et dont les œuvres-objets seraient les événements, jamais les monuments. L’œuvre quant au virtuel qui est l’âme du mouvement, le changement latent et tout-puissant du réel, qui est l’élément comme eau, terre, air, feu, de la poïésis, l’œuvre est une limite, et l’image dans l’œuvre est le signe de cette limite, son signal, qui loin d’interdire sa transgression ne serait signe, signal ou indice que d’inviter à son franchissement : pouvoirs de l’image entre les possibilités de son apparition et les effets de sa manifestation, disions-nous. »

Louis MARIN, *Des pouvoirs de l’image. Gloses*, Paris, Seuil, 1993, « Introduction », p. 16 et p. 19-20.

« LA GLORIA DEL PARADISO » : BERNINI À SAN PIETRO

■ Entre 1657 et 1666, sous les directives d’Alexandre VII Chigi, Gian Lorenzo Bernini réalise à la basilique de S. Pietro de Rome un ensemble composite jusqu’à inédit pour un sanctuaire [fig. 1]. Visibles à travers les colonnes du grand baldaquin édifié auparavant par le même artiste pour Urbain VIII Barberini, se dressent les sculptures monumentales en bronze des principaux Pères et Docteurs de l’Église latine et grecque réunis en une quasi assemblée œcuménique : saint Ambroise, saint Augustin, saint Athanase, saint Chrysostome¹. Elles paraissent supporter la « preziosa Reliquia » de la dite « chaire de saint Pierre »

Fig. 1.
 Gian Lorenzo
 Bernini, *Gloire*
 et *Cattedra de la*
basilique S. Pietro
in Vaticano,
 1657-1666,
 Rome, gravure
 de Giovanni
 Francesco
 Venturini.



associant des éléments issus de l'antiquité tardive et d'époque carolingienne. Cette relique est, en réalité, en *suspension* entre terre et ciel *duquel* elle pourrait procéder (c'est ainsi que la voit par exemple le peintre Louis Galloche au XVIII^e siècle²), ou *vers lequel* elle semble s'élever dans une sorte d'« ascension mystique » vers le Saint-Esprit (M. Fagiolo dell'Arco), ou bien encore d'hypothétique « canonisation symbolique » (V. Casale). Et cela dans une situation

volontairement ambiguë qui est l'originalité du *concetto*, informulé, du Bernin³. Saints, relique (dissimulée) et reliquaire (la chaire moderne qui l'enserme) sont disposés sous un vitrail ouvert dans l'abside et représentant en son centre la colombe de l'Esprit-Saint rayonnant dans une immense nuée d'anges et de rayons en stuc et bronze qui paraissent reprendre, rendre visible et « artialiser » la lumière naturelle dans un ensemble quasi immatériel qui s'étend jusqu'au bas de la composition. C'est là ce que le critique et amateur Filippo Baldinucci, ou Domenico Bernini, le fils et biographe de Gian Lorenzo, désignaient comme « la Gloria del Paradiso », placée « nel bel mezzo del vetro, quasi in luogo di luce inaccessible⁴ ». Un tel dispositif, où est exaltée la présence sensible du divin dans une Église dont la propre visibilité est également intensément réaffirmée⁵, est donné comme l'actualisation et l'*accomplissement* chrétien de la « nuée » lumineuse et de la « Gloire de YHWH » qui, après avoir conduit Moïse à travers le désert, avait déjà occupé le Temple de Salomon lors de sa dédicace⁶. Et il peut être aussi considéré comme l'évocation matérielle et l'*anticipation* terrestre de la Cité céleste où Dieu, selon les termes repris par Baldinucci à propos de la réalisation du Bernin, « habite une lumière inaccessible que nul homme n'a vu et ne peut voir » (I Tm 6, 16) et règne pleinement dans sa Gloire éternelle.

L'association de la Gloire à de précieuses reliques n'est cependant, aussi extraordinaire qu'elle soit ici, ni nouvelle ni unique. Le Bernin lui-même, à la croisée du transept, avait déjà réalisé, vers 1633-1641, une telle conjonction entre quatre des principales reliques de la Basilique : la lance de Longin, le voile de la Véronique, la tête de saint André et surtout la croix, dont de nombreuses représentations des *arma christi*, celles par exemple de Simon Vouet et de Giovanni Lanfranco pour S. Pietro⁷, évoquent la « glorification » par une élévation céleste qui rappelle la fête annuelle de l'Exaltation de la Sainte Croix célébrant « l'invention » de cette relique⁸. À S. Pietro, ces reliques étaient à la fois *représentées* dans des bas-reliefs et réellement *exhibées* périodiquement sur les tribunes. Tout comme la chaire, elles sont déjà en *suspension*, portées par des anges, sous les rayons d'une Gloire située au sommet des arcades ouvertes dans chacun des quatre piliers de la basilique selon un dispositif qui vient, de fait, compléter celui du chœur. Suscitant des dévotions multiples et croisées, on retrouverait encore une telle association, plus tard et sous une autre forme jusque dans l'exceptionnelle Gloire de la cathédrale d'Amiens due à Jean-Baptiste Dupuis et Pierre-Joseph Christophle (1765-1768) [*fig. 2*]. Le thème eucharistique, déterminant (la suspense-lanterne surmontée d'un pavillon, le programme figuratif présent sur les grilles du chœur, les bas-reliefs de la Manne et du sacrifice de Melchisédech des autels latéraux), s'articule étroitement à une dévotion portant sur de nombreuses reliques de saints. La Gloire, précédée de reliefs représentant les Évangélistes et accompagnée des statues de la Vierge et de saint Jean-Baptiste (dont la cathédrale est censée conserver le chef), intègre en contrebas le plus modeste et statique reliquaire de saint Firmin associé à plusieurs autres reliquaires absorbés dans la base des nuées ou découverts par des anges⁹. À Pise également, bien plus près encore du modèle du Bernin, le maître-autel de S. Stefano dei



Fig. 2.
Jean-Baptiste
Du Bois,
Pierre-Joseph
Christophe,
Maître-autel
et gloire de la
cathédrale Notre-
Dame, 1765-
1768, Amiens.

Cavalieri, réalisé par Pier Francesco Silvani et le sculpteur Giovanni Battista Foggini entre 1703 et 1707, présente au-dessus d'un tombeau la relique d'une autre « cattedra », celle sur laquelle le Pape et martyr Étienne (III^e siècle) avait été assassiné, mise en relation non cette fois avec le Saint-Esprit mais avec une grande figure en ronde-bosse du saint, lui-même en gloire sur une nuée. L'âme du saint, absente de la composition de S. Pietro, est ici évoquée dans le *passage* même qui est le sien entre le monde terrestre qu'elle abandonne – mais qui témoigne encore de sa présence sacrée (la chaire) – et le monde céleste qu'elle rejoint¹⁰. Dans un tout autre contexte, la Bavière du XVIII^e siècle proclamant son appartenance au monde catholique romain, il faudrait également analyser la savoureuse composition du maître-autel de l'église Saint-Pierre de Munich qui constitue un véritable « commentaire » plastique du prototype berninien. Son architecte (Nikolaus Gottfried Stuber, 1730-1734), a non seulement réassocié en un seul objet composite le triple motif du baldaquin, de la *Cattedra* entourée des Pères de l'Église (Egid Quirin Asam, 1732-1733) et de la Gloire du Saint-Esprit (avec anges et allégories par Johann Georg Greiff) que Le Bernin avait articulé dans un savant intervalle, mais il a remplacé l'Apôtre (un réemploi d'une statue d'Erasmus Grasser issue de l'autel gothique, vers 1493-1495) sur la chaire que l'artiste romain avait laissée vacante, la Trinité accueillant l'âme du saint dans la fresque qui couronne l'ensemble¹¹ [fig. 3].



Fig. 3.
Nikolaus
Gottfried Stuber,
Egid Quirin
Asam, Johann
Georg Greiff,
*Maitre-autel et
baldaquin de
l'église Saint-
Pierre, 1730-
1734, Munich.*

À Rome, ce qui est une forme de retable-reliquaire (retrouvant de fait l'origine médiévale du retable) était, tout comme la Croix, au centre d'une célébration spécifique annuelle où la *Cathedra*, portée en procession, faisait l'objet d'attouchements et d'attentes miraculeuses d'ordre thaumaturgique¹². Mais le réaménagement opéré qui venait *exhiber* spectaculairement la *Cathedra Petri*, avait également pour effet paradoxal de *dissimuler* et de tenir à distance l'antique chaire. Elle était ainsi, *de facto*, soustraite aux dévotions « populaires » jugées « indiscrètes »¹³. Mais elle l'était également aux plus embarrassantes controverses érudites des XVI^e et XVII^e siècles, portant sur son authenticité de « *cathedra*

materiale » – thèse défendue par Francesco Maria Febei dans une publication dédiée en 1666 à Alexandre VII [fig. 4] – ou bien sur sa valeur uniquement « symbolique »¹⁴. Or l'enjeu était loin d'être marginal et l'on sait par exemple qu'à Venise, dans la cathédrale primitive de S. Pietro in Castello, une autre *cattedra* éminente, la prétendue chaire de saint Pierre d'Antioche, paraît avoir été victime des investigations érudites du XVIII^e siècle qui, à l'inverse du destin de la chaire romaine, eurent sans doute pour conséquence le brutal déclassement de cette relique passée, dès 1725, du chœur « dietro l'Altar Grande » vers un plus discret bas-côté où elle se trouve toujours¹⁵. À Rome, la relique estimée doit sa survie moins à son authenticité douteuse qu'aux significations dont elle était investie : l'évocation de la *continuité* des divers pontifes historiques et, plus abstraitement, et *analogue* en cela au « Corps mystique » théorisé par Ernst Kantorowicz, celle de la souveraineté pontificale (*potestas papae*) confiée par le Christ au premier des apôtres et à ses successeurs à la tête de l'*Ecclesia* ainsi manifestée au sein de l'église. Si, dominant la composition, le Saint-Esprit établit les « gardiens » (*episcopos*) de l'Église et, en tant que « nouveau Paraclet », régit « les Fidèles du Christ »¹⁶, le bas-relief du *Christ parmi son troupeau* disposé au centre de la *Cattedra* évoque, tout comme celui de *La remise des clés* qui se trouve sur l'un des côtés, la mission confiée à saint Pierre (« Pais mes brebis », Jn 21, 15-17), et rappelle à tous *au nom de qui* s'exerce le pouvoir pontifical. La *Cattedra* renvoie ainsi au Pape en tant que *vicarius Christi*, image vivante, mais contestée par les « hérétiques » protestants, du Christ sur terre : « élu selon le dessein de Dieu le Père, par la sanctification de l'Esprit, pour obéir à Jésus Christ et avoir part à l'aspersion de son sang » (I P 1, 2), ainsi que l'indique encore l'épître de saint Pierre

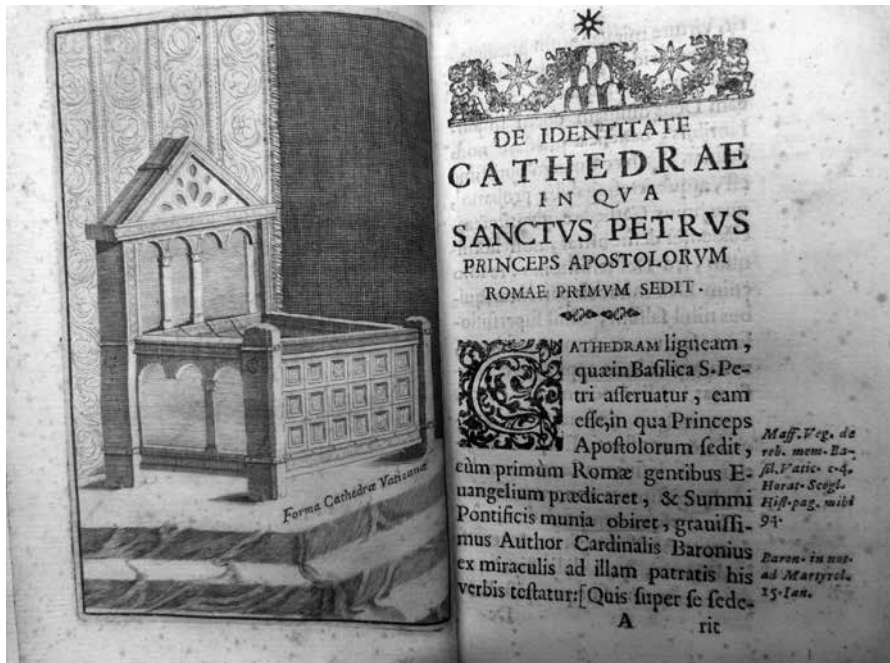


Fig. 4.
Francesco
Maria Febei,
*De identitate
Cathedrae in qua
Sanctus Petrus
Romae Primum
Sedit [...]
Cathedrae
Romanae
disputatio*, Romae,
1666.
Imprimis
apud Gregorij, &
Ioannis de
Andreolis, 1666.

lue lors des fêtes associées à la *Cattedra*¹⁷. À défaut d'une continuité dynastique héréditaire pouvant s'incarner en un corps symbolique, comme pour le pouvoir monarchique, c'est ici le Siège pontifical, vide (*sede vacante*) mais surmonté de la tiare illuminée par le Saint-Esprit, qui vaut par métonymie pour le corps du souverain et représente son pouvoir sur l'Église pérenne et universelle. « *Prima Sedes, Fidei Regula, Ecclesiae Fundamentum* » explicite encore l'inscription de la médaille commémorative de 1662, tandis que plusieurs gravures évoquant les cérémonies de canonisation établissent clairement le lien entre la *Cattedra* de saint Pierre et le trône papal placé au-devant, la glorification des nouveaux saints allant de pair avec l'exaltation du Pape¹⁸.

Mais la *Cattedra* est encore porteuse d'autres connotations éminentes entre lesquelles il est difficile de trancher. D'une certaine façon, le trône vide pourrait être aussi l'équivalent terrestre, ou en tout cas le lieu de rencontre, de passage ou de superposition, dans ce mouvement ambigu qui est le sien, d'un trône également *céleste*. Cette dialectique entre ciel et terre est déjà au centre de la scène du don des clés à saint Pierre qui est représentée sur l'un des bas-reliefs de la *Cattedra* : « et tibi dabo claves *regni caelorum* », selon les paroles rapportées par saint Matthieu. Ces mots étaient prononcés à plusieurs reprises lors des célébrations festives associées à la *Cattedra* et ils sont également inscrits en lettres monumentales à la base de la coupole de la Basilique¹⁹. Lors de cette scène fondatrice, Pierre, et par extension ses successeurs à la tête de l'Église, bénéficient du pouvoir donné par le « Fils du Dieu vivant » : celui de « lier » et « délier ». C'est le pouvoir d'intégrer les convertis dans la communauté des chrétiens et celui de délivrer les âmes des péchés, sur terre comme plus tard au Purgatoire : « tout ce que tu lieras sur la terre sera lié aux cieux, et tout ce que tu délieras sur la terre sera délié aux cieux » (Mt 16, 18-19)²⁰.

Le trône céleste que pourrait donc aussi évoquer la chaire est double. Il est, première hypothèse, l'un parmi les « douze trônes » *divins*²¹ qui correspond au propre règne et siège céleste promis à saint Pierre lui-même (celui, constitué de nuées célestes, où il se trouve dans les mosaïques de la coupole), trône du « Royaume des cieux » auquel il peut intégrer les fidèles par le pouvoir d'absolution qui est le sien. La *Cattedra* serait ainsi, à la fois, le siège *terrestre* où légifère saint Pierre (l'antique relique, « pierre » fondatrice de l'Église du Christ), et déjà son trône *céleste* (évoqué par le trône reliquaire du Bernin ?), et peut-être encore le « siège de lumière » (et de nuées) que certaines représentations de la glorification de plusieurs saints (et par exemple de saint Philippe Néri au XVI^e siècle), donnent encore comme le « véhicule » de l'ascension de l'âme²².

Selon une seconde hypothèse, qui n'est pas incompatible avec la précédente²³, le siège de l'Église que représente la chaire romaine de saint Pierre serait encore assimilable au propre trône de Dieu. La *Cattedra* serait cette fois le « siège immobile » et « visible » du « trône de sa majesté, le siège de sa gloire, & l'unique retraite où les hommes pourroient travailler à leur salut²⁴ ». Ou encore le trône de majesté, de gloire et de justice d'où, selon les Psaumes, le Dieu de l'Ancien Testament puis le Christ gouvernent éternellement avec « justice » et

jugent avec « droiture »²⁵. Plus précisément, ce trône pourrait être assimilé à celui de l'image eschatologique et apocalyptique de l'*hetoimasoa tou throunou* (l'*Hétimasie*), représentée dans les absides, coupoles ou arcs triomphaux des églises byzantines, ravennates ou romaines²⁶. À savoir l'image céleste du trône vide de Dieu, « trône prêt [*hetoimos*] depuis toujours » (Ps 93, 2) et « préparé pour le jugement » (Ps 9, 8-9), inspiré par Ésaïe (Es 6, 1-4) ou Ézéchiel (Ez 1, 1-28), et décrit par saint Jean (Ap 4, 2-11) ou Matthieu : « Quand le Fils de l'homme viendra dans sa gloire, accompagné de tous les anges, alors il siégera sur son trône de gloire » (Mt 25, 31 ou 19, 28). L'un des textes lus lors des fêtes de la *Cattedra*, la première épître de saint Pierre, fait d'ailleurs explicitement allusion à cette ultime espérance : « Aussi tressaillez-vous d'allégresse même s'il faut que, pour un peu de temps, vous soyez affligés par diverses épreuves, / afin que la valeur éprouvée de votre foi, – beaucoup plus précieuse que l'or périssable qui pourtant est éprouvé par le feu – obtienne louange, gloire et honneur lors de la révélation de Jésus Christ » (I P 1, 6-7). Vide, seulement occupé dans les représentations chrétiennes par les instruments de la Passion ou l'Agneau, le trône était le moyen d'exprimer le caractère à la fois à venir et *ineffable* du divin dans son ultime manifestation. Comme la Gloire lumineuse, qui est justement associée intimement au trône « en gloire » par les prophètes de l'Ancien Testament ou par saint Jean, le trône/*Cattedra* – entre métaphore, métonymie et synecdoque – serait ainsi une *manifestation* ou épiphanie de Dieu dont l'essence resterait inaccessible. Tel était en tout cas le trône, lui-même inspiré des trônes impériaux et des communes chaires épiscopales, associé à l'Agneau et à la Croix (« signe du Fils de l'Homme » précédant la seconde Parousie selon Mt 24, 30), déjà présent sous le Christ placé entre saint Pierre et saint Paul de l'ancienne mosaïque de l'abside, détruite en 1592, et que vient remplacer la composition du Bernin²⁷. Et tel était aussi, au centre de l'antique retable à double-face de S. Pietro peint par Giotto autour de 1320 pour le cardinal Jacopo Stefaneschi (Vatican, Pinacothèque), le trône « gothique » du Christ situé dans sa cour céleste, symétriquement *opposé*, au revers, au propre trône (distinct de la relique mais dont l'apparence « *cosmatesco* » évoque l'antiquité primitive), de saint Pierre. Le premier (redoublé par la mise en abîme picturale que constitue son offrande par le donateur), étant semble-t-il orienté vers les clercs dans le chœur ; le second l'étant vers les fidèles (*versus populum*)²⁸. L'un et l'autre trône, tous deux ici sur un fond d'or, sont disposés dans une relation à la fois thématique et structurelle qui est, peut-on proposer, l'équivalent, sur un axe horizontal et dans une composition statique, de la relation cette fois verticale et dynamique privilégiée par la construction berninienne désormais plaquée sur le fond de l'abside. Dans cet ultime dispositif, la lecture de la *Cattedra* comme trône du Christ ne s'oppose pas à celle du trône apostolique, car l'on peut imaginer que les deux trônes, selon la double et alternative lecture que l'on peut faire de la chaire et de son reliquaire, se seraient ici comme *superposés* l'un à l'autre.

Quelle que soit l'identité de la *Cattedra* et de la Gloire qui la surmonte et tend à l'intégrer dans une composition unitaire, l'ensemble constitue l'un des

lieux où s'articulent et se rendent visibles de façon exemplaire les différentes « économies », divine et humaine, théologique et politique, qui règlent, non sans remises en causes multiples à l'époque moderne, l'ordre chrétien du monde. C'est bien là en effet que s'associent trône divin et trône pontifical ; règne de Dieu et de ses représentants terrestres (la mission « pastorale » confiée par le Christ à Pierre) ; mais aussi Gloire céleste (la « Gloire du Paradis ») et sa manifestation dans le monde par les expressions visibles du Saint-Esprit, du Christ ou des anges (à la fois laudateurs de Dieu et administrateurs de son règne) ; ou encore Gloire et manifestations par ses ministres et serviteurs de la glorification qui lui est due, en retour, dans une basilique qui se veut le point de référence de toute la chrétienté²⁹.

ORIGINES, SURVIVANCES ET RÉACTUALISATIONS

■ La Gloire, avant d'être un programme artistique, est d'abord – nous y reviendrons en détail à la fin de notre étude –, un concept théologique complexe lié au terme hébreu de *kavôd* (ou *kābôd*), qui deviendra la *doxa* (la belle apparence) grecque puis la *gloria* ou la *claritas* latines. Ce vocable est attaché initialement au poids³⁰, à la réputation d'un être – homme ou dieu – dont les qualités éminentes (richesse, puissance, sagesse, etc.), reconnues et estimées par autrui, suscitent en retour la louange ou « glorification » (au sens de « rendre gloire »). Par extension, la notion de *kavôd/gloria* est allée de pair avec l'idée d'une émanation ou d'un rayonnement, justifiant les comparaisons solaires et les métaphores lumineuses dominantes pour son expression verbale ou visuelle. Omniprésentes dans la Bible, de l'Exode ou des Psaumes à saint Jean et saint Paul, elles vont nourrir toute la pensée médiévale et moderne : du Pseudo-Denys à saint Bonaventure, Albert Le Grand ou Robert Grosseteste, et de Nicolas de Cues et Marsile Ficin à Charles de Bovelles ou Athanasius Kircher. La Gloire, commentée par Origène, saint Augustin ou Maïmonide, est encore définie au XVII^e siècle, dans l'un des rares textes que lui consacre alors exclusivement un Jean-Pierre Camus, disciple de saint François de Sales, comme « une claire connaissance de l'excellence de quelque chose, accompagnée de loüange³¹ ». Dans le cas de Dieu, cette Gloire se doublerait. D'une part en Gloire « Intérieure » (*ad intra*) et essentielle, inaccessible aux humains en ce monde, qui est la Gloire que Dieu se donne à lui-même, au sein de l'économie trinitaire, par la propre connaissance qu'il a de son excellence infinie. D'autre part en Gloire « Exterieur » (*ad extra*) et subordonnée, qui est celle qui se *manifeste* dans le monde de diverses manières : par la Création, les épiphanies, la présence de Dieu dans le Temple de Salomon, les miracles, l'Incarnation du Fils conçu comme *splendor Patris, lumen de lumine* ou « miroir » du Père, le mystère eucharistique, etc. C'est cette dernière Gloire, intimement liée voire confondue à la première selon certains théologiens, qui suscite les diverses pratiques doxologiques et liturgiques : louanges, acclamations, *Te Deum*, *Gloria*, mais aussi célébration eucharistique au cours de laquelle le prêtre, au début du Canon de la messe (*Te Igitur*), se tourne vers le Ciel (et le sommet de l'autel et de son retable où est bien souvent disposé ce motif

plastique) : « comme y regardant le Père dans le lieu de sa gloire et dans le Trône de sa Majesté ».

C'est de cette tradition, ici enrichie ou compliquée par l'intégration de la *Cattedra*, dont procède sans aucun doute le projet berninien : l'évocation à la fois figurative et lumineuse de la personne du Saint-Esprit en Gloire, qui renvoie plus généralement à la Gloire de la Trinité et à celle du Paradis dont elle est le centre, s'offrant aux louanges des fidèles. La réalisation qu'en livre le sculpteur et architecte est cependant inédite par l'ampleur de l'incarnation monumentale qu'il lui donne. Avec Gian Lorenzo Bernini la Gloire, sous cette forme, devient ce que Pierre Francastel désignait comme « objet de civilisation³² », et un incontestable marqueur identitaire pour l'ensemble de l'Europe catholique, dont d'innombrables exemples vont être reproduits tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles. De Rome (près d'une cinquantaine d'exemples, sans compter les fresques, jusqu'à la réalisation de Piranèse à la fin du XVIII^e siècle pour S. Maria del Priorato), à Tolède (le transparent de la chapelle du Saint Sacrement dans le déambulatoire de la cathédrale par Narciso Tomé, 1721-1732) ou Saragosse (chapelle de la Virgen del Pilar par Ventura Rodríguez en 1750). D'Anvers (le maître-autel de Saint-Jacques ou celui de Saint-André, issu de l'abbaye de Saint-Bernard d'Hemiksem) ou Gand (cathédrale), à Vienne (Karlskirche ; Michaelerkirche) et Salzburg (Kollegienkirche) avec notamment les réalisations magistrales de J. B. Fischer von Erlach. De Munich (Saint-Jean Népomucène ; Saint-Pierre) et de toute la Bavière catholique (le maître-autel avec l'*Assomption* d'Egid Quirin Asam pour l'église de Rohr, 1722-1723)³³, jusqu'à la cathédrale suédoise d'Uppsala (le maître-autel de Burchard Precht, 1731, remonté à la Gustaf Vasa Kyrka de Stockholm). La France n'échappe pas à ce mouvement³⁴ puisque l'on peut relever au moins une quinzaine d'exemples à Paris, à partir des années 1660-1670, tandis que nombre de sanctuaires provinciaux adoptent encore la Gloire : à Carpentras (cathédrale), Saint-Maximin (basilique) et Toulon (cathédrale) à la fin du XVII^e siècle, plus tard à Arles (Carmélites), Aix-en-Provence (église du Saint-Esprit), Marseille (église dominicaine de Saint-Cannat), Bordeaux (chapelle de la Maison professe des Jésuites), Rennes (Saint-Sauveur), Lille (Sainte-Marie-Madeleine), Besançon (Saint-François-Xavier), Rouen (Saint-Maclou, Saint-Vincent, l'église des Cordeliers), Compiègne (Saint-Jacques), ou encore Lunéville (l'autel, perdu, de l'église des Carmes), Troyes (Saint-Nizier, détruit), Gespunsart dans les Ardennes (Saint-Remy), Villeneuve-sur-Yonne (Notre-Dame-de-l'Assomption), Valloires ou Guebwiller (Notre-Dame), etc. Plusieurs cathédrales du XVIII^e siècle reprennent ce motif à Béziers, Besançon, Castres, Amiens, Sées, Luçon, Angers, Autun (déplacé à l'église Saint-Jean) ou encore, mais aujourd'hui disparu, Bourges, Le Mans et Saumur. L'immense Gloire imaginée par Jacques-Germain Soufflot pour l'abside de l'église Sainte-Geneviève (futur Panthéon), ou le colossal projet d'Étienne-Louis Boullée pour son église Métropolitaine, pourraient idéalement conclure notre propos à la fin de l'Ancien Régime.

Pour un historien de l'art qui s'attacherait avant tout aux logiques purement visuelles de transmission des formes artistiques, ce motif, s'il paraît inédit dans

cette monumentalité, renvoie d'abord à deux types de réalisations contemporaines bien connues. Il pourrait, d'une part, se comprendre comme le transfert et la traduction sculpturale des spectaculaires fresques illusionnistes qui ornaient déjà coupoles, lanternes et voûtes des nouvelles églises depuis le début du siècle³⁵. Anticipée par les exemples déjà monumentaux que pouvaient constituer certaines des réalisations célèbres de Raphaël et du Corrège, et encouragée par Giovan Battista Armenini qui, dans son *Dèveri precetti della pittura* (Ravenne, 1587), conseillait d'occuper absides ou coupoles par des « cose celesti, come di misterij ascendenti al Cielo³⁶ », c'est l'importante tradition qui irait de Giovanni Lanfranco représentant *l'Assomption de la Vierge* se dirigeant vers le Christ lumineux de la lanterne de la coupole de S. Andrea della Valle (1625-1627)³⁷, jusqu'aux réalisations plus tardives et somptueuses encore de Giovanni Battista Gaulli au Gesù (1672-1683) ou d'Andrea Pozzo à S. Ignazio (1684-1694)³⁸. Entre ces dates, s'imposent les œuvres tout aussi célèbres de Pietro da Cortona pour *La Gloire de la Trinité* et *L'Assomption* à la coupole et dans l'abside de l'église oratorienne de S. Maria in Vallicella (1647-1651 et 1655-1656), et de Domenico-Maria Canuti et Enrico Haffner pour la voûte et le chœur des Ss. Domenico e Sisto (1674-1675), sans compter, dans les voûtes de certaines chapelles, d'innombrables réalisations plus modestes³⁹.

Les Gloires monumentales peuvent, d'autre part, être conçues comme une réélaboration pérenne des éphémères « *apparati* » associés aux célébrations eucharistiques dites des « Quarante-Heures » qui se multiplièrent dans la Rome des années 1630-1650⁴⁰. Lors de ces fêtes, on sait que le Saint Sacrement était exposé sur un présentoir ou un tabernacle monumental supporté par des anges au sein, là encore, d'une Gloire rayonnante qui se déployait dans le sanctuaire : c'est là, très certainement, l'autre « laboratoire » expérimental d'où procèdent plus directement encore, *via* à nouveau un certain nombre de réélaborations, les Gloires que nous étudions⁴¹. La preuve de cette relation serait non seulement la proximité formelle et thématique, mais également l'identité des acteurs impliqués qui sont, en partie, les auteurs mêmes des grandes Gloires sculpturales « fixes » qui se sont imposées dans les décennies suivantes. Les réalisations de la chapelle Paolina au Vatican, du Gesù, de l'Oratoire du collège romain, puis de l'église des Oratoriens de S. Lorenzo in Damaso, sont dues en effet au Bernin (Chapelle Paolina, 1628 avec déjà « la gloria del Paradiso »⁴²) ; à Pietro da Cortona (S. Lorenzo in Damaso, 1633 – dessin conservé au Windsor Castel, et 1650 – également gravée) ; à Carlo Rainaldi (le « Teatro eretto nella chiesa del Gesu », 1650, gravé par Rainaldi) qui est aussi l'auteur de la Gloire postérieure de S. Maria in Campitelli ; mais aussi au disciple du Bernin qu'était Niccolò Menghini, à Francesco Grimaldi, Giovanni Maria Mariani ou Simone Felice Delino⁴³. Le jésuite Andrea Pozzo, plus tardivement, est encore l'un des grands protagonistes de cette tradition qu'évoquent certains projets de son traité de perspective, destinés aussi bien à s'inscrire dans ce type d'événements festifs qu'à devenir de véritables modèles d'autels. Le passage d'un registre à l'autre allait de soi. Évoquant par exemple un projet pour le maître-autel du Gesù destiné à

remplacer l'autel existant jugé trop modeste (« che ora è troppo tenue »), il alterne une proposition « per apparato delle quarant'ore », et d'autres destinées à servir de « modello per l'Altar maggiore ». L'une des planches associe par exemple la scène de la *Circoncision*, où le Christ reçoit son nom, à une grande Gloire rayonnante autour du Trigramme « IHS », l'ensemble étant surmonté de l'Agneau divin (également en gloire) peint par G. B. Gaulli⁴⁴ [fig. 5]. On sait aussi que la Gloire occupe une place décisive dans deux des plus emblématiques retables romains réalisés par l'artiste : celui de l'autel de saint Ignace au Gesù (avec une Gloire trinitaire sculptée dans l'attique de retable), et celui de l'autel de saint Louis de Gonzague dans le transept de S. Ignazio (la Gloire étant ici sculptée sur le bas-relief). Ces œuvres éphémères sont importantes non seulement pour leur valeur anticipatrice, reconnue dès l'étude inaugurale de Mark S. Weil, mais également pour les exceptionnelles descriptions imprimées qui les accompagnaient. La plupart des grandes Gloires réalisées au XVII^e et XVIII^e siècle n'ont en effet pas donné lieu à des commentaires et encore moins à une théorisation explicite de la part de leurs commanditaires ou des artistes, ce qui rend bien sûr leur interprétation incertaine. Même le texte rédigé par Andrea Pozzo pour évoquer

sa célèbre fresque à S. Ignazio reste avant tout une description et une explication plus qu'une interprétation développée, l'auteur se contentant d'en exposer les sources bibliques fondamentales : sa référence par exemple à « ogni fuoco ed ogni lume celeste [...] che provenga dal Padre de'lumi » est une allusion biblique (Jc 1, 17), qui vaut sans doute comme *conchetto* fondateur mais malgré tout elliptique de cet ensemble sur lequel je reviendrai. En revanche, dans le cas des réalisations des « Quarante-Heures », les textes évoquent souvent de façon détaillée les origines circonstanciées (élection d'un Pape, victoire catholique, peste éloignée), certaines des pratiques dévotionnelles associées à l'exposition eucharistique (méditations spécifiques sur tel ou tel point, « colloque » avec le Christ présent au Saint Sacrement, litanies eucharistiques et oraisons, etc.⁴⁵), et bien entendu les « sources », « sujets » et significations des réalisations éphémères. Les thèmes abordés, initialement centrés sur la mort du Christ – ce dont témoigne encore la gravure de la chapelle Paolina à la fin du XVIII^e siècle où le Christ allongé, présenté sur le devant d'autel, est mis en relation avec une hostie rayonnante dans le registre supérieur –, vont

Fig. 5.
Andrea Pozzo,
*Perspectivae
pictorum atque
architectorum...*,
Augsburg,
Jeremias Wolff,
1711, II, fig. 73
(gravure de
G. Conrado
Bodener).



rapidement se diversifier, privilégiant l'Ancien Testament (épisodes de l'Exode ; les peuples affluant vers la « Maison du Seigneur » d'après Ésaïe ; Josué arrêtant le soleil ; la dédicace du Temple de Salomon ; l'Agneau de l'Apocalypse), des références allégoriques, mais aussi des épisodes des vies de saints à partir du XVIII^e siècle⁴⁶. Dans tous les cas la Gloire, ici eucharistique, ailleurs centrée sur l'une des personnes de la Trinité, mais toujours associée à une expression lumineuse, est loin d'être donnée comme un objet isolé livré à l'adoration des fidèles. Elle ne se comprend qu'inscrite dans un contexte à la fois liturgique, narratif, allégorique, figuratif et spirituel riche et complexe, également présent dans nombre de Gloires pérennes, et qu'il faudrait donc restituer.

Mais d'autres traditions figuratives, plus anciennes, doivent être encore évoquées. Dès au moins le XV^e siècle toute une série d'exemples déjà monumentaux paraît bien anticiper les formules développées par les grandes Gloires sculpturales des XVII^e et XVIII^e siècles. La première d'entre elles, sur laquelle je reviendrai, est liée à la dévotion au Nom du Christ dont l'inscription figurait au centre d'un soleil rayonnant. Issu de saint Bernardin de Sienne et repris par les Jésuites au siècle suivant, on retrouve par exemple ce motif sous une forme déjà monumentale sur la façade du palazzo Publico de Sienne, sur celle du palazzo della Signoria de Florence, ou dans le spectaculaire et inaugural projet florentin de Bartolomeo Ammannati pour la façade du collège jésuite de S. Giovanni au XVI^e siècle, sans doute l'exemple le plus proche de notre objet. Une autre tradition, j'y reviendrai également en détail, serait celle des représentations apocalyptiques de *Maria in Sole* ou de la Vierge en Assomption au centre d'une Gloire. C'est là un thème commun pour la peinture (pensons au *Triptyque de la Vierge en gloire* de Jean Hey, Moulins, vers 1498-1500), ou le vitrail (le *Couronnement de la Vierge* par une Trinité anthropomorphe inscrite dans un grand soleil de la rose de l'église S. Maria del Mar à Barcelone, par le Bourguignon Antoine de Lonhy en 1460)⁴⁷, mais objet également, dans le domaine de la sculpture, d'une autre œuvre exceptionnelle qui est le maître-autel gothique de Notre-Dame de Cracovie par Veit Stoss (1477-1489)⁴⁸.

Si la relation n'est pas explicite dans les sources, et même si toute une tradition figurative intermédiaire joue un rôle central, un modèle plus ancien et fondamental doit être encore mentionné pour les Gloires modernes, un modèle où se révèle l'étonnant projet de cet objet : retrouver sans doute *l'efficace* de certaines des traditions figuratives de la divinité les plus anciennes et imposantes. Avec la réalisation du Bernin à S. Pietro, nous avons vu en effet qu'une autre référence, plus archaïque encore, s'imposait : l'antique et prestigieuse basilique constantinienne, détruite par le nouveau S. Pietro en chantier depuis la Renaissance mais aussi, d'une certaine façon, transfigurée et « magnifiée » par cette reconstruction même. La reprise berninienne de l'archétype du baldaquin médiéval⁴⁹, ou l'allusion virtuelle au trône vide divin de « *l'hetoimasia tou thronou* », renvoient bien à ce passé mythique. Mais il en est de même de la Gloire moderne qui, d'une certaine façon, peut être considérée comme une forme de réactualisation « baroque⁵⁰ » des figurations glorieuses du Christ *Pantocrator*

(« tout puissant »), *Cosmocrator* (créateur) ou en Majesté (*Maiestas Domini*)⁵¹, ou encore du Christ de la seconde Parousie doté de son corps glorieux nimbé de lumière⁵². Avant les roses des cathédrales gothiques privilégiant le Jugement dernier, l'Apocalypse ou la Glorification de la Vierge⁵³, ce motif est évoqué à grande échelle par le moyen des fonds d'or des mosaïques des célèbres absides ou coupoles ravennates, siciliennes mais aussi romaines (S. Maria in Trastevere; S. Maria Maggiore; chapelle saint Zénon à Saint-Praxède, etc.), elles-mêmes inspirées du « faste latin et barbare » des prototypes byzantins que décrivait, en un texte célèbre, Paul le Siléntaire à propos du « ciel resplendissant⁵⁴ » de la coupole de Sainte-Sophie en 563. L'or y était déjà la traduction privilégiée de la lumière céleste et d'un Christ donné, dans les inscriptions qui accompagnent souvent ces œuvres, comme « lumière du monde » et dispensateur de « la lumière de la vie » (Jn 8, 12)⁵⁵. Si l'on se tourne vers la France médiévale, ces représentations trouveraient leur équivalent dans les versions monumentales du Christ ou, plus rarement, de la Vierge en gloire dans une mandorle. On en connaît de nombreux exemples dans la peinture et plus encore dans la sculpture romane : du linteau du portail de l'abbatiale de Saint-Genis (vers 1019-1020) où la mandorle paraît reprendre la tradition de la couronne végétale et de l'*imago clipeata* (image-bouclier) romaine et paléochrétienne, au tympan de l'église de l'abbaye Saint-Fortunat de Charlieu (tympan ouest, vers 1090, avec deux anges tenant la mandorle), jusqu'à ceux que l'on retrouve au XII^e siècle au cœur des compositions plus complexes de Conques, Autun, Arles, etc., souvent associées au Tétramorphe qu'abandonnent les versions modernes⁵⁶.

Ce sont certaines de ces représentations, alors auréolées des prestiges si importants pour la Contre-Réforme du christianisme primitif et médiéval présent à Rome, mais aussi, pour la papauté et les monarchies européennes, de l'idéologie impériale et byzantine, que redécouvrent au cours des XVI^e et XVII^e siècles nombre d'érudits : Cesare Baronio, auteur des fameuses *Annales* (1588-1607), mais aussi responsable des interventions en style « néo-paléochrétien » de l'église des Ss. Nereo e Achilleo (1596-1597); Antonio Bosio, découvreur de la *Roma sotterranea* (1632); Cassiano dal Pozzo, associé aux importants relevés des « mosaïci antichi » que fait alors restaurer Francesco Barberini à Rome⁵⁷; Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, amateur d'antiques mais aussi de manuscrits byzantins dont il constitue une exceptionnelle collection⁵⁸; ou plus tard encore Giovanni Giustino Ciampini, auteur du *De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis* (1693) et du monumental *Vetera Monumenta* (Rome, 1690-1699), consacrés notamment aux mosaïques romaines, ravennates et byzantines. Dans la France aux prétentions impériales et solaires de Louis XIV, un même intérêt est alors également partagé par Charles du Fresne, traducteur de la *Description de Sainte-Sophie* de Paul le Siléntaire, et auteur d'une *Histoire de l'Empire de Constantinople sous les empereurs français* (1657) et d'une *Histoire byzantine* (1680)⁵⁹; par Guillaume-Joseph Grelot auteur de la *Relation nouvelle d'un voyage à Constantinople* (1680) décrivant longuement Sainte-Sophie⁶⁰; par le jésuite Louis Maimbourg, auteur d'une *Histoire de l'hérésie des Iconoclastes et de*

la *translation de l'Empire aux François* (1674), également dédiée à Louis XIV⁶¹ ; et plus tard encore par plusieurs théoriciens de l'architecture du XVIII^e siècle qui, tels Amédée Frézier ou Antoine Desgodets, se tourneront vers une vision idéalisée des premiers siècles du christianisme. Sans assimiler deux univers culturels aussi lointains et dissemblables, ne pourrait-on faire l'hypothèse que ce sont aux prestigieux exemples byzantins et médiévaux que tenterait de répondre, au moins en partie, la « *meraviglia* » (Baldinucci) que constitue la nouvelle Gloire moderne⁶² ? En substituant au *Pantocrator* ou au Christ en Majesté médiéval la figure du Saint-Esprit, comme à S. Pietro, ou bien celle du Père, celle de la Trinité, mais aussi, nous le verrons, celles de la Vierge ou des saints en apothéose, et en transformant en rayons de stuc, de bois ou de métal dorés les anciens fonds d'or ou les mandorles peintes ou sculptées, la Gloire baroque retrouverait ainsi l'antique *splendor* de la *Gloria* divine.

OBJET-LIMITE

■ Malgré ces références prestigieuses, malgré l'abondance des occurrences d'un objet devenu presque banal par sa répétition, malgré des significations éminentes et sa position centrale au-dessus de l'autel principal, malgré également le prestige de certains des artistes qui en sont les concepteurs, la Gloire n'a guère suscité d'intérêts explicites. Dans la littérature ancienne, il est frappant de constater que ces multiples réalisations, à l'exception de quelques rares cas sur lesquels je reviendrai et surtout des projets pour les Quarante-Heures, n'ont pas occasionné de véritables commentaires ni de théorisation explicite. Tout aussi surprenant, jusqu'aux intuitions inaugurales de Louis Marin ou d'Alphonse Dupront et aux travaux récents de Christian Hecht pour l'histoire de l'art, de Giorgio Agamben pour la théologie et la théorie politique, ou de Hans Urs Von Balthasar et, récemment, Giovanna Maria Porrino pour l'exégèse biblique et patristique, la Gloire, devenue l'incarnation d'un certain mauvais goût « baroque » et le symbole suprême d'une rhétorique catholique désuète (« les grandes scénographies baroques éteintes » de Dupront), ou aliénante (le baroque en tant que forme d'une « subordination extatique⁶³ »), n'a pas donné lieu à études significatives⁶⁴. Cet oubli étonnant de la Gloire de Dieu, s'il ne correspond pas seulement à un compréhensible éloignement du divin pour nos sociétés, tient sans doute aussi, on le voit bien déjà dans le cas de S. Pietro, à l'*indétermination* à la fois matérielle, formelle, représentative et conceptuelle de ce qui est, sans aucun doute, « l'objet-limite » par excellence de la représentation et de la « figurabilité »⁶⁵. Entre architecture, sculpture mais parfois aussi peinture, entre image et décor, entre anthropomorphisme et symbolisme, entre matérialité, monumentalité, sur-visibilité et propagation lumineuse dématérialisée, entre capacité à « faire image » et dépassement de la représentation traditionnelle, entre, également, figuration d'un concept théologique, objet d'adoration et bien sûr œuvre à prétention artistique, la Gloire, malgré ou à cause de l'*intensité* absolue de sa manifestation, ne se laisse guère aisément appréhender sinon en ses « effets » et son « efficace ». Comment circonscrire ce qui, toujours dans les termes de

Louis Marin, paraît être *traversé* par un être transcendant inassignable, mais ici manifesté, et qui relèverait des « puissances de l'invisible », des « virtualités de l'image » et de l'« événement » ? Où est véritablement « l'œuvre » dans le *continuum* spatial indéterminé, composite et en extension indéfinie qui caractérise la Gloire ? Comment percevoir de façon adéquate ce qui joue entre focalisation, dispersion de l'attention visuelle et éblouissement recherché ? De qui ou de quoi (Dieu, saints ou Vierge, reliques, croix, eucharistie, pouvoirs terrestres ?), ces dispositifs expriment-ils la Gloire ou sont-ils la glorification ? De quels enjeux déterminants – représentatifs, sémiotiques, esthétiques, dévotionnels, politiques et sociaux – la Gloire est-elle vraiment l'objet ? L'étude d'une telle réalité suppose par-là, autre difficulté pour l'historien toujours plus spécialisé, de convoquer de multiples et hétérogènes champs de savoirs impossibles, faut-il admettre, à maîtriser parfaitement.

Dans cet ouvrage, trois limites se sont dès lors imposées au *corpus* étudié. En premier lieu, même si je reviens en détail sur deux exemples hors-normes dont je propose une nouvelle lecture – les fresques du Gesù et celle de S. Ignazio à Rome par laquelle je débute – je me suis avant tout attaché aux ensembles monumentaux faisant appel, sur le modèle fondateur du Bernin, aux ressources conjuguées et originales de la sculpture et de l'architecture associées généralement dans le sanctuaire ou certains autels éminents, plus qu'aux réalisations picturales mieux connues et étudiées⁶⁶.

En second lieu, j'ai dû renoncer à aborder l'analyse de ce motif à l'échelle européenne dans laquelle il devrait être logiquement inscrit. J'ai choisi en effet de privilégier d'une part le contexte historique et spatial original dans lequel ce motif a été élaboré – la Rome des XVII^e et XVIII^e siècles –, d'autre part l'un des espaces territoriaux majeur de réception et de réélaboration de ce motif : Paris en premier lieu et la France catholique de la fin du XVII^e siècle et du siècle suivant, dont la relative spécificité – Gallicanisme, conflits liés au protestantisme et au jansénisme, réformes et critiques internes au catholicisme – permet, me semble-t-il, de mieux saisir les sens et enjeux déterminants de la Gloire moderne.

Enfin, dernière limite, en privilégiant la dimension religieuse j'ai également laissé de côté la dimension plus attendue, presque exclusivement retenue jusqu'à aujourd'hui par les historiens et à laquelle j'ai consacré un colloque, qui est celle de la Gloire – magnificence, *fama*, renommée, etc. – des Princes. D'une Gloire à l'autre, du champ religieux et spirituel au champ politique, l'articulation est en effet évidente et obligée, nous l'avons vu pour la Gloire et la *Cattedra* de S. Pietro, dans le cadre des conceptions théologico-politiques dominantes à la période moderne. Si une iconographie spécifique de la Gloire princière, non associée à la lumière, apparaît dans l'allégorie issue de l'*Iconologia* (1603) de Cesare Ripa (la « Gloire » – avec statuette de la Victoire, sphère armillaire, trompette de la Renommée, couronne, etc. –, et la « Gloire des Princes » – avec une pyramide embrassée par une femme, cercle ou couronne d'or), une identique symbolique solaire est bien souvent partagée dans ces deux champs. Dans le domaine héraldique et emblématique du pouvoir civil, plusieurs cas, que je me

contente ici de signaler, seraient exemplaires par leur précoce monumentalité qui pourrait même anticiper les réalisations religieuses. En premier lieu, celui de la voûte de la bibliothèque du palais ducal d'Urbino (vers 1474-1480) où l'aigle (jupitérien) de Federico da Montefeltro, reposant sur une couronne de feuilles de chêne (autre élément emblématique de la dynastie) et entouré de têtes de chérubins et des initiales « F D » (*Federicus Dux*), est au cœur d'un spectaculaire dispositif rayonnant qui évoque le modèle de la Pentecôte : des sortes de flammèches s'y diffusent sur toute la voûte au-dessus des rayonnages où étaient conservés les précieux manuscrits grecs, latins, hébreux ou arabes du palais⁶⁷. Tout aussi important est le cas, antérieur, du motif héraldique avec rayonnements serpentins, associé cette fois à Gian Galeazzo Visconti et au thème de l'Annonciation, qui occupe la rose du chevet de la cathédrale de Milan (dessinée par Filippino da Modena en 1402-1414)⁶⁸. En France, il faudrait encore évoquer l'exceptionnel dossier du dais du trône de Charles VII (vers 1440), attribué à Jacob de Litemont et récemment acquis par le musée du Louvre⁶⁹. Orné d'un grand soleil à douze branches et rayons sur fond vermeil, d'étoiles et de deux anges portant une couronne (identifiés aux archanges Michel et Gabriel, saints protecteurs du roi et du royaume), il évoque à nouveau l'origine divine du pouvoir royal. C'est là une symbolique commune que l'on retrouverait encore pour la clé de voûte, ornée des armes d'Henri II et d'un soleil rayonnant, au-dessus de l'abside de la chapelle royale du château de Vincennes (vers 1549-1550)⁷⁰. Autant d'exemples déjà spectaculaires, qui précèdent la reprise de l'emblématique solaire par les grandes monarchies du XVII^e siècle : des Barberini à Rome ou des souverains espagnols, à la France de Louis XIV qui réassume elle-même, à un niveau hors du commun, toute une tradition présente en France depuis le XIV^e siècle⁷¹.

En m'attachant à ce motif, il m'est rapidement apparu que la Gloire est plus un *dispositif* qu'un « thème » (iconographique), une propriété divine ou un concept théologique univoque (par exemple la manifestation de la « puissance » et de l'essence de Dieu), ou même un « objet » bien circonscrit au contenu stable (le « monument » de Louis Marin, l'émanation lumineuse rayonnante qui en constitue cependant la base commune). Un dispositif donc, d'abord *matériel*, quoique tendant, en se substituant bien souvent aux traditionnels retables monumentaux⁷², à une forme essentielle de *dématérialisation* lumineuse supposée évoquer l'Intelligible divin⁷³; ensuite *conceptuel*; et plus encore un dispositif *modulable* et *relationnel*. C'est-à-dire dont la plasticité est susceptible d'accueillir et d'articuler dans une relation dynamique des entités et des espaces extrêmement variés, terrestres et célestes, afin de mettre en œuvre toute une série de significations et de générer tout un ensemble d'actes, de pratiques et de transformations. Les variations portent d'abord sur *l'objet central* intégré dans le rayonnement dont il paraît être la source : le Saint-Esprit pour le cas de S. Pietro; mais aussi bien Dieu le Père; le Christ; une évocation abstraite de la Trinité; la Vierge ou des saints en apothéose; la Croix triomphale (par

exemple à la cathédrale Saint-Jean de Besançon, associée au Saint-Suaire et aux autres *arma christi*, dans la chapelle dessinée par Germain Boffrand en 1739-1740); des reliques (la langue [!] de saint Jean Népomucène dans l'église des frères Asam à Munich), voire la représentation du chef de saint Jean-Baptiste (le cas étonnant du motif central de la façade de la chapelle des Pénitents noirs en Avignon, initiée par l'architecte et sculpteur Thomas Lainée en 1739⁷⁴). Ces variations portent également sur d'autres objets *extérieurs* auxquels la Gloire peut être *associée* et vers lesquels elle rayonne : un reliquaire géant dans l'œuvre du Bernin ; les chasses contenant les reliques des saints associés au sommet ou à la base de la Gloire dans certains sanctuaires (à Amiens, Saint-Maximin, Béziers, Autun, à Saint-Merry à Paris où un ange soutenait la châsse, etc.) ; le tabernacle ou la suspense eucharistique gallicane dans de nombreux exemples ; une évocation du Sacré-Cœur en suspension (la chapelle du Sacré-Cœur à Saint-Sulpice au XVIII^e siècle⁷⁵) ; ou encore, ailleurs, un ensemble de tableaux ou de sculptures évoquant certaines scènes complémentaires de la vie du Christ, de la Vierge ou des saints. Enfin, la Gloire intègre différents *sujets* – les acteurs et spectateurs confrontés à cette œuvre –, qui sont mis en relation avec les différentes entités divines au sein d'une économie dialectique où joue ce « commerce des confins » qu'évoque Alphonse Dupront⁷⁶.

Le statut varié des éléments qu'intègre la Gloire s'explique sans doute en partie par l'originalité, ou les contradictions, des croyances chrétiennes par rapport à leurs origines juives. Pour les chrétiens, la Gloire du Dieu unique de l'Ancien Testament se devait de composer avec ces nouvelles entités divines qu'étaient le Fils – sous ses multiples formes et évocations : corps physique, eucharistie, Croix, Trigramme « IHS », Agneau mystique –, mais aussi le Saint-Esprit dans le cadre de la théorie de la Trinité alors en cours d'élaboration. Comment représenter ces différentes personnes, les associer, selon quelle hiérarchie, et comment leur accorder la Gloire qui leur est propre ou commune ? Au-delà, on sait bien que ce n'est pas seulement le passage du strict monothéisme de l'Ancien Testament à la Trinité du christianisme qui a transformé la conception et les représentations de la Gloire. La place déterminante, bien que contestée, accordée à la Vierge et aux saints dans la théologie et les croyances catholiques a également contribué à étendre à ces nouvelles figures, là aussi en différents lieux et sous diverses formes d'expressions, l'attribut solaire rayonnant de Dieu.

Dans les pages qui suivent, je reviendrai donc sur ce qui est sans doute l'enjeu déterminant de notre objet d'étude à savoir *l'extension continue*, et nécessairement problématique, de la Gloire à d'autres entités comme à de nouveaux espaces. J'aborderai en premier lieu, point de départ obligé, la Gloire du « Père des lumières » et de la Trinité dans ses versions sculpturales romaines et parisiennes avant tout, soulignant les paradoxes représentatifs attachés à cet objet : évoquer la lumière, un dieu incorporel et un dieu unique en trois personnes (*Lumen de lumine*). J'accorderai ensuite une place importante à une modalité figurative originale qui était commune aussi bien à Dieu et au Christ (Tétragramme et Trigramme), qu'à la Vierge ou à plusieurs saints, qui est celle de certaines des

lettres ou des initiales de leurs noms placées au centre de la Gloire (*Le Nom en Gloire*). La mise en gloire de la Vierge et de ses icônes dans certains dispositifs, qui tendent, à Rome notamment, à être plus abondants que ceux consacrés à Dieu, fera l'objet du chapitre suivant (*Maria in Sole*). La Gloire des saints ou, plus précisément, le processus de glorification ou d'apothéose qui les conduit vers la Gloire céleste sera ensuite abordé (*Raptus in Coelum*). Afin de ne pas surévaluer la tradition textuelle dont procèdent, en partie, les réalisations plastiques de la Gloire, ce n'est que dans un ultime chapitre que je me suis attaché à mettre au jour les origines moins plastiques que littéraires et théoriques, et en premier lieu bibliques et patristiques, de la Gloire (le concept de *Kabôd/Doxal Gloria*), dont la lumière est devenue l'expression privilégiée (*Gloire et Lumière*).

Ces différents chapitres, à vocation synthétique, diachronique et comparative, seront ponctués de trois études singulières consacrées à des réalisations romaines emblématiques du XVII^e siècle, que j'ai désignées comme autant de *Glorifications* : la fresque d'Andrea Pozzo à S. Ignazio, où est à l'œuvre un modèle catoptrique de communication entre monde céleste et terrestre qui informe l'ensemble des représentations de la Gloire ; la chapelle Borromée/Spada à S. Maria in Vallicella (la Chiesa Nuova) où la Gloire s'origine sur une évocation verbale du divin ; les fresques de Giovanni Battista Gaulli (Baciccio) au Gesù où aboutit le processus de glorification de deux des saints majeurs de l'époque moderne. Ces trois exemples, dont je propose de nouvelles lectures, permettront de saisir plus en détail et de façon synchronique la spécificité de ce motif. Et notamment les formes selon lesquelles la Gloire déploie au sein de l'espace ecclésial, et sous diverses modalités (architecturales, figuratives, symboliques, catoptriques), ce dispositif relationnel qui intègre en un ensemble unitaire les différentes instances terrestres et divines. Le premier exemple, par lequel s'ouvre *in media res* cette étude, porte sur la fresque de la voûte de l'église jésuite de S. Ignazio achevée par Andrea Pozzo en 1694.

Notes

1. Parmi les quatre Pères et Docteurs latins distingués par Boniface VIII en 1295 et les quatre Pères et Docteurs grecs proclamés par Pie V en 1568, sont donc absents : Jérôme, Grégoire, Basile de Césarée et Grégoire de Naziance.
2. GALLOCHE Louis, « Traité de Peinture » (4^e partie), 7 juillet 1753, dans LICHTENSTEIN J., MICHEL C., *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, t. VI (1752-1792), vol. I, Paris, Éditions de l'ENSBA, s. d., p. 153 : « Je me contenterai d'admirer avec les autres spectateurs sa chaire [à] Saint-Pierre, portée par quatre Pères de l'Église, dont l'étonnante décoration qui les accompagne forme une gloire *par où ce trône paraît descendu du Ciel en terre.* »
3. La *Cattedra* est avant tout, pouvait écrire l'architecte Carlo Fontana, « uscita dall'idea di quel gran pontefice » (FONTANA C., *Il Tempio Vaticano e sua origine con gl'Edifitii più cospicui antichi e moderni...*, Roma, Buagni, 1694, p. 399). Si les projets initiaux faisaient reposer la chaire sur les Pères, le projet réalisé la place en suspension : la chaire n'est, de fait, pas soutenue par les Pères malgré la tradition textuelle issue de Baldinucci ou des deux versions manuscrites de « *L'Inscriptio Cathedrae Sancti Petri* » qui évoquent les quatre Pères « manu Cathedram sustinent ac firmant » ou « thecam sustinent qua includitur », citées par MONTANARI Tomaso, « La Cattedra e la Gloria », dans PINELLI A. (dir.), *La basilica di San Pietro in Vaticano*, Modena, F. C. Panini, 2000, Schede, p. 624 ; D. Dombrowski rappelle cependant que ce choix s'est fait tardivement : voir DOMBROWSKI Damian, *Dal Trionfo all'Amore. Il mutevole pensiero artistico di Gianlorenzo Bernini nella decorazione del nuovo San Pietro*, Roma, Argos, 2003, p. 59 à propos du « passaggio da una *cathedra* portata a una *cathedra* sospesa ». Voir également BENEDETTI Sandro, « La Metafisica del mondo nell'architettura di G. L. Bernini », dans FAGIOLO M., MADONNA M. L. (dir.), *Barocco Romano e Barocco Italiano. Il Teatro, l'effimero, l'allegoria*, Rome, Gangemi, 1985, p. 73-87, ici p. 85 où il insiste sur le changement de sens qu'implique le passage d'une chaire portée par les Pères à une chaire où c'est la lumière du Saint-Esprit qui devient « reale soggetto creativo della composizione ». Sur la chaire, son origine, son don par Charles le Chauve au IX^e siècle, et son culte, voir notamment : BALBONI Dante, *La Cattedra di San Pietro. Note storico-liturgiche sull'origine della festa « Natale Petri de Cathedra » e sul culto alla « Cathedra Petri »*, Rome, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1967 et, du même, « Descrizione della "Cattedra di San Pietro" », dans BALBONI D. (dir.), *Miscellanea di studi artistici e letterari in onore di Giovanni Fallani...*, Rome, Antonino De Dominicis, 1982, p. 87-98 ; MACCARRONE Michele, *La Cattedra lignea di S. Pietro in Vaticano*, 1971 (*Memorie della Pontifica Accademia Romana di Archeologia*, vol. X) et, du même, *Le nuove ricerche sulla Cattedra lignea di S. Pietro in Vaticano*, Città del Vaticano, 1975 (*Mem. Pont. Acc.*, vol. I), p. 7-20 ; GUARDUCCI Margherita, *La Cattedra di San Pietro nella scienza e nella fede*, Rome, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1981 ; et, du même, « La *Domus Faustae* in Laterano e la Cattedra di San Pietro in Vaticano », dans *Studien zur Spätantiken und Byzantinischen Kunst*, Bonn, D^r Rudolf Habelt GmbH, 1986, p. 249-263 et « Il Trono di Massimino Erculio e la Cattedra di San Pietro », *Bollettino d'Arte*, 52, nov.-déc. 1988, p. 1-12 ; et, essentiel, RAVELLI Diego Giovanni, *La solennità della Cattedra di San Pietro nella Basilica Vaticana. Storia e formulario della Messa*, Rome, CLV-Edizioni Liturgiche, 2012.
4. BERNINI Domenico, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino, descritta da Domenico Bernino suo figlio*, Rome, Rocco Bernabò, 1713, p. 100-110 ou déjà BALDINUCCI Filippo, *Notizie dei professori del disegno...*, Firenze, V. Batelli e Compagni, 1847 (1682), t. V, « Vita del cavaliere Gio Lorenzo Bernino », p. 664.
5. Enjeu central pour les catholiques confrontés à l'église « invisible » de Calvin et des Réformés et à leur rejet de l'autorité romaine. Voir par exemple SALES François de, *Les Œuvres du BienHeureux François de Sales [...] Tome Second [...] Contenant ses Sermons...*, Paris, A. Cottinet, J. Roger, T. Lozet, 1641, XXIII : « Sermon de la visi-

bilité de l'Église », p. 134-138 ; ou BOSSUET Jacques-Benigne, *Histoire des variations des églises protestantes...*, Liège, Françoise Hoyoux, 1701, t. II, Livre XV, p. 323 et suiv. sur la reconnaissance de l'autorité de l'Église, de sa permanence, de son universalité, de la vérité qu'elle professe, de sa visibilité, etc. : « Le premier point [la visibilité] est fondé sur un fait constant : c'est que le terme d'Église signifie toujours dans l'Écriture, & ensuite dans le langage commun des fideles, une société visible... » (p. 325). Cette visibilité, qui est d'abord celle de la communauté des chrétiens soumis à la hiérarchie catholique et à sa gestion des sacrements, se confond également avec celle de l'église en tant qu'édifice matériel : voir sur ce processus de réification de l'Église dans l'église, que l'époque moderne tente de réaffirmer alors même que d'autres institutions (l'État) et espaces concurrents (la Cité) le remettent en cause, IOGNA-PRAT Dominique, *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (800-1200)*, Paris, Seuil, 2006 et, du même, *Cité de Dieu, cité des hommes. L'Église et l'architecture de la société (1200-1500)*, Paris, PUF, 2016, p. 31 évoquant « une église médiévale pleine de l'Église, en une manière de surinvestissement du contenant qui n'est pas sans évoquer par anticipation la saturation des églises de l'âge moderne et des décors baroques chargés de proclamer, avec force gloires et triomphes, la présence tangible de l'invisible ».

6. I R 8, 11 ; II Ch 5, 13-14 ; 7, 1 ; Ps 26, 8.

7. C'est l'immense et essentiel tableau d'autel destiné aux chanoines de Saint-Pierre, réalisé vers 1624-1626 par Simon Vouet évoquant, au-dessus de la *Pièta* de Michel-Ange, *Les armes de la Passion portées en gloire par des anges vers Dieu le Père* (bozzetto, coll. part.), sur un thème déjà traité par Gaspare Celio au Gesù, et évoqué par Vouet comme « il sacrificio, qual Dio Padre riceve di Cristo suo figlio, offertoli dalla Beata Vergine, con i misterij della Passione, e con S. Francesco, et S. Antonio di Padova » se concluant par une « Gloria Celeste », d'après la supplique de Vouet en date du 10 mai 1627 publiée dans POLLAK Oskar, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, Wien/Augsburg/Köln, Denno Filser Verlag, II, 1931, p. 232-233. Voir sur cette œuvre la mise au point de SCHLEIER Éric dans *Simon Vouet (les années italiennes 1613-1627)*, cat. expo. (Nantes/Besançon, 2008-2009), Paris, Hazan 2008, p. 147-149 et cat. n° 40, p. 157 (avec bibliographie antérieure), ainsi que RICE Louise, *The Altars and Altarpieces of New St. Peter's. Outfitting The Basilica, 1621-1666*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, cat. 8, p. 216-221 (avec sources) : selon elle, à la différence de la version de Celio pour l'une des chapelles du Gesù ou de Lanfranco pour la chapelle du Crucifix à Saint-Pierre (1629-1632), la croix de Vouet serait cependant fixée au sol et non suspendue ; elle était associée au Voile de la Véronique, aux clous, à la couronne d'épines, à la colonne de la flagellation, etc.

8. Exaltatio Sanctae Crucis : ὑψωσις, -ώσεως : *élévation, ostension en grec*. Sur la transformation d'un instrument de supplice infamant en objet glorieux et emblématique du christianisme voir l'étude inaugurale de SULZBERGER Max, « Le Symbole de la Croix et les Monogrammes de Jésus chez les premiers Chrétiens », *Byzantion. Revue Internationale des Études Byzantines*, 2, 1925, p. 337-448 sur le rôle avant tout de saint Paul (par exemple Gal 6, 14), puis pour les latins de saint Justin dans son *Apologie* ; la critique calviniste entraînera une dévotion accrue du côté catholique : voir SCAVIZZI Giuseppe, *The Controversy on images. From Calvin to Baronius*, New York/Bern, etc., Peter Lang, 1992, chap. V, p. 205-223 et chap. VI, p. 238-242. Sur ce motif de la « Maiestas Crucis », équivalent de la « Maiestas Domini », et son rapport aux textes de Cyrille de Jérusalem (apparition de la croix dans le ciel), d'Irénée de Lyon sur la Croix mesure de l'univers, et de Grégoire de Nysse (*In Christi Resurrectionem, Oratio I*) sur son caractère cosmique, voir les indications de POILPRÉ Anne-Orange, *Maiestas Domini. Une image de l'Église en Occident (V^e-IX^e siècle)*, Paris, Cerf, 2005, p. 116-118 et de DANIELOU Jean, « Le Symbolisme cosmique de la croix », *La Maison-Dieu*, 75, 1963, p. 23-36. Au début du XVIII^e siècle voir par exemple la défense de la croix dans CORDEMOY Louis-Géraud de, *Traité des saintes images...*, Paris, François Babuty, 1715, p. 75-83, rappelant les témoignages et apparitions à Constantin, saint Cyrille (« une fort grande Croix, toute brillante

de lumière » dans le ciel), Théoderet, Grégoire de Naziance, etc. Les croix en gloire des XVII^e-XVIII^e siècles reprennent ces modèles mais évoquent également l'apparition du « signe du Fils de l'homme » à la fin des temps selon Mat 24, 30 et les commentaires des Pères (*ibid.*, p. 106-108).

9. Le projet est inspiré par M^{gr} de la Motte, dont on connaît également l'importance pour l'abbaye de Valloires, dans une importante lettre publiée par l'abbé DARGNIES Louis-Michel, *Mémoires en forme de lettres pour servir à l'histoire de feu Messire Louis-Fr Gabriel d'Orléans de la Motte, évêque d'Amiens* (Malines, 2^e éd. 1785, t. II, Lettre XVIII, p. 198-201), rapportée par SOYEZ Edmond, *Le sanctuaire de la cathédrale d'Amiens*, Amiens, Lambert-Caron, 1873, p. 75-76. Sur les conceptions religieuses de l'évêque, donné pour « le François de Sales du dix-huitième siècle », voir également ses *Lettres spirituelles...*, Paris, Ch. P. Berton, 1777, à propos notamment de la communion, des dévotions extérieures, etc. Le grand programme du XVIII^e siècle vient à la fois annuler et prolonger les aménagements antérieurs : de part et d'autre du fragment de la clôture du chœur médiéval démantelé, les reliefs du début du XVI^e siècle évoquent des épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste et de saint Firmin : la scène de la révélation de la sépulture de Firmin (par une nuée lumineuse) et la translation de ses reliques, trouvent leur conclusion dans l'aménagement postérieur du maître-autel. Notons que le précédent retable d'argent (1493) intégrait déjà les représentations de saint Jean-Baptiste et de saint Firmin (avec apôtres et prophètes) et que de nombreux reliquaires prenaient déjà place dans le sanctuaire. Au XVIII^e siècle, outre la lanterne eucharistique centrale (remplacée par un Saint-Esprit), se trouvait au centre de la composition le Tétragramme ; subsiste encore le motif de l'Agneau au-dessus de l'autel, dont le tombeau est orné d'un bas-relief circulaire avec l'Agonie au Jardin des Oliviers, le tabernacle avec un bas-relief de *Jésus-Christ à Emmaüs* et les statues sur les côtés de la *Vierge* et de *Saint Jean-Baptiste*. Sur cet ensemble voir en particulier SOYEZ E., *Le sanctuaire de la cathédrale d'Amiens, op. cit.*, important défenseur de la Gloire au XIX^e siècle ; BARON Jean, *Description de l'église cathédrale Notre-Dame d'Amiens, 1815-1900...*, publié dans E. Soyez, Amiens, Yvert et Tellier, 1900, p. 119-124 (qui indique le nom de Soufflot comme architecte et mentionne la présence du Tétragramme au centre de la gloire p. 121) ; FOUCART-BORVILLE Jacques, « Les projets de Charles de Wailly pour la gloire de la cathédrale d'Amiens et de Victor Louis pour le maître-autel de la cathédrale de Noyon », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, année 1974, 1976, p. 131-144 (qui revient sur la possible intervention de Soufflot, p. 136-137) et, du même, « Nouveaux compléments aux décorations d'Oppenord et des Slodtz dans les cathédrales d'Amiens et de Soissons », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, année 1976, 1978, p. 163-175 ; LOURS Mathieu, *L'autre temps des cathédrales. Du concile de Trente à la Révolution française*, Paris, Picard, 2010, p. 255-258. Autre exemple d'association entre relique et Gloire : Filippo Parodi pour le saint Antoine en gloire de la « Cappella del Tesoro » à la Basilica del Santo à Padoue (1689-1697).
10. Voir D'ALBURQUERQUE Kira, « Giovanni Battista Foggini (Florence 1652-*id.* 1725) : quelques dessins préparatoires à des sculptures », dans SCHERF G. (éd.), *Dessins de sculpteurs*, II, Paris, Société du Salon du dessin, 2009, p. 79-86, ici p. 79-80 ainsi que LANKHEIT Klaus, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der Letzten Medici, 1670-1743*, Munich, Verlag F. Bruckmann, 1962, p. 47-109 et en particulier p. 99-102 et doc. 457-463 avec correspondance entre Cosme III et Le Bernin en 1671 au sujet du projet d'autel ; NOEHLES Karl, « Der Hauptaltar von Santo Stefano in Pisa : Cortona, Ferri, Silvani, Foggini », *Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte*, Band I, 1970, p. 87-123 ; SPINELLI Riccardo, *Giovan Battista Foggini. « Architetto Primario della Casa Serenissima » dei Medici (1652-1725)*, Firenze, Edifir, 2003, p. 338 et, pour les projets florentins, p. 42-44, p. 86-90, p. 193-197, p. 281-288. Rappelons que Giovanni Battista Foggini est aussi l'auteur des principales Gloires florentines : celle de la chapelle Feroni (1691-1693) à SS. Annunziata (avec un transparent central d'où sont issus les

rayons de stuc) au-dessus d'un tableau – *La mort de Saint Joseph* par Johann Carl Loth – inscrit dans un retable-baldaquin ; celle de la chapelle Corsini à S. Maria del Carmine où le bas-relief du saint en apothéose (1677-1679), au-dessus d'un tombeau, occupe le retable surmonté dans le fronton et l'attique d'un Père en gloire réalisé par Carlo Marcellini et d'une apothéose dans la voûte par Luca Giordano ; et celle de S. Giorgio e dello Spirito Santo sulla Costa (1704-1705) avec Gloire du Saint-Esprit surmontant un tableau de *La Pentecôte* par Anton Domenico Gabbiani ; la Gloire entourant le Christ crucifié à l'autel de S. Maria Addolorata e S. Filippo Benizzi à Montesenario (1707-1719). Voir notamment PRATESI G. (dir.), *Repertorio della scultura Fiorentina del Seicento e Settecento*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1993, t. II, cat. 180-181 et 313 ainsi que LANKHEIT K., *op. cit.*, p. 86-89.

11. RUPPRECHT Bernhard, *Die Brüder Asam. Sinn und Sinnlichkeit im bayerischen Barock*, Regensburg, Verlag Friedrich Pustet, 1980, p. 238-240. Autre cas, vers 1747-1748, la réalisation d'Egid Quirin Asam pour l'autel de saint Pierre de la Hofmarkskirche de Sandizell : le saint est assis sur son trône, devant un transparent, et surmonté d'une Gloire du Saint-Esprit.
12. Deux célébrations, associées aux sièges de Rome et d'Antioche, étaient organisées depuis 1558 (*Bolla Ineffabilis*) : l'une le 18 janvier dite *Dedicatio cathedrae S. Petri apostoli, qua primo Romae Petrus apostolus sedit*, et l'autre le 22 février dite *Cathedra S. Petri apostoli quam sedit apud Antiochiam* : voir KELLNER Karl Adam Heinrich, *L'Anno ecclesiastico e le feste dei Santi nel loro svolgimento storico*, Roma, Desclée et C. Editori Pont., 1914, p. 262-268 ; et SODI M., TRIACCA A. M. (éd.), *Missale Romanum. Editio Princeps (1570)*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1998, p. 454-456 (messe du 18 janvier) et p. 471 (messe du 22 février), en usage jusqu'en 1962. Seule subsiste aujourd'hui la célébration du 22 février.
13. Voir RAVELLI D. G., *op. cit.*, p. 198-207 : le transfert se traduira par un « crollo della devozione » qui obligera le chapitre à réclamer à nouveau l'exposition de la relique sous Clément X en 1672 : l'opération, considérée comme « indecente », fera que la relique ne sera plus exposée à partir de 1681 et jusqu'à la réalisation d'une réplique en 1705.
14. Authenticité niée comme il se doit dans le *Traité des reliques* de Calvin : ironie de l'histoire, la dite « chaise » de Calvin – dont le statut hésite entre « témoignage » historique et moderne « relique » – avait été offerte au milieu du XIX^e siècle et exposée depuis le début du XX^e siècle, aux côtés de la chaire (XIX^e), dans la cathédrale Saint-Pierre de Genève, autre « capitale » de la chrétienté réformée. Voir DEONNA Waldemar, « Notes d'histoire et d'art genevois... Les chaises de Calvin », *Genova. Bulletin du Musée d'Art et d'Histoire de Genève*, t. 21, 1943, p. 112-113. Sur le « besoin mémoriel » voire la tentation d'un culte moderne des reliques de Calvin, à partir du XIX^e siècle, voir également RIPPOL David, « Ci-Git J. C. La tombe de Jean Calvin au cimetière des Rois », dans ELSIG F., ÉTIENNE N., EXTERMANN G. (dir.), *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, Milano, Silvana, 2009, p. 453-457 et note 21 sur l'offre par l'Hôpital au Consistoire d'une chaise « regardée comme ayant fait partie du mobilier de Calvin » (AEG, Archives hospitalières Ab 8, p. 473) ; voir également, sur Genève comme une « autre » Rome, SOLFAROLI CAMILLOCCI Daniella, « Celui "Qui dans cette ville et parmi les calvinistes est comme un pape" : Genève dans la polémique religieuse autour de Bèze », dans BACKUS I. (dir.), *Théodore de Bèze (1519-1605)*, Genève, Droz, 2007, p. 101-112. Voir, sur les débats romains, où interviennent Calvin, Baronius, Giacomo Grimaldi, Francesco Maria Torrigio, Francesco Maria Febei, Fioravante Martinelli, Onorato Fabri, Onofrio Panvinio, etc., RAVELLI D. G., *op. cit.*, p. 220-225. Voir en particulier, en faveur de l'authenticité, l'ouvrage de FEBEI Francesco Maria, *De identitate Cathedrae in qua Sanctus Petrus Romae primum sedit. [...] Cathedrae Romanae dissertatio*, Romae, Sumptibus Gregorij, & Joannis de Andreolis, 1666. Voir également, opposé à l'identité historique, l'important manuscrit de MARTINELLI Fioravante, *Della Cattedra, chiamata di S. Pietro...* (Cod. Vat. Lat. 8429, fol. 375-391, 1665), publié

- dans D'ONOFRIO Cesare, *Roma nel Seicento*, Firenze, Vallecchi, 1969, p. XXVII-XXXVI, reprenant Baronius, Pietro de Natali, Angelo Rocca, etc., et se prononçant pour une chaire « simbolica ò rappresentativa della autorità pontificia, e non reale » (p. XXXI).
15. La remise en cause de la tradition associée à la chaire vénitienne est due à CORNER Flaminio (*Storia delle Chiese e Monasteri di Venezia...*, Padova, 1758, p. 25-26) et donne lieu à une série de polémiques entre érudits durant la fin du XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e siècle. Voir le dossier rassemblé par STRIKA Vincenzo, « La "cattedra" di S. Pietro a Venezia », *Rivista del Dipartimento di Studi Asiatici e del Dipartimento di Studi su Africa e Paesi Arabi*, 38, 2, 1978, p. 1-117, ici en particulier p. 1-20.
 16. CANISIUS Pierre, *Le grand catéchisme [...] Ou Précis de la doctrine chrétienne...*, A.-C. Peltier (trad.), Paris, Louis Vivès, 1856, t. I, p. 19-20 sur la mission de l'Esprit. Voir, outre la Pentecôte, Ac 20, 28 ainsi que Jn 14, 16-17.
 17. Telle est par exemple la scène que représente le Guerchin en 1618 pour la cathédrale S. Biaggio de Cento (Pinacoteca di Cento), où le Christ délivre les clés à saint Pierre agenouillé et lui indique la *cattedra* (qui ne s'identifie pas à la relique romaine) qui lui est destinée : voir MARINO Eugenio, « "La Cattedra di S. Pietro" del Guercino. Analisi formale, iconografica ed iconoteologica », dans *Giornata di Studi Guerciniani* (Cento, 1991) – *Quaderni Centesi* 6, Ferrara, Centro Studi « Girolamo Baruffaldi », 1991, p. 223-263. Un autre tableau attribué à Giuseppe Chiari, une *Allegoria della Cattedra di Pietro* (vers 1712-1714, Rome, Museo di Roma), nous montre saint Pierre, surmonté par une Vierge à l'Enfant et entouré de diverses allégories, qui semble découvrir, entre admiration et atterrement, le dispositif imaginé par Le Bernin : voir *Il Museo di Roma racconta la città*, cat. expo. (Rome, Palazzo Braschi, 2002), Rome, Gangemi, 2002, I B.19, p. 72-73, l'œuvre est ici désignée comme une *Allégorie du pontificat de Clément XI*, mise en rapport avec la fin de la guerre de Succession d'Espagne et le rôle diplomatique de la papauté.
 18. Voir par exemple les gravures de Giovan Battista Falda évoquant les cérémonies de la canonisation de saint François de Sales en 1655 ou de saint Pierre d'Alcantara et de sainte Madeleine de Pazzi en 1669 : voir CASALE Vittorio, *L'arte per le canonizzazioni. L'attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni nel Seicento*, Torino, Umberto Allemandi, 2011, pl. LXII et LXVII ou fig. 40 (médaille de Gaspare Morone Mola), p. 152 et suiv. V. Casale a bien noté le rapport établi de façon délibérée après 1665 et Alessandro VII entre le nouvel ensemble du Bernin et le dispositif éphémère (trône papal, tableau du saint disposé « sull'altare della cattedra o a essa appoggiato »), mis en place pour les canonisations où l'église terrestre devient comme la Jérusalem céleste. Sur ces aspects liés aux différents sièges du Pape, voir PARAVICINI BAGLIANI Agostino, *Le Corps du pape*, C. Dalarun Mitrovitsa (trad.) Paris, Seuil, 1997, p. 56-75 et VERT Xavier, *L'adresse du portrait : Bernini et la caricature*, Paris, éd. 1 : 1, 2014, chap. III, p. 103-108 qui rappelle l'importance symbolique des divers « sièges » entre lesquels se déplace le Pape lors de sa prise de pouvoir : siège de marbre, chaire de la basilique du Latran, siège de porphyre, double siège de la chapelle Saint-Sylvestre, chaise *stercorata* (liée à un rite d'humiliation et d'abaissement, abandonné au XVI^e siècle : voir le dit « altare della Maddalena » conservé dans le cloître de la basilique du Latran), « sedia gestatoria » mobile pour les processions.
 19. Le relief fait écho à la scène du *Christ lavant les pieds de saint Pierre* présente sur le côté droit, et tous deux encadrent la scène centrale du *Pasce meas oves* qui orne le dossier. Le thème de la remise des clés devait être aussi celui du retable primitif de 1627 (non exécuté), confié soit à Guido Reni soit au Bernin, sous Urbain VIII. Voir l'édition du *Missale Romanum* de 1570, dans RAVELLI D. G., *op. cit.*, p. 502-504 avec autres lectures indiquées : 1 P 1, 1-7 : « Pierre, apôtre de Jésus-Christ [...] élu selon le dessein de Dieu le Père, par la sanctification de l'Esprit, pour obéir à Jésus Christ et avoir part à l'aspersion de son sang. [...] afin que la valeur éprouvée de votre foi [...] obtienne louange, gloire et honneur lors de la révélation de Jésus Christ » ; Ps 106, 32 et 31 ; Ps 106, 15.
 20. Mt 16, 18-19 ; ce pouvoir dérive de celui du Christ : « Tout pouvoir m'a été donné au ciel et sur la terre », d'après Mt 28, 18.

21. Ap 20, 4; Lc 22, 30; Jn 14, 2 ou encore ici Mt 19, 28 ou encore Hénoch 108, 12-14. Ce trône, et l'on notera la présence d'une palme portée par l'un des anges de la Gloire, est aussi promis aux martyrs. Voir sur ce point GRABAR André, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, Collège de France, 1968, t. I, chap. 26 : « Le trône des martyrs », p. 341-350.
22. Au XVIII^e siècle, sous Benoît XIV, et à l'occasion de la béatification de Françoise Fremiot de Chantal en 1751, l'étendard sur lequel était représenté le saint lors des cérémonies de canonisation sera placé non plus au-dessous, au niveau de la chaire, mais au-dessus et à l'emplacement même de la Gloire du Bernin, matérialisant ainsi de façon très concrète l'entrée au ciel du nouveau saint : voir CASALE V., « Benedetto XIV e le canonizzazioni », dans BIAGI MAINO D. (dir.), *Benedetto XIV e le arti del disegno*, Roma, Quasar, 1998, p. 15-27 ici p. 19 présentant cette idée proposée par l'abbé Severi comme « nuova, e non più praticata nelle passate Beatificazione », selon la *Relazione della solenne beatificazione della ve. Serva di Dio Giovanna Francesca Fremiot di Chantal...*, Roma, Gio. Battista Berbabò e Giuseppe Lazzarini, 1751, p. 5; voir également CASALE V., *L'arte per le canonizzazioni...*, op. cit., p. 42 où l'auteur revient sur ce rôle ascensionnel potentiellement associé à la *cathedra* dès le XVII^e siècle.
23. Voir par exemple FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio et Marcello, *Bernini. Una introduzione al gran teatro del barocco*, Roma, Mario Bulzoni, 1967, p. 147 : évoquant « una stretta unione tra la *cathedra episcopi* e la *cathedra Christi* ».
24. RAPINE DE SAINTE-MARIE Pascal, *Le christianisme fervent dans la primitive Eglise, et languissant dans celle de nos derniers siècles...*, Paris, Edme Couterot, 1671, t. I, Traité I, chap. XI : « L'Etablissement de l'Eglise Romaine », p. 161; voir également Traité II : « La Perpetuité de l'Eglise Romaine », chap. X : « La gloire qui remplit cette Eglise, & qui est son cinquième caractere », p. 295-313 : la Gloire, avec la puissance, la stabilité, la vérité, la sainteté, la plénitude, la présence de Dieu, est l'un des « caractères » de l'Église triomphante, directement issu de la référence au Temple de Salomon emplis de la Gloire divine.
25. Ps 9, 5 et 8-9; 45, 7; 89, 5 et 15-16; 93, 2; 103, 19; Lm 5, 19, etc. Voir par exemple ILLAIRE Jacques d' (sieur de Jouyac), *La Theologie françoise, ou les Canons de la vérité de Dieu, tirez de l'arsenal des Stees Escritures...*, Paris, Noel Charles, 1630, I, chap. XLV : « Du Throne de Dieu au ciel, & du Siege de son Fils », p. 301-307 avec nombreuses références bibliques.
26. Hypothèse déjà de VON EINEM Herbert, « Bemerkungen zur Cathedra Petri des Lorenzo Bernini », *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, 1955, 4, p. 93-114, reprise par FAGIOLO DELL'ARCO M. et M., op. cit., p. 147.
27. Le dessin est dans GRIMALDI Giacomo (qui décrit l'état médiéval de Saint-Pierre), *Instrumenta autentica* (1619), Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. Lat. 2733, fol. 158 v^o-159 r^o (voir NIGL R. [éd.], *Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticani. Codice Barberini Latino 2733*, Città del Vaticano, 1972), repris dans CIAMPINI Giovanni Giustino, *De Sacris Aedificiis a Constantino Magno Constructis...*, Roma, Joannem Jacobum Komarek, 1693, p. 42, tab. XIII, accompagné d'une précise description. Voir encore les autres exemples romains de S. Pudencienne, S. Maria Maggiore (V^e siècle), S. Prassede ou S. Paoli fuori le Mura où, comme dans l'exemple détruit de Saint-Pierre, le trône vide est surplombé par celui qu'occupe le Christ béni-sant (XIII^e siècle). Sur les absides romaines voir notamment et en dernier lieu SPIESER Jean-Michel, *Images du Christ. Des catacombes aux lendemains de l'iconoclasme*, Genève, Droz, 2015, chap. 5 et notamment p. 318-337 sur Saint-Pierre; voir également, sur les anciennes décorations, KESSLER Hebert L., *Studies in pictorial narrative*, London, The Pindar Press, 1994, chap. XIV-XVI.
28. Voir, en dernier lieu, PAOLUCCI A., SANTAMARI U., CIMINO V. (dir.), *Ricerche sul Polittico Stefaneschi. Giotto nella Pinacoteca Vaticana*, Città del Vaticano-Milano, Edizioni Musei Vaticani-Electa, 2016 et CERUTTI Damien, « “Quando sei a Roma, compor-

tati da Romano”. Quelques observations sur le triptyque Stefaneschi de Giotto », dans BOCK N., FOLETTI I., TOMASI M. (dir.), *Survivals, revivals, rinascenze. Studi in onore di Serena Romano*, Roma, Viella, 2017, p. 349-364 : sur le retable (daté vers 1313), et sa situation soit dans le chœur des chanoines au niveau du transept soit, comme le propose à nouveau l’auteur pour des raisons iconographiques et liturgiques, pour le maître-autel.

29. Je ne reviens pas sur les différentes phases bien connues du projet entre 1657 et 1666 ni sur la riche bibliographie depuis BATTAGLIA Roberto, *La Cattedra berniniana di San Pietro*, Roma, Reale Istituto di Studi Romani, 1943 jusqu’à RICE Louise, *The Altars and Altarpieces of New St. Peter’s. Outfitting The Basilica, 1621-1666*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, cat. 19, p. 265-271 ; BACCHI Andrea, TUMIDEI Stefano, *Bernini. La scultura in San Pietro*, Milano, Federico Motta, 1998, p. 41-51 ; ANGELINI Alessandro, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Siena, Banca Monte dei Paschi di Siena, 1998, p. 100-125 : « Alessandro VII e la promozione delle arti. Il “nuovo teatro” della Cattedra di San Pietro » ; DOMBROWSKI Damian, *Dal Trionfo all’Amore. Il mutevole pensiero artistico di Gianlorenzo Bernini nella decorazione del nuovo San Pietro*, Roma, Argos, 2003, chap. IV et VI ; CASALE Vittorio, « L’artificio barocco e il suo significato (Borromini, Bernini, Pietro da Cortona) », dans FROMMEL C. L., SCHÜTZE S. (dir.), *Pietro da Cortona*, actes de colloque, Milano, Electa, 1998, p. 279-292 ici p. 282 et, du même, « *Manifesta latet* : la letteratura di fronte all’ineffabilità della “Cattedra di San Pietro” di Bernini », dans CASALE V., D’ACHILLE P. (dir.), *Storia della Lingua e Storia dell’Arte in Italia. Dissimmetrie e intersezioni*, Florence, Franco Cesati, 2004, p. 221-241 ; du même, « Il supremo artificio del barocco : la “canonizzazione” della cattedra », dans FAGIOLO M., PORTOGHESI P. (dir.), *Roma Barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, cat. expo. (Rome, 2006), Roma/Milano, Electa, 2006, p. 176-183 ; SCHÜTZE Sebastian, « Werke als Kalküle ihres Wirkungsanspruchs : Die Cathedra Petri und ihr Bedeutungswandel im konfessionellen Zeitalter », dans SATZINGER G., SCHÜTZE S. (éd.), *Sankt Peter in Rom, 1506-2006*, Beiträge der internationalen Tagung vom 22-25 Februar 2006 in Bonn, Munich, Hirmer Verlag, 2008, p. 405-426 ; MONTANARI Tomaso, « La Cattedra e la Gloria », dans PINELLI A. (dir.), *La basilica di San Pietro in Vaticano*, Modena, F. C. Panini, 2000, Schede, p. 615-624 ainsi que, dans le même volume, LAVIN Irving, « Bernini in San Pietro », *Testi/Saggi*, p. 177-236, ici p. 202-205 ; SUTHERLAND Ann Harris, « La Cattedra di San Pietro in Vaticano : dall’idea alla realizzazione », dans BERNARDINI M. G. (dir.), *Bernini a Montecitorio. Ciclo di conferenze nel quarto centenario della nascita di Gian Lorenzo Bernini*, Roma, Camera dei deputati, 2001, p. 115-128 ; ACKERMANN Felix, *Die Altären des Gian Lorenzo Bernini*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2007, p. 179-206 ; (Anonyme), « Inaugurazione del Monumento Berniniano della Cattedra di San Pietro : 17 gennaio 1666 », *La Basilica di S. Pietro*, anno XXI, Febbraio 2009, 2, p. 1-2 ; NOCCO Maria Antonia, « La fortuna critica della *Cathedra Petri* di Gian Lorenzo Bernini », dans MORELLO G. (dir.), *La Basilica di San Pietro. Fortuna e immagine*, Roma, Gangemi, 2012, p. 315-347 ; DELBEKE Maarten, *The Art of Religion. Sforza Pallavicino and Art Theory in Bernini’s Rome*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2012, chap. V : « The Composite Work » et VI : « Sacred Art » portant sur le baldaquin mais plus généralement sur l’esthétique contemporaine du Bernin (S. Pallavicino, Lelio Guidiccioni, Giovanni Ciampoli, etc.) ; LAVIN Irving, *Visible Spirit. The Art of Gianlorenzo Bernini*, London, The Pindar Press, 2007-2012, vol. III (2012), p. 182-189 : « Bernini at Saint Peter’s. The Pilgrimage » ; BACCHI A., DICKERSON C. D., SIGEL A., WARDROPPER I. (dir.), *Bernini. Sculpting in Clay*, cat. expo. (New York, The Metropolitan Museum of Art – Fort Worth, Kimbell Art Museum, 2012-2013), New Haven/London, Yale University Press, 2012, cat. 27-29 (modèle), p. 244-256 et cat. 32 (anges de la Gloire), p. 266-271. Sur Alexandre VII voir encore la synthèse dans ANGELINI A., BUTZEK M., SANI B. (dir.), *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa Senese di Roma Moderna*, cat. expo. (Sienne, 2000-2001), Siena, Protagon Editori Toscani, 2000.

30. Pesanteur y compris négative, liée à la privation, au deuil, à la vieillesse, au péché, à l'humiliation, mais qui peut être la condition ou la contrepartie de la Gloire comme y insiste PORRINO Giovanna Maria, *Le poids et la gloire. Splendeur de Dieu, splendeur de l'homme, de la Genèse aux Psaumes*, Paris, Cerf, 2016.
31. CAMUS Jean-Pierre, *Considerations affectueuses sur la Gloire de Dieu*, Caen, Pierre Poisson, 1638, p. 2 r^o; voir également *Théodoxe, ou de la Gloire de Dieu, opuscule, par M. J.-P. C., E. de Belley*, Caen, Pierre Poisson, 1637. Voir notre ultime chapitre pour l'histoire de cette notion.
32. FRANCASTEL Pierre, *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento, Œuvres 3*, Paris, Denoël/Gonthier, 1980 (1967), chap. II; du même, *La Réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art. Œuvres 2*, Denoël/Gonthier, 1978 (1965), I, chap. IV, p. 98-102.
33. Pour ce qui est sans doute l'apothéose de ce programme en Europe au XVIII^e siècle voir les cas d'Osterhofen, Weingarten, Banz, Rott Am Inn, Diessen, Ottobeuren, Aldersbach, Regensburg, Marktobendorf, Rottenbuch, Diessen, etc. Voir un aperçu synthétique dans HITCHCOCK Henry-Russell, *Rococo Architecture in Southern Germany*, London, Phaidon, 1968. En Allemagne, le luthéranisme n'est incompatible ni avec les représentations de la Gloire ni avec la monumentalité et la spectacularité « baroque » : voir, au XVIII^e siècle, l'exemple hors du commun du retable de la Frauenkirche de Dresde (Johann Christian Feige, 1733-1739, reconstruite en 2014) avec groupe sculpté du *Christ au Jardin des Oliviers* et Gloire autour de l'œil divin; voir en dernier lieu HEAL Bridget, *A Magnificent Faith. Art and Identity in Lutheran Germany*, Oxford, Oxford University Press, 2017.
34. Voir sur cette réception les travaux de REYMOND Marcel, « Autels berninesques en France », *Gazette des Beaux-Arts*, 1913, t. I, p. 207-218; LE PAS DE SÉCHEVAL Anne, « Entre hommage et trahison : la réception et l'adaptation du baldaquin de Saint-Pierre », dans GRELL C., STANIC M. (dir.), *Le Bernin et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*, Paris, Presse universitaire de Paris-Sorbonne, 2002, p. 377-390; ainsi que FOUART-BORVILLE Jacques, « Les suspenses eucharistiques dans les églises parisiennes du XIII^e au XVIII^e siècle », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1995 (1996), p. 9-39 et, du même, « L'évolution des suspenses eucharistiques en France depuis la fin du Moyen Âge. Paris et île de France », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1997 (1998), p. 31-60; BONTEMPS Sébastien, *Le décor sculpté religieux à Paris (1660-1760)*, thèse de doctorat sous la dir. d'O. Bonfait, 2012 et les travaux cités plus haut de Mathieu Lours où sont évoqués plusieurs exemples importants.
35. Mais aussi des nouveaux dispositifs architecturaux inédits mis alors au service de la lumière : *camera di luce*, éclairages dirigés, sources lumineuses dissimulées, etc. Sur les enjeux théoriques du processus de monumentalisation qui gagne les grands retables du XVII^e siècle romain et la substitution de bas-reliefs ou de groupes sculptés aux tableaux, voir en dernier lieu PIERGUIDI Stefano, *Pittura di marmo : storia e fortuna delle pale d'altare a rilievo nella Roma di Bernini*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2017, p. 164-166 en particulier sur l'œuvre inaugurale du Bernin pour la Gloire de la chapelle Pio à S. Agostino dans les années 1640, et p. 173-178 sur la *Cattedra*.
36. ARMENINI Giovan Battista, *De'veri precetti della pittura*. Libri III... , Ravenna, Francesco Tebaldini, 1587, III, p. 151-167, ici p. 153 et donnant plusieurs exemples.
37. Voir en particulier, évoquant « la gloria del Paradiso espressa con meraviglia dell'arte » la description ancienne (1627-1628) de Ferrante Carlo publiée dans TURNER Nicholas, « Ferrante Carlo's *Descrizione della Cupola di S. Andrea della Valle dipinta dal Cavalier Gio. Lanfranchi*; a source for Bellori's descriptive method », *Storia dell'Arte*, 12, 1971, p. 297-325, *Appendix*, p. 315-324. Antérieurement voir l'*Assomption* et l'*Ascension* du même artiste pour les plus modestes coupoles des chapelles Buongiovanni à S. Agostino (1616) et Sacchetti à S. Giovanni dei Fiorentini (1620-1624).
38. Sur ces réalisations voir notamment : GLOTON Marie-Christine, *Trompe-l'œil et décor plafonnant dans les églises romaines de l'âge baroque*, Rome, Edizioni di Storia e

- Letteratura, 1965; ENGLAND Robert, *The Baroque Ceiling Paintings in the Churches of Rome 1600-1750. A Bibliography*, Hildesheim/New York, Georg Olms Verlag, 1979; SPINOSA Nicola, « Spazio infinito e decorazione barocca », dans *Storia dell'arte italiana. Dal Cinquecento all'Ottocento*, vol. I, Torino, 1981; MOREL Philippe, « Morfologia delle cupole dipinte da Correggio a Lanfranco », *Bollettino d'Arte*, LXIX, 23, 69, 1984, p. 1-34; ACANFORA Elisa, « Cigoli, Galileo e le prime riflessioni sulla cupola barocca », *Paragone*, LI, 31 (603), 2000, p. 29-52; *Les cieux en Gloire. Paradis et trompe-l'œil pour la Rome baroque*, cat. expo. (Ajaccio, musée Fesch), 2002; HABERT J. (dir.), *Tintoretto. El paraiso. Un concurso para el palacio de los Dux*, cat. expo. (Paris/Madrid, 2006), Milan, Cinq Continents, 2006; BUCCHERI Alessandra, *The Spectacle of Clouds, 1439-1650. Italian Art and Theatre*, Farnham, Ashgate, 2014.
39. Dans l'ensemble des chapelles du Gesù, avant même l'intervention de Gaulli, les voûtes peintes au tournant du siècle (1584-1604) sont presque systématiquement ouvertes sur des cieux rayonnants : voir BAILEY Gauvin Alexandre, « Les premières décorations du Gesù », dans TAPIÉ A. (dir.), *Baroque vision Jésuite. Du Tintoret à Rubens*, cat. expo. (Caen, 2003), Paris/Caen, Somogy/musée des Beaux-Arts de Caen, 2003, p. 155-163 avec bibliographie antérieure.
40. Ces réalisations sont issues de pratiques dévotionnelles introduites à Rome dès le milieu du XVI^e siècle dans les milieux oratoriens puis jésuites mais que l'on trouvait également ailleurs, à Florence ou Bologne par exemple, mais aussi en France, sous l'influence des Capucins, dès la fin du XVI^e siècle dans le cadre de leurs missions et dans un usage anti-protestant, et plus tard pour le succès des armes de Louis XIV : voir DOMPNIER Bernard, « Un aspect de la dévotion eucharistique dans la France du XVII^e siècle : Les Prières des Quarante-Heures », *Revue d'histoire de l'Église de France*, LXVII, 1981, p. 5-31. Voir, essentiel et comprenant un important appendice avec la liste des principales célébrations, WEIL Mark S., « The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusions », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37, 1974, p. 218-248 suivi de très nombreuses études ponctuelles.
41. L'usage scénographique de ce motif se retrouve alors encore dans les nombreuses réalisations scéniques intégrant la « machine » de la Gloire, dont la réalisation est décrite et illustrée par SABBATTINI Nicola, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, Ravenna, Pietro de'Paoli, Gio. Battista Giovannelli, 1638, chap. 54, p. 159-160.
42. Que l'on retrouvera dans l'abside de la basilique, et à nouveau en 1669, évoquée par une gravure de Louis-Jean Desprez et Francesco Piranesi (1788).
43. Niccolò Menghini (Gesù, 1640, gravé par G. F. Grimaldi, et à nouveau en 1646 et 1647); Giovan Francesco Grimaldi (en 1654 et 1655 pour la Congregazione della Comunione Generale à l'Oratorio del Collegio Romano; en 1656 au Gesù mais aussi à Paris à l'église des Jésuites en 1651); Giovanni Maria Mariani, réputé pour ses décorations théâtrales (au Gesù en 1650 en association avec le peintre Domenico Rainaldi – cousin de Carlo Rainaldi, auteur du projet –, puis en 1654, 1661, 1665, 1671, 1675, 1691), ou Simone Felice Delino (1689, 1690, 1691-1695 à S. Lorenzo in Damaso), etc. Sur Menghini voir SICKEL Lothar, « Niccolò Menghini, "statuario di casa" del cardinale Francesco Barberini », dans MOCHI ONORI L., SCHÜTZE S., SOLINAS F. (dir.), *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, Roma, De Luca, 2007, p. 221-230. Sur Grimaldi, peintre de paysages, décorateur et « machinator », voir MATTEUCCI Anna Maria, ARIULI Rossella, *Giovanni Francesco Grimaldi*, Bologne, Clueb, 2002, III : « Gli apparati scenografici », n° 6-11, p. 78-83 et BATORSKA Danuta, *Giovanni Francesco Grimaldi 1605/6-1680*, Rome, Campisano Editore, 2011, p. 147-159 sur son architecture éphémère. Sur Simone Felice Delino, attaché au cardinal Pietro Ottoboni, voir BEVILACQUA Mario, « Documenti per il tardo Barocco romano : casa Panizza e l'opera dell'architetto Simone Felice Delino », *Palladio*, 3, 1989, p. 133-142, ici p. 139 et notes 41-43 pour les références aux archives Ottoboni (BAV, *Compusteria Ottoboni*). D'autres artistes sont associés à ces constructions dont Giovanni Battista Passeri, ou encore Nicolas Poussin

qui aurait œuvré en 1638 pour une décoration des Quarante-Heures à l'Oratoire jésuite du père Gravita à Rome : voir PASSERI Giovanni Battista, *Vite de Pittori, Scultori et Architetti* (vers 1672-1674), dans GERMER S. (éd.), *Vies de Poussin*, Paris, Macula, 1994, « Vie de Poussin », p. 139 évoquant « L'oratorio del Padre Caravita », « dentro il Cortile del Collegio Romano » (premier emplacement de l'Oratoire fondé en 1609), avec un dispositif de « tavole dipinte e contornate con lumi nascoti ». La première mention d'une telle célébration est de 1619 : voir MEMMI Giovanni Battista, *Notizie istoriche dell'origine, e progressi dell'Oratorio della SS. Comunione Generale, e degli uomini illustri, che in essa fiorirono...*, Roma, Stamperia del Bernabò, 1730, p. 43 où l'auteur attribue au Bernin cette invention. Voir également les gravures de Dominique Barrière dans ROCCAMORA Giovanni Domenico, *Parte prima [e seconda] delle cifre dell'Eucaristia*, I-II, Roma, Giacomo Fei, 1668-1670, évoquant différentes thématiques associées à l'Eucharistie : vision de saint Jean, Moïse et le mont Sinaï, sacrifice de Noé, etc.

44. POZZO Andrea, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Roma, Antonii de Rubeis, 1702, II, 73 : « Figura Septuagesima Prima à Terza ». Nous reproduisons l'édition « réduite » de la *Perspectivae pictorum atque architectorum...*, gravée par G. Conrado Bodener, chez Jeremias Wolff, Augsburg, 1711, II, fig. 73 (BnF, RES V-2559 [2]).
45. Voir par exemple PINELLI Luca, *Quaranta esercizi spirituali per l'oratione delle Quaranta hore*, Venezia, 1609 : voir DIEZ Renato, « Le Quarantore : una predica figurata », dans FAGIOLO M. (dir.), *La Festa a Roma. Dal Rinascimento al 1870. Atlante*, Roma, Umberto Allemandi & C., 1997, p. 84-97, ici p. 88-89 ; voir également *L'Office de Pellegrino MERULA*, destiné à divers sanctuaires de Cremona : *Officium Quadraginta Horarum...*, Cremonae, C. Draconium, B. Zannium, 1614, édité dans DE SANTI Angelo, *L'orazione delle Quarant'ore e i tempi di calamità e di guerra*, Rome, Civiltà Cattolica, 1919, p. 382-391.
46. Plusieurs textes évoquent, souvent avec précision et érudition, les significations alors associées à ces réalisations. Ainsi du livret accompagnant l'« apparato » réalisé au Gesù en 1656 par le peintre et « ingegnere » Giovan Francesco Grimaldi, sous l'autorité de la « Congregazione dell'Assunta » (la « Congregazione dei Nobili della Beatissima Vergine Assunta » à laquelle appartenait Le Bernin depuis 1640), à l'occasion de l'élection d'Alessandro VII (voir l'édition donnée dans CURZIETTI Jacopo, *Giovan Battista Gaulli. La decorazione della chiesa del SS. Nome di Gesù*, Roma, Gangemi Editore, 2011, Appendice D, p. 243-244 ; voir également, sur cette fête, PICCININI Francesca, « Le "Quarant'ore" al Gesù del 1656 », *Bollettino della Unione Storia ed Arte*, N.S., 2002, 6, p. 51-59). Les réalisations de Grimaldi de 1654 et 1655 avaient pour thèmes le roi Salomon écrivant le Cantique des Cantiques en présence de courtisans (dans un palais avec deux ailes ouvrant sur un jardin), et la remise des clés à saint Pierre : voir la *Relazione del Sacro Teatro eretto nella Congregazione della Comunione generale nel Carnevale dell'anno 1655...*, Rome, 1655 et MATTEUCCI A. M., ARIULI R., *op. cit.*, p. 82. Dans un dispositif analogue mis en place en 1671 par la même congrégation, qui fit appel cette fois aux services de Giovanni Maria Mariani (voir l'édition dans CURZIETTI J., *op. cit.*, p. 246-247), « l'argument » textuel de la composition était un épisode célèbre du Livre de Josué arrêtant le soleil devant la cité de Gabaon afin de défaire ses ennemis (Jos 10, 12), thème un temps envisagé pour la décoration de l'abside du Gesù par le Supérieur général de l'ordre, Gian Paolo Oliva. Je renvoie à l'appendice publié par WEIL M. S., *op. cit.*, avec l'ensemble des thèmes référencés au Gesù, au Collegio Romano et à S. Lorenzo in Damaso où l'on retrouve encore : *Le Banquet du roi Ahasurus* (Assuérus) par N. Menghini (1647) ; *Le roi Salomon écrivant les Psaumes dans le jardin de son palais* par G. M. Mariani (1654) ; *La remise des clés à saint Pierre* par G. F. Grimaldi (1655) ; *La peste chassée de Rome par saint Pierre et saint Paul* par D. Rainaldi (1658) ; *La multiplication des pains et des poissons* par Giovanni Barberino Sanese (1659) ; *La vision d'Ézéchiel* par G. M. Mariani (1661) ; *Le triomphe du Saint Sacrement sur le diable* par G. M. Mariani (1665) ; *La confrontation des lois de Nature, de la crainte et de la*

grace (1666); *L'ascension du prophète Elie sur un charriot de feu* par G. B. Passeri (1669), *Josué arrêtant le soleil* par G. M. Mariani (1671); *L'échelle de Jacob* (1690); *L'expulsion d'Héliodore du Temple* (Giacomo Carboni, 1700), etc. Au XVIII^e siècle, de nombreux thèmes sont liés aux vies de saints : Baptême de nouveaux chrétiens par saint François-Xavier en 1702, saint Pierre marchant sur les eaux en 1706, saint Paul et saint Barnabé prêchant en 1707, saint Philippe Néri célébrant la messe, Martyre de saint Laurent en 1709, etc. À partir de 1690 et jusqu'à la fin des années 1730, le rôle du cardinal Pietro Ottoboni est décisif pour les cérémonies de l'église de S. Lorenzo in Damaso décrites dans plusieurs relations : le thème était inspiré de vies de saints, des Évangiles, mais aussi de l'actualité (tremblement de terre, peste, etc.). Voir MATITTI Flavia, « Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti. Cronache e documenti (1689-1740) », *Storia dell'Arte*, 84, 1995, p. 156-243, ici p. 161, p. 181 (fig. 30), et annexes avec indication des principales fêtes.

47. Le motif central, qui anticipe la solution baroque du transparent, se déploie ensuite dans les figures environnantes des saints : déploiement de la lumière et déploiement de la composition géométrique et architecturale sont ici confondus.
48. Voir, entre autres études, KĘPIŃSKI Zdzisław, *Veit Stoss*, Warszawa/Dresden, Verlag der Kunst, 1981, p. 20-49 et Pl. 13-14, 56, 74; ainsi que KILIAN Jaroslaw, « Le retable de Veit Stoss à Cracovie », *Art Sacré. Cahiers de rencontre avec le Patrimoine religieux – « L'Europe des retables »*, Vol. I, 24, 2007, p. 292-305.
49. Le prestige du baldaquin est lié à la Bible : voir, avant tout, identifiant même Gloire et dais, Es 4, 5-6 et l'évocation du dais nuptial mentionné dans Jl 2, 16. Voir également Ct 3, 9 et Ex 27, 3.
50. Nous employons ici, et dans cet ouvrage, le terme « baroque » en tant qu'étiquette et mot valise pratique, ici réduit au XVII^e siècle, sans prétendre entrer dans les débats terminologiques : pour un point récent sur les enjeux anciens et modernes liés à ce terme nous renvoyons à HILLS H. (dir.), *Rethinking the Baroque*, Burlington, Ashgate, 2011 et HYDE MINOR Vernon, *Baroque Visual Rhetoric*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 2016.
51. POILPRÉ A.-O., *Maiestas Domini...*, *op. cit.*, voir en particulier p. 30-31 sur la proximité entre *maiestas* et *gloria*.
52. Voir également, antérieurement, mais n'ayant pas connu la même fortune, le Christ empruntant l'iconographie d'Apollon Héliogène sur son char avec sept rayons lumineux autour du visage, que l'on trouve dans une mosaïque des grottes vaticanes dans l'ancien mausolée des *Julii* : voir CRIPPA Maria Antonietta, ZIBAWI Mahmoud, *L'art paléochrétien*, Saint-Léger-Vauban/Paris, Zodiaque/Desclée de Brouwer, 1998, p. 105, fig. 95 et p. 107.
53. Voir la synthèse de COWEN Painton, *Rosaces*, Paris, Imprimerie nationale, 2005, notamment chap. 5 sur les interprétations de ce motif.
54. Voir PAUL LE SILENTIAIRE, *Description de Sainte-Sophie de Constantinople*, M.-C. Payant et P. Chuvin (trad.), Die, A. Die, 1997, p. 91, 105, etc. Voir également DE BRUYNE Edgar, *Études d'esthétique médiévale*, Paris, Albin Michel 1998 (1946), I, p. 444 et p. 454 à propos des indications issues du *Liber Pontificalis* relatives au Saint-Pierre médiéval.
55. Voir sur l'association or/lumière céleste, entre autres références, BEIERWALTES Werner, *Lux intelligibilis : Untersuchung zur Lichtmetaphysik der Griechen*, Munich, UNI-Dr. Novotny u. Soellner, 1957; HILLS Paul, *The Light of Early Italian Painting*, New Haven/London, Yale University Press, 1987; JANES Dominic, *God and Gold in Late Antiquity*, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press, 1998; JAMES Liz, *Light and Colour in Byzantine Art*, Oxford, Clarendon Press, 1996; BORSOOK Eve, « Rhetoric or Reality : Mosaics as Expressions of a Metaphysical Idea », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 44, 2000, p. 2-18 (importante analyse des inscriptions qui accompagnent notamment les mosaïques); voir également

- MONDINI D., IVANOVICI V. (dir.), *Manipolare la luce in epoca premoderna. Aspetti architettonici, artistici e filosofici*, Mendrisio, Mendrisio Academy Press-Silvana, 2014 (avec riche bibliographie).
56. Sur le motif de la mandorle, évocation de la lumière et de la nuée (*nimbo effulgens*) qui entourent le Christ ou la Vierge, et sur ses origines antiques (nuées protectrice des dieux), voir BRENDEL Otto, « Origin and Meaning of the Mandorla », *Gazette des Beaux-Arts*, XXV, 86, 1944, p. 5-23 et p. 14-17; MEZOGHI Noureddine, « Recherches sur l'icographie des "Mandorles" au Premier Millénaire », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, juin 1975, 6, p. 229-273; MONFRIN Fr., « Quelques pistes de réflexions à propos du traitement de la mandorle dans le "Psautier d'Utrecht" », *Semitica et Classica. Revue internationale d'études orientales et méditerranéennes*, 2, 2009, p. 167-201.
57. OSBORNE John, CLARIDGE Amanda, *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A catalogue raisonné*, Series A, II, « Early Christian and Medieval Antiquities », vol. 1 : « Mosaics and Wall paintings in Roman Churches » et 2 : « Others Mosaics, paintings, sarcophagi and small objects », London, Harvey Miller Publishers, 1996-1998. Francesco Barberini est notamment le promoteur de la « restauration » des mosaïques du Latran en 1625 qu'évoque l'ouvrage de ALEMANNI Nicolò, *De Lateranensibus parietinis [...] dissertatio historica...*, Romae, 1625, et l'instigateur des recherches sur l'art médiéval de Sebastiano VANNINI, médecin d'Urbain VIII (*Diporti curiosi circa Sagre antiche pitture*, 1642, Biblioteca Vaticana, ms. Barb. Lat. 2109). Sur l'intérêt du propre Bernin pour les mosaïques, voir BEVILACQUA Mario, « Aria Naturale. Bernini e l'abside di Sant'Andrea al Quirinale », dans BEVILACQUA M., CAPRIOTTI A. (dir.), *Sant'Andrea al Quirinale. Il restauro della decorazione della cupola e nuovi studi berniniani*, Roma, De Luca, 2016, p. 77-91. Cet intérêt est bien sûr antérieur au XVII^e siècle : voir déjà, sur le *revival* des mosaïques à la fin du XVI^e siècle, avec notamment la décoration de la Cappella Gregoriana à Saint-Pierre (1578-1580) par Muziano, TOSINI Patrizia, *Girolamo Muziano, 1532-1592 : dalla Maniera alla Natura*, Roma, Bozzi, 2008, p. 414-415 et ROBERTSON Clare, « Il Gran cardinale » : *Alessandro Farnese, patron of the arts*, New Haven, 1992, p. 196 et 200; voir également, pour le tournant des XV^e et XVI^e siècles, le plafond en mosaïque de Baldassare Peruzzi pour la chapelle de Jérusalem (av. 1509), et l'abside de S. Croce in Gerusalemme, peinte par Antoniazio Romano (vers 1492-1495), évoquant l'invention de la Croix sous un Christ dans une mandorle rayonnante : pour ce dernier motif la peinture s'est substituée à une mosaïque antérieure, mais reprenant un thème central qui, absent des églises anciennes de Rome, est celui des églises romanes ou de la tradition byzantine : NAGEL Alexander et WOOD Christopher S., *Renaissance anachronique*, F. Jaouën (trad.), Dijon, Les Presses du réel, 2015 (2010), chap. 26 : « Mosaïque/Peinture 1. Les limites de la substitution », p. 451-467 ici p. 460, parlent de « substitut notionnel » à la mosaïque, où il s'agissait, dans ce passage d'un médium à l'autre et dans l'adoption de ce motif que l'on trouve alors aussi au XV^e chez Pinturicchio et le Pérugin, de correspondre « parfaitement à l'idée qu'on se fait de la peinture antique » sans faire pour autant une réplique.
58. CHENY Anne-Marie, *Une bibliothèque byzantine. Nicolas-Claude Fabri de Peiresc et la fabrique du savoir*, Paris, Champ Vallon, 2015, chap. VI et VII. L'intérêt de Peiresc était partagé par d'autres érudits dont, à Rome, le célèbre Lucas Holstenius, et il trouvera un de ses accomplissements dans le projet éditorial de la « Byzantine du Louvre » après 1648.
59. DU FRESNE Charles, *Histoire de Constantinople sous les empereurs françois...*, Paris, Imprimerie Royale, 1657 : voir la dédicace au Roi (n. p.), évoquant « des titres si authentiques, & des prétentions si bien fondées sur les plus belles & principales parties de l'Univers » ; il est aussi l'auteur du *Constantinopolis Christiana* (Paris, 1680), illustré de gravures.
60. GRELOT Guillaume-Joseph, *Relation nouvelle d'un voyage à Constantinople*, Paris, Pierre Rocolot, 1680, p. 149-164.

61. Voir la synthèse que constitue AUZÉPY M.-F., GRÉLOIS J.-P. (dir.), *Byzance retrouvée. Érudits et voyageurs français (XVI^e-XVIII^e siècles)*, cat. expo. (Paris, chapelle de la Sorbonne, 2001), Paris, Publications de la Sorbonne, 2001.
62. Associé aux tentatives d'un retour à un christianisme primitif dans un contexte de conflits religieux, le *revival* des modèles paléochrétiens et médiévaux du XVI^e au XVIII^e siècle concerne le baldaquin, le plan basilical, le rejet du retable, la restauration ou réfection des absides antiques (à Rome S. Sabina, Ss. Cosma et Damiano, Ss. Nereo e Achilleo, mais aussi, avec une nouvelle mosaïque avec Dieu en gloire (détruit), la cathédrale de Palerme au début du XVI^e siècle sur le modèle médiéval du *Pantocrator*, etc.). La notion de « maraviglia » de Baldinucci est un lieu commun de l'esthétique du XVII^e siècle de Gian Battista Marino à Matteo Peregrini (*Delle acuteze*, 1639), Emanuele Tesauo (*Il Cannocchiale aristotelico*, 1654), ou Pietro Sforza Pallavicino (*Trattato dello stile e del dialogo*, 1662), et que l'on retrouve encore dans les *Osservazioni della Scoltura Antica* (vers 1650-1657) d'Orfeo Boselli (manuscrit inédit édité par Phoebe Dent Weil, Firenze, SPES, 1978, ici I, 2, fol. 3 v^o. sur l'imitation des « cose meravigliose della Natura »). Si le terme est associé à une forme de prouesse technique et d'ingéniosité, indiscutable dans le cas de la Gloire, il a aussi à voir, de Richard de Saint-Victor à Marsile Ficin, avec l'objet ultime de la contemplation mystique que prétend aussi offrir la Gloire : voir ici KLEIN Robert, *L'esthétique de la technè*, J. Koering (éd.), Paris, Institut national d'histoire de l'art, coll. « Inédits », 2017, p. 214-219, « La Maraviglia ».
63. Expression, à propos de Wölfflin, de HILLS Helen, « The Baroque : The Grit in the Oyster of Art History », dans HILLS H. (dir.), *Rethinking the Baroque*, *op. cit.*, p. 20.
64. Nous renvoyons à MARIN Louis, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil, 1993, « Introduction » et la troisième partie intitulée « Les puissances imaginales de la lumière et de l'ombre » où l'auteur approche une pensée de la Gloire que nous prolongeons ici. L'ouvrage de HECHT Christian, *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Regensburg, Schnell und Steiner, 2003 est fondamental pour son approche des sources religieuses du thème et l'exploration détaillée du motif dans la peinture médiévale et moderne, intégrant notamment l'analyse des grandes coupes des XVI^e et XVII^e siècles : mais à l'exception de l'œuvre de Bernin pour Saint-Pierre et de quelques réalisations associées (chap. V), l'ouvrage n'aborde pas les grandes Gloires sculpturales, auxquelles est principalement consacré notre étude. Voir encore, l'esquisse fragmentaire de DUPRONT Alphonse, *L'image de religion dans l'Occident chrétien*, Paris, Gallimard, 2015, chap. 14 : « La symbolique de la gloire divine », p. 205-210 et antérieurement p. 186-188. Voir également, tout aussi essentiel mais pour les aspects théologiques et philosophiques concernant aussi bien le domaine religieux que politique, AGAMBEN Giorgio, *La Règne et la Gloire. Pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement*. Homo Sacer, II, 2, J. Gayraud, M. Rueff (trad.), Paris, Seuil, 2008 (2007), en particulier chap. 8 : « Archéologie de la gloire » ; BALTHASAR Hans Urs Von, *La Gloire et la Croix. Les aspects esthétiques de la Révélation*, R. Givord (trad.), Paris, Desclée de Brouwer, 1990 (1961), 8 volumes (une approche à la fois théologique, littéraire et esthétique : voir en particulier t. IV [« Théologie. Ancienne Alliance »], V [« Nouvelle Alliance »] et VII [« Le domaine de la métaphysique. Les constructions »] avec en particulier les pages consacrées à Loyola) ; PORRINO G. M., *Le poids et la gloire...*, *op. cit.* (véritable somme sur l'exégèse du terme de Gloire dans la Genèse, l'Exode, les Proverbes et les Psaumes ; riche bibliographie spécialisée). Voir également TERRIEN Jean-Baptiste, *La grâce et la gloire, ou la Filiation adoptive des enfants de Dieu...*, Paris, P. Lethielleux, 1897, ainsi que, ancien et limité à l'Ancien et au Nouveau Testament mais précis, la synthèse de RAMSEY Arthur Michaël, *La gloire de Dieu et la transfiguration du Christ*, M. Mailhé (trad.), Paris, Cerf, 1965 (1949) ; CARREZ Maurice, *La gloire de Dieu. Étude des diverses notions de Gloire dans les écrits de l'Ancien Testament et du Judaïsme*, Thèse présentée à la faculté Libre de Théologie de Paris, Paris, 1957. Voir également, dans le domaine littéraire mais

- riche sur l'histoire de la notion, JOUKOVSKY Françoise, *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle (Des rhétoriciens à Agrippa d'Aubigné)*, Genève, Droz, 1969. Pour le domaine musical, voir LABIE Jean-François, *Le visage du Christ dans la musique baroque*, Paris, Fayard/Desclée, 1992, « Gloria in excelsis », p. 237-259 : prière « par excellence » de l'âge baroque intégrée dans la liturgie des dimanches et fêtes, et – s'articulant ainsi étroitement aux expressions plastiques que nous étudions –, « hymne de glorification qui est rendu à Dieu par l'Eglise triomphante & par la militante » selon HARLAY François de, *La Manière de bien entendre la messe de paroisse...*, Paris, François Muguet, 1685, art. VII : « Le Gloria in Excelsis », p. 36-48, ici p. 36.
65. On sait que le terme, issu de Freud (l'une des opérations du rêve : la *Traumdeutung*), a été repris dans le champ de la philosophie et de l'histoire de l'art par G. Deleuze, J.-F. Lyotard, L. Marin, H. Damisch, G. Didi-Huberman, B. Vouilloux, etc., pour décrire une dimension à la fois énergétique et affective des représentations, mais aussi de phénomènes liés au transitoire, au discontinu, à l'opacité, à des échelles de densité, à des champs de forces, etc., dont ne rendrait pas compte le seul « figuratif » ici opposé au « figural » : l'expression plastique du divin nous paraît bien devoir appeler cette terminologie. Voir notamment : AUBRAL F. et CHÂTEAU D. (dir.), *Figure, Figural*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; VANCHERI Luca, *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011 ; ACQUARELLI L. (dir.), *Au prisme du figural : le sens des images entre forme et force*, Rennes, PUR, 2015 ; DEKONINCK R., GUIDERDONI A. (dir.), *Force de figures. Le travail de la figurabilité entre texte et image*, actes de colloque (Paris, 2012), publié dans *La Part de l'œil*, n° 31, 2017.
66. Je n'évoquerai pas non plus un autre domaine essentiel de déploiement de la Gloire qui est, sous l'abat-voix des chaires, celui des Gloires du Saint-Esprit, inspirateur des prédicateurs.
67. Voir, sur le modèle néo-platonicien et chrétien ainsi que sur la thématique solaire qui inspire cet ensemble, PERNIS Maria Grazia, *Le Platonisme de Marsile Ficin et la Cour d'Urbain*, F. Toudaut (trad.), Paris, Champion, 1997, p. 166-167 évoquant un épisode issu de l'*Apologus* de Ficin et rapporté par SANTI Giovanni, *La Vita e le gesta di Federico di Montefeltro*, L. Michelini Tocci, Roma, Città del Vaticano, 1985, p. 48, où Jupiter envoie l'âme de Frédéric sur terre pour faire renaître la *virtus* (pour Santi) antique ou l'*idea* (pour Ficin) divine.
68. Voir BRIVIO Ernesto, *Il Duomo di Milano*, Milano, 1973, p. 237 : un portrait du duc, entouré de rayons, par Giovannino de'Grassi, illustre le *Libro d'Ore Visconti*, vers 1402, LF 22, Florence, Biblioteca Centrale Nazionale (reproduit dans MOSCHINI C. [dir.], *Il cantiere del Duomo di Milano. Dai maestri del lago di Lugano a Leonardo*, Milano, Silvana, 2012, p. 14-15). Le motif solaire est encore présent au XV^e siècle sur la voûte de la chapelle de S. Sigismondo dans le *Tempio Malatestiano* de Rimini, ou au plafond de la « Sala delle Sibille » des appartements Borgia au Vatican.
69. Voir ANTOINE Élisabeth, « Une tapisserie exceptionnelle : un dais de Charles VII entre au Louvre », *Revue du Louvre*, 2010, 4, p. 14-15. Autre soleil, avec la devise « plus qu'autre », pour les tapisseries de la guerre de Troie acquises par Charles VIII et Anne de Bretagne pour le château d'Amboise (Londres, Victoria and Albert Museum).
70. Peint par Charles Carmoy vers 1549-1550, c'est le motif doré avec rayons et flammèches mêlés de « H » (et ailleurs de « K »), qui entoure un triple croissant de lune sur fond bleu des armes d'Henri II et de Catherine de Médicis sur la clé de voûte de l'abside de la chapelle du château de Vincennes. La devise du roi – *Donec totum impleat orbem / Plena est aemula solis* (« jusqu'à ce qu'il remplisse l'orbe tout entier / L'émule du soleil est pleine ») (ou « pleine, elle devient la rivale du soleil »), associe ici symbolisme politique (la diffusion du pouvoir royal), religieux (l'émanation divine) et logique structurale (la superposition de ce motif sur une clé). Voir SALET Francis, « L'émblématique de François I^{er} et de Henri II au château de Villers-Cotterêts », dans *Mémoires de la Fédération des Sociétés d'histoire et d'archéologie de l'Aisne*, 15, 1969, p. 116-120 et BILLOT

- Claudine, *Les Saintes Chapelles royales et princières*, Paris, Éditions du Patrimoine, 1998, p. 17 et 47.
71. Voir, en particulier, à propos de François I^{er}, LECOQ Anne-Marie, *François I^{er} imaginaire. Symbolique & politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987, p. 50-52. On retrouve ce symbolisme sous Charles IX et Henri II : voir CAPODIECI Luisa, *Medicae Medaea. Art, astres et pouvoir à la cour de Catherine de Médicis*, Genève, Droz, 2001, III^e partie, chap. II, p. 527-542. Le thème est aussi présent dès les premiers Bourbons. Antérieurement voir TALMANT Pierre, « Iconologie politique. Le soleil, le Christ et le roi très-chrétien : une figure du pouvoir au XIV^e siècle », *Histoire de l'art*, 37-38, mai 1997, p. 25-40 ; du même, « Le soleil : un emblème redoutable. Une lecture typologique de la crise de folie du roi Charles VI », *Journal of Medieval History*, vol. 24, 1, 1998, p. 53-60 ; ainsi que sa thèse *Le soleil des rois. L'image du soleil dans la monarchie d'Ancien Régime : une figure du pouvoir*, G. Lascault (dir.), université de Paris I, 1995 ; BOUDET Jean-Patrice, « Le roi-soleil dans la France médiévale », *Micrologus*, t. XII, 2004, p. 455-478. Je ne reviens donc pas ici sur cette association fondamentale qui a fait l'objet, à la suite de nombreux travaux, d'une tentative de synthèse dans un colloque que j'ai eu l'opportunité de pouvoir proposer et co-organiser avec l'aide et la collaboration de Michèle Virol et d'Annick Lemoine à l'Académie de France à Rome en 2013, puis, avec le soutien de l'université de Rouen, au château de La Roche Guyon l'année suivante : *Soleils baroques. La représentation de la Gloire de Dieu et des Princes dans l'Europe moderne* (à paraître).
72. Voir COUSINIÉ F., « Gloire et déconstruction du retable baroque, entre Rome et Paris », dans KAIRIS P.-Y., DEKONINCK R., LEEFTZ M., D'HAINAULT B. (dir.), *Machinae Spirituales. Les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux*, Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2014, p. 231-254.
73. Je reprends les expressions classiques d'A. Grabar formulées déjà à propos de l'art byzantin : GRABAR André, « Le message de l'art byzantin » (1964), repris dans *Les Origines de l'esthétique médiévale*, Paris, Macula, 1992, p. 11-28 ici p. 21 ; voir également, dans le même recueil, et évoquant également le processus d'abstraction et de symbolisation, « La représentation de l'intelligible dans l'art byzantin du Moyen Âge », p. 89-121 ici p. 91. Ajoutons ici les réflexions récentes de PICON Antoine, *La matérialité de l'architecture*, Marseille, Parenthèses, 2018, sur les différents « régimes de matérialité » et les autres options que seraient une architecture « expressive », « animée » ou « parlante ».
74. LAVEDAN Pierre, « La chapelle des Pénitents noirs à Avignon », *Congrès Archéologique de France*, 121^e session, 1963, p. 125-131.
75. BnF, Est., Hd 193, Defrance architecte, gravé par Mondon, consacrée en 1748.
76. DUPRONT A., *op. cit.*, p. 208.