LE PAIN ET L'EUCHARISTIE DANS LES RETABLES FLAMANDS DU SAINT-SACREMENT (1550-1600)

Valentine LANGLAIS (U. Paul Valéry, Montpellier / UNIGE, Genève)

INTRODUCTION

Dans l'art religieux qui se développe à la suite du concile de Trente (1542-1563) et dans un contexte de conflits religieux opposant les réformés aux catholiques à propos du sacrement de l'Eucharistie, une place de plus en plus importante est attribuée au pain. Comme l'a souligné Émile Mâle, le pain, espèce eucharistique par excellence, est largement mis en valeur dans l'iconographie religieuse post-tridentine, souvent sous la forme de l'hostie[1]. Cela se vérifie tout particulièrement dans l'art du XVIIe siècle, notamment dans les nombreuses natures mortes qui voient alors le jour[2], ainsi que dans les peintures composées de fleurs et de fruits entourant une hostie, parfois vénérée par des anges[3]. Le pain apparaît aussi de plus en plus fréquemment dans la peinture d'histoire religieuse, soit au sein d'épisodes dont l'iconographie connaît une fortune croissante, comme le Repas d'Emmaüs, soit au sein de nouvelles iconographies élaborées en l'honneur de l'Église catholique, comme dans la tenture, d'après les peintures de Rubens, *Le Triomphe de l'Eucharistie*[4]. Toutefois, dès le milieu du XVIe siècle, nous pouvons constater que le pain est davantage mis à l'honneur dans la peinture religieuse, notamment avec l'important développement iconographique de la Cène[5].

Les études s'intéressant au pain dans la peinture de la période moderne restent cependant rares à ce jour. Si la place du pain dans le domaine artistique est parfois abordée à propos de la nature morte, elle l'est beaucoup moins en ce qui concerne la peinture d'histoire[6]. Au sein de cet article, nous souhaitons donc nous intéresser à la place attribuée au pain dans la peinture religieuse du XVIe siècle. Un corpus d'œuvres, réduit mais homogène, met tout particulièrement en valeur l'espèce du pain : les retables du Saint-Sacrement peints au cours de la deuxième moitié du XVIe siècle dans les Flandres catholiques. Si de telles productions ont

---

1 Émile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente : étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle : Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, A. Colin, 1932, p. 82 : « Que de fois ne voit-on pas alors l'hostie ! Tantôt elle apparaît dans un ostensoir en forme de soleil devant lequel se prosternent des anges ; tantôt Jésus, debout dans une abside, l'offre lui-même à l'adoration des fidèles ; sainte Claire d'Assise la présente dans une monstrance et met les Sarrasins en fuite ; saint Pascal Baylon l'aperçoit dans le ciel portée par les anges et tombe en extase. Une fois de plus, l'art célèbre ce que nie l'hérésie. »

2 De nombreuses natures mortes peintes au XVIIe siècle mettent en avant le caractère eucharistique du pain. Par exemple : Sebastian Stoskopff, *Nature morte au pain avec un verre de vin*, vers 1630, conservé au Museum der Brotkultur, Ulm.

3 Par exemple : Thomas Willeboirts Bosschaert, *Hostie et calice adorés par deux anges*, 1626-1650, conservé dans l'église Saint-Charles-Borromée, Anvers ; Jan Davidsz. de Heem, *L'Eucharistie dans une couronne de fruits*, 1648, conservé au Kunsthistorisches Museum, Vienne.

4 L'hostie est au centre de la tapisserie *Le Triomphe de l'Église* : Pieter Paul Rubens, *Le Triomphe de l'Église*, 1626, conservé au Musée du Prado, Madrid.

5 Cet article est fondé sur mes recherches de thèse portant sur l'iconographie de la Cène dans la peinture flamande et hollandaise aux XVIe et XVIIe siècles.

6 Voir Oliver Seifert (éd.), *Panis angelorum, Das Brot der Engel*, catalogue d'exposition, Ulm, Museum der Brotkultur (12 mai - 15 août), Ostfildern, Thorbecke, 2004.

déjà été l'objet d'une étude globale par Maurice Cope dans le cadre de la peinture vénitienne[7], les retables réalisés sur le territoire des Pays-Bas n'ont été étudiés que ponctuellement dans diverses monographies et non comme un ensemble à part entière. Pourtant, ces retables forment un corpus homogène d'œuvres prestigieuses, unies par un programme iconographique commun. Ce programme présente plusieurs épisodes bibliques dans lesquels le pain tient une place importante, notamment à travers le geste de l'offrande. L'épisode principal de ces retables, conçus sous forme de triptyques, est la Cène, repas au cours duquel le Christ instaure le sacrement de l'Eucharistie par l'intermédiaire de la bénédiction et du don du pain[8]. Ce repas est généralement entouré, sur les volets latéraux, par des épisodes vétérotestamentaires interprétés comme ses préfigurations, à savoir la Rencontre entre Abraham et Melchisédech[9], Élie nourri par un ange dans le désert[10], la Pâque juive[11] ou encore la Récolte de la Manne[12]. Exceptionnellement, un autre épisode néotestamentaire mettant en scène le don du pain est aussi représenté sur ces retables, comme le Repas d'Emmaüs[13].

Au cours de cet article, nous souhaitons étudier la place attribuée à l'espèce du pain dans le programme iconographique des retables du Saint-Sacrement peints entre le milieu et la fin du XVIe siècle. Il y est présent au sein de plusieurs épisodes bibliques et constitue le pilier d'une argumentation théologique complexe en faveur du culte et du dogme catholique, et d'une réponse directe aux différentes attaques et remises en cause émises par les réformés.

PAIN, *CORPUS CHRISTI* ET LES CONFRÉRIES DU SAINT-SACREMENT

Au cours de la deuxième moitié du XVIe siècle, les retables du Saint-Sacrement mettent tout particulièrement à l'honneur l'espèce du pain et témoignent du rôle qui lui est attribué dans la défense du culte et de la foi catholiques. Si le premier retable flamand de ce genre à être connu est celui peint par Dieric Bouts (c. 1415-1475) à la fin du XVe siècle [Fig. 1], les commandes pour ces retables se multiplient à partir du milieu du XVIe siècle sur le territoire des Pays-Bas. Au moins neuf retables du Saint-Sacrement sont peints entre le milieu et la fin du XVIe siècle. Il s'agit de productions artistiques prestigieuses, et elles sont généralement commandées à des artistes flamands de renom, dont Pieter Pourbus (1523-1584)[14], Michiel Coxcie (1499-1592)[15], ou encore Ambrosius Francken (1544-1618)[16], Maarten de Vos (1532-1603)[17] et Otto van Veen (1556-1629)[18] – peintres célèbres et réputés en leur temps[19].

Les commanditaires de ces retables sont les confréries du Saint-Sacrement. Celles-ci comptent parmi les principaux défenseurs de l'Église de Rome et de ses dogmes. Elles se

7 Maurice E. Cope, *The venetian Chapel of the Sacrament in the Sixteenth Century*, New York ; London, Garland Publishing, coll. Outstanding dissertation in the fine arts, 1979.

8 Mt XXVI, 17-29 ; Mc XIV, 17-25 ; Lc XXII, 14-38 ; Jn, XIII, 21-30 ; I Co XI, 23-26.

9 Gn XIV, 18-20.

10 I Rois XIX, 1-8.

11 Ex XII, 1-12.

12 Ex XVI, 14-31.

13 Lc XXIV, 30-31.

14 Paul Huvenne, *Pierre Pourbus, 1524-1584. Peintre brugeois*, catalogue d'exposition, Bruges, Musée Memling (29 juin - 30 sept. 1984), Bruges, Crédit communal, 1984, cat. 6, p. 160-166.

15 Koenraad Jonckheere, *Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in decorum, 1566-1585*, Bruxelles, Mercatorfonds, 2012, p. 240-248 ; Koenraad Jonckheere (éd.), *Michiel Coxcie (1499-1592) and the giants of his age*, catalogue d'exposition, Louvain, M-Museum (31 oct. 2013 - 23 fév. 2014), Turnhout ; London, H. Miller publishers, 2013, p. 127-129.

16 Véronique van Passel, « Nieuwe archivalische en iconografische gegevens omtrent de triptiek "Het Laatste Avondmaal" van Ambrosius Francken de Oude », *Koninklijk museum voor schone Kunsten Antwerpen*, 1988, p. 189-201 ; Natasja Peeters, *Tussen continuïtet en vernieuwong. De Bijdrage van Frans en Ambrosius Francken I, en de jonge generatie Francken, tot de historieschilderkunst te Antwerpen ca 1570-1620*, thèse, 1999-2000, vol. 3, cat. A5, p. 12-15.

développent dès le XIIIe siècle sous l'impulsion de l'établissement de la fête du *Corpus Christi* – aussi appelée fête du Saint-Sacrement ou Fête-Dieu – par le pape Urbain IV (vers 1195-1264)[20]. Le culte du Saint-Sacrement est intrinsèquement lié à la foi en la transsubstantiation, dont le dogme est établi en 1215 lors du quatrième concile de Latran. Ce dogme affirme la transformation des espèces du pain et du vin en corps et sang du Christ grâce aux paroles consécratoires prononcées par le prêtre lors de la messe, et il forme l'un des piliers majeurs de la foi de l'Église de Rome. Il repose sur les gestes et paroles du Christ lors de la Cène, décrits dans la première Épître aux Corinthiens et dans les Évangiles synoptiques : Jésus, après avoir prononcé les grâces, rompt le pain, le donne aux apôtres en leur disant « Ceci est mon corps » (Mt XXVI, 26 ; Mc XIV, 22 ; Lc XXII, 19). Les catholiques interprétant littéralement ces paroles du Christ, considèrent donc que le pain de la Cène, et par la suite, celui partagé lors de la messe sous la forme de l'hostie, devient véritablement le corps du Christ.

La fête du *Corpus Christi*, établie parallèlement au dogme de la transsubstantiation, est donc la commémoration et la célébration de la présence réelle du corps et du sang du Christ sous les espèces du pain et du vin eucharistiques. Les confréries du Saint-Sacrement ont alors pour mission de garantir le culte du *Corpus Christi*, mais aussi de défendre et d'encourager la foi en la transsubstantiation[21]. Au XVIe siècle, ce rôle est d'autant plus important que ce dogme, et plus globalement le culte catholique, est remis en cause par la Réforme.

En effet, l'un des points de rupture fondamentaux entre les catholiques et les réformés portent sur la question de l'Eucharistie et la foi dans la présence réelle du corps et du sang du Christ dans le pain et le vin. Le dogme de la transsubstantiation est déjà remis en cause par Luther, dans son ouvrage *De la captivité babylonienne* (1520), au profit de la doctrine de la consubstantiation, selon laquelle les substances du pain et du vin coexistent avec celles du corps et du sang du Christ[22]. Quant à Calvin, il refuse autant le dogme catholique de la transsubstantiation que la doctrine luthérienne. Il expose ses idées et sa théorie eucharistique dans *Le Petit traité de la Sainte Cène* (1541) ainsi que dans *L'Institution de la religion chrétienne* (1536). Pour Calvin, le pain et le vin sont les signes « qui nous représentent la nourriture spirituelle que nous recevons du corps et du sang de Jésus-Christ »[23]. Ils ne se transforment jamais en corps et en sang du Christ[24].

---

17 Arwin Zweite, *Marten de Vos als Maler: ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Berlin, Mann, 1980, cat. 87, p. 308.

18 P. Valkeneers, *in* Ria Fabri, Nico van Hout (dir.), *De Quentin Metsijs à Peter Paul Rubens. Chefs d'œuvre du musée royal réunis dans la cathédrale*, catalogue d'exposition, Anvers, cathédrale Notre-Dame, (5 juin - 15 nov. 2009), Anvers, Kathedraal VZW & Bai, 2009, cat. 8, p. 135-138 ; Nathalie de Brézé, *Otto Vaenius (1556-1629), pictor doctus,* thèse sous la direction de Colette Nativel, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, décembre 2018.

19 Hans Vlieghe, *Flemish Art and Architecture 1585-1700*, New Haven, Yale University Press, coll. The Pelican history of art, 1998, p. 13-18.

20 Frédéric Tixier offre un résumé complet de l'établissement de la Fête-Dieu du XIIIe siècle : Frédéric Tixier, *La Monstrance eucharistique : genèse, typologie et fonctions d'un objet d'orfèvrerie, XIIIe-XVIe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de France, coll. Art et société (Rennes), 2014, p. 79-94. Voir également Édouard Dumoutet, *Le Désir de voir l'hostie et les origines de la dévotion au Saint-Sacrement*, thèse, Paris, G. Beauchesne, 1926 ; Miri Rubin, *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1991 ; Miri Rubin, « La Fête-Dieu. Naissance et développement d'une célébration médiévale », *in* Antoinette Molinié (dir.), *Le Corps de Dieu en Fêtes*, Paris, Éd. Du Cerf, coll. Sciences humaines et religion, 1996, p. 31-46.

21 Miri Rubin, *Corpus Christi*, *op. cit.*, p. 185-196 ; Frédéric Tixier, *op. cit.*, p. 82.

22 Martin Luther, « De la Captivité babylonienne de l'Église », *in Œuvres*, t. II, Genève, 1966. Enrico Mazza, *L'Action eucharistique : origine, développement, interprétation*, Paris, Éd. Du Cerf, coll. Liturgie, 1999, p. 255 ;

Fig. 1. Dieric Bouts, *Retable du Saint-Sacrement*, 1465-1468,
conservé dans l'église Saint-Pierre, Louvain
(source : photographie personnelle)

Face à ces remises en cause, lors de la treizième session du concile de Trente, en 1551, les Pères catholiques réaffirment le dogme de la transsubstantiation, et en font un article de foi[25]. Ils rappellent notamment qu'au cours de la messe, le prêtre renouvelle le sacrifice divin, la cérémonie eucharistique étant alors mimétique et performative, et pas seulement commémorative comme chez les calvinistes[26]. Lors de la même session, ils défendent également le culte et l'adoration du corps du Christ par le biais des processions et de la fête du *Corpus Christi*, aussi attaquées par les réformés. Ils légitiment donc, à travers ces décrets, le rôle assumé par les confréries du Saint-Sacrement[27]. En 1569, peu de temps après la fin du concile de Trente, le pape Paul III (1468-1549) rédige une bulle papale, *Bulle Domine noster Jesus Christus*, dans laquelle il confirme le rôle de ces confréries dans la défense de la foi catholique[28]. Plus précisément, elles sont chargées de faire respecter les honneurs et la

Lee Palmer Wandel, *The Eucharist in the Reformation. Incarnation and Liturgy*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2006, p. 94-109.

23 Jean Calvin, *Institution de la religion chrétienne*, (1536), Paris, C. Meyrueis, 1859, Livre IV, chapitre XVII, p. 510.

24 Jean Delumeau, *in* Jean Delumeau, Thierry Wanegffelen et Bernard Cottret, *Naissance et affirmation de la Réforme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Nouvelle Clio, 2003 (1965), p. 131 ; Lee Palmer Wandel, *op. cit.,* p. 143-166.

25 Treizième session, 11 octobre 1551, chapitre IV, « De la Transsubstantiation ».

26 Lee Palmer Wandel, *op. cit*., p. 226-227.

27 Treizième session, 11 octobre 1551, chapitre V, « Du culte & de la vénération que l'on doit au Très Saint Sacrement ». Lee Palmer Wandel, *op. cit*., p. 221.

28 Marie-Hélène Froeschle-Chopard, « La Dévotion du Saint-Sacrement. Livres et confréries », *in* Bernard Dompnier, Paola Vismara (éd.), *Confréries et dévotions dans la catholicité moderne, mi-XV*e *- début XIX*e *siècle,* actes du colloque du centre d'histoire « Espace et cultures » de Rome (octobre 2003), Rome, École française de

vénération dus au Saint-Sacrement par l'entretien de la Sainte Réserve dans les églises et par l'organisation de processions régulières[29]. Ainsi, face à la montée de la Réforme, ses remises en cause des dogmes catholiques, son rejet catégorique du miracle de la transsubstantiation, les confréries du Saint-Sacrement se répandent largement en Europe, avec le soutien officiel de l'Église de Rome.

À la suite du concile de Trente et des destructions iconoclastes de 1566[30], ces confréries se montrent particulièrement actives, et elles manifestent leur présence permanente sur le territoire des Pays-Bas face à l'accroissement de la population réformée. Pour cela, elles continuent d'organiser des processions du *Corpus Christi*[31] et commandent de nouveaux retables pour leurs chapelles, qui occupent une place privilégiée dans l'espace des églises catholiques, au plus près du maître-autel[32]. Ces commandes de retables répondent aussi aux ordonnances promulguées par les autorités habsbourgeoises, et en premier lieu par Marguerite d'Autriche (1522-1586). En tant que gouverneur des Pays-Bas, elle ordonne la restauration et la rénovation des églises, chapelles, autels et retables détruits par les réformés[33]. Cette politique du gouvernement habsbourgeois est renouvelée tout au long du XVIe siècle, lorsque les autorités catholiques récupèrent les églises flamandes dépouillées de leurs retables et autres ustensiles liturgiques par les réformés, qui se sont approprié ponctuellement ces lieux pour leur propre culte[34].

Ainsi, les commandes pour de nouveaux retables du Saint-Sacrement commencent à se multiplier parallèlement au concile de Trente, qui réaffirme le dogme de la transsubstantiation et légitime les processions du *Corpus Christi*. Suite aux destructions iconoclastes de 1566, ces commandes participent aux efforts du gouvernement habsbourgeois et des autorités catholiques pour rétablir le culte romain sur le territoire des Pays-Bas, et répondent aux besoins de restaurer les églises ayant subi de graves dommages, afin que les services religieux y soient de nouveau célébrés dans toute leur splendeur. En dehors du *Retable du Saint-Sacrement* peint par Pieter Pourbus pour l'église Saint-Sauveur de Bruges quelques années avant la fin du concile de Trente et les destructions iconoclastes [Fig. 2], les autres retables du Saint-Sacrement peints au cours de la deuxième moitié du XVIe siècle rentrent en effet dans le cadre de la rénovation et de la restauration des églises flamandes.

Rome, coll. de l'École française de Rome, 2008, p. 79.

29 *Ibid.*, p. 79. À propos du déroulé de ces processions en Europe, voir Stefano Simiz, « Une grande cérémonie civique et dévote : la Fête-Dieu aux XVIIe et XVIIIe siècles », *in* Bernard Dompnier (dir.), *Les cérémonies extraordinaires du catholicisme baroque*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, coll. Histoires croisées, 2009, p. 47-62.

30 Sur les destructions iconoclastes, voir, entre autres : David Freedberg, « Art and iconoclasm, 1525-1580. The case of the Northern Netherlands », *in* J.P. Filedt Kok, Willy Halsema-Kubes, Wouter T. Kloek, *Kunst voor de beeldenstorm : Noordnederlandse kunst 1525-1580*, catalogue d'exposition, Amsterdam, Rijksmuseum (13 sept. - 23 nov. 1986), s-Gravenhage, Staatsuitgeverij, coll. De Eeuw van de beeldenstorm, 1986, p. 69-84 ; David Freedberg, *Iconoclasm and painting in the revolt of the Netherlands, 1566-1609*, New York, Garland, 1988 ; Mia Mochizuki, *The Netherlandish image after iconoclasm, 1566-1672 : material religion in the Dutch golden age*, Aldershot ; Burlington (Vt.), Ashgate, 2008, p. 105-126 ; Koenraad Jonckheere, *Antwerp art, op. cit.*, p. 7-43 ; Solange Deyon, Alain Lottin, *Les Casseurs de l'été 1566 : l'iconoclasme dans le Nord*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013 (1981).

Fig. 2. Pieter Pourbus, *Triptyque du Saint-Sacrement*, 1559,
conservé au Musée de l'église Saint-Sauveur, Bruges
(source : wikipedia.org)

LE PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE DES RETABLES DU SAINT-SACREMENT

Dès le retable de Dieric Bouts [Fig. 1], les retables du Saint-Sacrement sont conçus sous la forme de triptyques, offrant alors la possibilité d'élaborer un large programme s'étendant sur le panneau central ainsi que sur l'extérieur et l'intérieur des volets latéraux. Ce programme iconographique reste stable depuis la fin du XVe siècle, et présente peu de variations d'une œuvre à l'autre. Ces retables sont donc réalisés pour orner des emplacements similaires – des chapelles du Saint-Sacrement – et présentent un programme iconographique commun qui, comme nous allons le voir, doit défendre et légitimer la foi et le culte catholiques.

La permanence du programme iconographique est essentielle pour les confréries du Saint-Sacrement, et les artistes qui sont chargés de la réalisation des retables ne peuvent y déroger. Ce programme est en effet soumis à des règles précises et propres aux confréries, comme en témoignent les quelques contrats qui nous sont parvenus. Celui passé entre Dieric Bouts et la confrérie de Saint-Pierre de Louvain, à la fin du XVe siècle[35], et deux contrats passés entre la confrérie de Culemborg et Jan Geritsz. Deys (actif 1557-1570) au milieu du XVIe siècle[36], montrent en effet une continuité et une cohérence dans les épisodes demandés pour orner les

31 Le 29 mai 1567, une procession du *Corpus Christi* est organisée à Anvers, soit moins d'un an après les destructions iconoclastes qui ont ravagé la ville en août 1566. Judith Pollmann, *Catholic identity and the revolt of the Netherlands, 1520-1635*, Oxford ; New York ; Auckland, Oxford university press, 2011, p. 83-84 ; Andrew Spicer, « After Iconoclasm: Reconcilation and Resacralization in the Southern Netherlands, ca. 1566-85 », *Sixteenth Century Journal*, vol. 44, n° 2, 2013, p. 420.

32 Jeffrey Muller, *St. Jacob's Antwerp art and Counter Reformation in Rubens's parish church*, Leyde, Brill, 2016, p. 186.

33 Andrew Spicer, *op. cit*, p. 412-413. Voir également J.S. Theissens, R.C. Bakhuizen van den Brink, *Correspondance française de Marguerite d'Autriche, Duchesse de Parme, avec Philippe II*, 3 vol., Utrecht, Kemink et fils, 1925, vol. 2, p. 659.

34 David Freedberg, *op. cit.*, p. 18-20 ; Andrew Spicer, *op. cit*, p. 413, 418, 429.

35 Edward van Even, « Le contrat pour l'exécution du triptyque de Thierry Bouts », *Bulletin de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, XXXV, 1898, p. 471 ; Joseph Leo Koerner, *The Reformation of the image, Chicago*, University of Chicago Press, 2004, p. 344.

36 Pour une étude complète des deux contrats, voir Liesbeth M. Helmus, « Het Culemborgse drieluik van Jan Deys », *Culemborgse Voetnoten*, n° 38, 2008, p. 1-24 ; Liesbeth M. Helmus, *Schilderen in opdracht: Noord-Nederlandse contracten voor altaarstukken, 1585-1570*, Utrecht, Centraal Museum, 2010, p. 275-286.

différents panneaux des triptyques. Le cas de Jan Deys est particulièrement évocateur du besoin, pour les confréries du Saint-Sacrement, de conserver un programme précis et strict sur leur retable. Jan Deys peint un premier retable du Saint-Sacrement, qui est détruit par les iconoclastes en 1566. En 1570, la confrérie de Culemborg lui commande alors un nouveau retable destiné à remplacer le précédent et à orner la nouvelle chapelle du Saint-Sacrement de Sainte-Barbara de Culemborg [Fig. 3]. Dans le second contrat, il est clairement stipulé que les sujets peints doivent être identiques à ceux du polyptique détruit[37]. Ainsi, sur le second retable réalisé par Jan Deys, comme sur le précédent, *La Cène* est représentée sur le panneau central, entourée de *La Pâque juive*, sur le panneau droit, et du *Repas du roi Assuérus*, sur le panneau gauche. Sur la surface extérieure des deux volets, Jan Deys a peint la *Récolte de la Manne par les Israélites*[38]. Les sujets de la prédelle ne sont pas, quant à eux, précisés dans le contrat. Cependant, au musée Elisabeth Weeshuis sont conservés deux panneaux de prédelle illustrant *Moïse frappant le rocher avec un bâton* et Élie *nourri par un ange*[39], deux sujets demandés dans le premier contrat. Liesbeth Helmus, qui a étudié l'œuvre de Jan Deys, suppose que ces volets de prédelle proviennent du *Retable du Saint-Sacrement* peint en 1570-1571[40].

Fig. 3. Jan Geritsz. Deys, *Triptyque du Saint-Sacrement,* 1570,
conservé au Musée Elisabeth Weeshuis, Culemborg
(source : www.collectiegelderland.nl)

37 Liesbeth M. Helmus, « Het Culemborgse drieluik », *op. cit.*, p. 13.
38 Jan Deys, *La Récolte de la manne* (revers des volets latéraux du *Triptyque du Saint-Sacrement*), 1571, conservé au Museum Elisabeth Weeshuis, Culemborg. Reproduit par Liesbeth M. Helmus, « Het Culemborgse drieluik », *op. cit.*, p. 1.
39 Jan Deys, *Élie nourri par un ange dans le désert* et *Moïse frappant le rocher avec un bâton*, vers 1571, conservé au Museum Elisabeth Weeshuis, Culemborg. Reproduit par Liesbeth M. Helmus, « Het Culemborgse drieluik », *op. cit.*, p. 12.
40 Liesbeth M. Helmus, *Schilderen in opdracht, op. cit.,* p. 284-286.

Depuis le retable de Dieric Bouts, la Cène est donc peinte sur le panneau central de ces triptyques, et elle est entourée par des épisodes vétérotestamentaires. Sur les volets du retable de Bouts, déjà *La Rencontre entre Abraham et Melchisédech* et *La Pâque juive*, à gauche, et *La Récolte de la Manne* et Élie *dans le désert nourri par un ange*, à droite, encadrent le dernier repas du Christ. Par la suite, ces mêmes sujets sont peints presque systématiquement sur les retables du Saint-Sacrement, en dehors du Repas du roi Assuérus, présent uniquement sur le polyptyque de Jan Deys. Cependant, à partir du milieu du XVIe siècle et du retable de Pieter Pourbus [Fig. 2], le nombre d'épisodes annexes diminue. Les plus fréquents sont alors la Rencontre entre Abraham et Melchisédech, Élie nourri par un ange dans le désert et la Récolte de la manne.

Les épisodes vétérotestamentaires choisis pour accompagner la Cène sont tous construits autour du partage et de l'offrande du pain. Il peut s'agir d'un pain partagé entre les hommes, entre Abraham et Melchisédech ou lors de la Pâque, ou d'un pain divin et salvateur, envoyé par Dieu, comme la Manne ou celui donné par l'ange à Élie dans le désert. Cependant, il est toujours le signe d'une alliance faite entre les hommes et Dieu[41]. De par cette thématique commune, ils sont considérés comme des préfigurations de la Cène et de l'institution du sacrement de l'Eucharistie. Le pain et son offrande sont en effet les éléments sur lesquels se fondent la lecture typologique de ces événements de l'Ancien Testament. Le principe de la typologie, systématisé au XIe siècle par la rédaction de la *Glossa ordinaria*[42], se diffuse dans les arts visuels par le biais de la *Biblia Pauperum* et du *Speculum Humanae Salvationis*[43]. Dans ces ouvrages, les images des épisodes néotestamentaires sont juxtaposées avec celles de leurs types vétérotestamentaires. Ainsi, dans la *Biblia Pauperum*, la Cène est encadrée par ses préfigurations les plus courantes, l'Offrande de Melchisédech à Abraham et la Récolte de la Manne[44].

Dans les retables du Saint-Sacrement, ce principe de la typologie est donc employé, et la Cène est accompagnée de ses types traditionnels. La forme du triptyque permet alors une progression de la lecture des images parallèle à la progression de l'histoire biblique. En effet, les épisodes vétérotestamentaires sont souvent peints sur les revers des panneaux latéraux, et en grisaille. Nous ne connaissons pas exactement les conditions et les temps d'ouverture et de fermeture des retables[45], mais les scènes peintes à l'extérieur des volets sont probablement visibles la majorité de l'année liturgique, tandis que la Cène serait dévoilée seulement lors de certaines célébrations religieuses, telles que Pâques et la fête du *Corpus Christi*. Les fidèles peuvent donc voir majoritairement les épisodes peints sur l'extérieur des volets latéraux, comme *Élie dans le désert* sur le retable de Michiel Coxcie [Fig. 4. b], ou le même épisode accompagné de la *Rencontre entre Abraham et Melchisédech* sur le triptyque d'Ambrosius Francken [Fig. 5. b. et c], dans lesquels le pain préfigure le pain eucharistique, au cœur de l'épisode principal qu'est la Cène. Dans le retable d'Ambrosius Francken, le cheminement

41 Oliver Seifert (éd.), *op. cit.*, p. 36.

42 Voir Beryl Smalley, « Glossa Ordinaria », *in Theologische Realenzyclopädie*, XIII, Berlin, 1984, p. 452-457 ; Lesley Smit, *The « Glossa Ordinaria »: the making of a medieval Bible commentary*, Leyde, Boston, Brill, coll. Commentaria, 2009. Sur le principe de la typologie, voir Jean Daniélou, *Sacramentum future. Études sur les origines de la typologie biblique*, Paris, Beauchesne, coll. Études de théologie historique, 1950.

43 Voir Todor Petev, « Typology und format in the Netherlandisch blockbook *Canticum canticorum*, ca. 1465 », *Visual resources*, vol. 13, 1998, p. 331-361 ; C. Hugues, « Visual typology: an Ottonian example », *Word and Imagery*, vol. 17, 2001, p. 185-198.

44 Miri Rubin, *Corpus Christi*, *op. cit.*, p. 129-131.

45 Ria Fabri, « Les triptyques in situ. Un univers ouvert, ou fermé ? », *in* Ria Fabri, Nico van Hout (dir.), *De Quinten Metsijs à Peter Paul Rubens. Chefs-d'œuvre du musée royal réunis dans la cathédrale*, catalogue d'exposition, Anvers, cathédrale Notre-Dame, (5 juin - 15 nov. 2009), Anvers, Kathedraal VZW & Bai, 2009, p. 39-41 ; Lynn F. Jacobs, *Opening doors: the early Netherlandish triptych reinterpreted*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2011, p. 8.

depuis le pain offert sous l'Ancienne Alliance vers le pain offert pour sceller la Nouvelle Alliance lors de la Cène trouve son aboutissement dans la représentation du Repas d'Emmaüs sur l'intérieur du volet latéral droit [Fig. 5. a]. Comme nous le détaillerons par la suite, ce repas, narré dans l'Évangile de Luc, est considéré comme un repas eucharistique par les théologiens catholiques. De nouveau, l'épisode est centré sur le partage du pain entre le Christ et ses disciples. Pour les catholiques, par la bénédiction et la fraction du pain, le Christ réitère les mêmes gestes que ceux effectués lors de la Cène, et accomplit ainsi le rite de la communion eucharistique à Emmaüs.

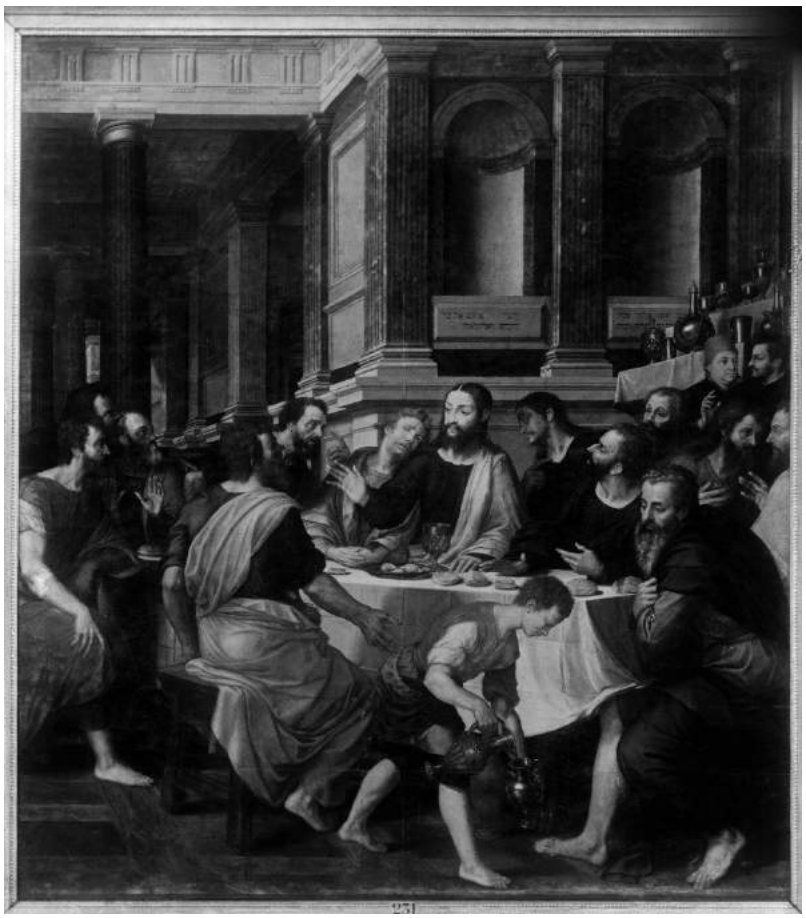

Fig. 4. a. Michiel Coxcie, *La Cène*
(panneau central du *Triptyque du Saint-Sacrement*), 1567,
conservé aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles
(source : www.kikirpa.be) © KIK-IRPA, Bruxelles, cliché C006032

Fig. 4. b. Michiel Coxcie, *Élie nourri par un ange dans le désert*
(revers des panneaux latéraux du *Triptyque du Saint-Sacrement*), 1567,
conservé aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique,
Bruxelles (source : www.kikirpa.be) © KIK-IRPA, Bruxelles, cliché B203368

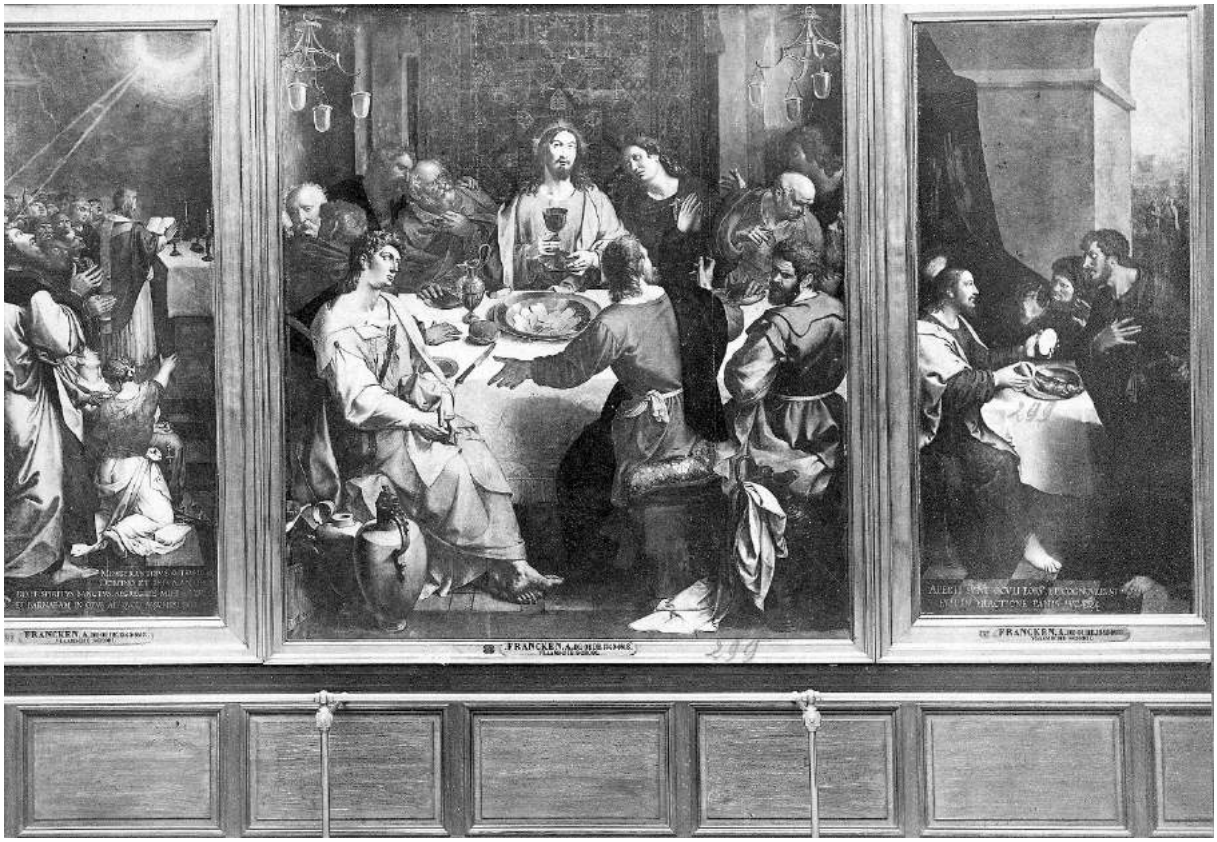

Fig. 5. a. Ambrosius Francken, *Triptyque du Saint-Sacrement*, 1589-1590, conservé au Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers (source : www.kikirpa.be) © KIK-IRPA, Bruxelles, cliché B013731

Fig. 5. b. Ambrosius Francken, *La Rencontre entre Abraham et Melchisédech* (revers des panneaux latéraux du *Triptyque du Saint-Sacrement*), 1589-1590, conservé au Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers (source : www.kikirpa.be) © KIK-IRPA, Bruxelles, cliché B167639

Fig. 5. c. Ambrosius Francken, *Élie nourri par un ange dans le désert* (revers des panneaux latéraux du *Triptyque du Saint-Sacrement*), 1589-1590, conservé au Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers (source : www.kikirpa.be) © KIK-IRPA, Bruxelles, cliché B167641

Ces retables sont donc construits autour du pain, offert et partagé entre Dieu et les hommes comme signe d'Alliance. Ils présentent une progression thématique autour du pain, qui apparaît dans l'Ancien Testament et préfigure celui qui est offert et partagé par le Christ lors de la Cène, puis à Emmaüs, comme signe de la Nouvelle Alliance. La forme du triptyque permet de mettre en scène cette progression, en montrant, la majorité de l'année liturgique, le pain de l'Ancien Testament et en proposant une réflexion sur la nature de ce pain divin. Il annonce le pain eucharistique, béni et offert par le Christ lors de la Cène, et celui à venir, c'est-à-dire le pain et corps du Christ, reçu par les fidèles lors de la messe.

LE PAIN DE L'ANCIENNE ALLIANCE

Parmi les épisodes vétérotestamentaires peints sur les volets latéraux des retables du Saint-Sacrement, Élie nourri par un ange et le Miracle de la manne font partie de ceux fréquemment illustrés sur ce support. Ces deux événements sont construits autour de l'offrande du pain par Dieu aux hommes dans un but salvateur. La manne tombe directement du ciel pour sauver les Israélites lors de la traversée du désert, tandis qu'Élie se voit offrir le pain par l'intermédiaire d'un ange, lorsqu'il se laisse mourir dans le désert, fuyant les représailles de la reine Jézabel. L'association de ces deux épisodes à la Cène se fonde sur l'offrande d'un pain divin et salvateur pour les hommes, ce qui annonce le pain eucharistique reçu lors de la communion eucharistique.

La lecture typologique de la manne est déjà établie dans l'Évangile de Jean. Jésus y explique que la manne mangée dans le désert n'est qu'une annonce du « vrai pain du ciel » donné par Dieu, à savoir Jésus lui-même, qui se déclare être « le pain de vie »[46]. Puis, Jésus explique aux Juifs que « vos pères ont mangé la manne et ils sont morts. […] Je suis le pain vivant qui est descendu du ciel. Si quelqu'un mange de ce pain, il vivra éternellement »[47]. La lecture typologique de la manne fait donc partie d'une tradition commune à l'Église romaine, elle est développée par les Pères de l'Église, et est encore en vigueur aux XVIe et XVIIe siècles. Le catéchisme du Concile de Trente, lorsqu'il incite les fidèles à communier le plus fréquemment possible, préconise aux prêtres de rappeler aux fidèles les « immenses et divins bienfaits que nous procure la Communion eucharistique », en invoquant notamment « le pain figuratif de la manne, dont les Israélites étaient obligés de se nourrir tous les jours »[48]. Plus tard, le jésuite Cornelius a Lapide (1567-1637), dans ses *Commentaires de la Bible* (1616), retrace la tradition patristique de la lecture typologique de la manne lorsqu'il commente l'Évangile de Jean. Il reprend à son compte cette tradition pour souligner, de manière claire et didactique, que la manne est bien la préfiguration de l'Eucharistie[49].

Les retables du Saint-Sacrement s'inscrivent donc dans une tradition bien établie qui considère la manne tombée du ciel comme une préfiguration du pain eucharistique offert par le Christ et mangé par les fidèles chrétiens lors de la communion. Cette tradition est transcrite dans les arts visuels dès le Moyen Âge par le biais des *Biblia pauperum.* Dans les représentations qui sont faites de cet épisode sur les triptyques du Saint-Sacrement, le pain n'est pas représenté sous la même forme que dans les autres sujets vétérotestamentaires. Comme dans les images médiévales, les artistes ont tenté de retranscrire la description donnée dans le texte de l'Exode : « Il y avait à la surface du désert quelque chose de menu comme des grains, quelque chose de menu comme la gelée blanche sur la terre » (Ex. XVI, 14). Ainsi, Pieter

46 Jn VI, 32-35.
47 Jn, VI, 49-51.
48 *Catéchisme du concile de Trente*, Tournai, Éd. Desclée et Cie, 1923, chapitre XX, §IV « De l'obligation de communier », p. 194.
49 Cornelius a Lapide, *The Great biblical commentary of Cornelius a Lapide*, présentés et traduits par Thomas W. Mossman, Londres, John Hodges, 1890.

Pourbus et Antoon Claeissens [Fig. 6], Michiel Coxcie [Fig. 7], Jan Deys [Fig. 3] ou encore Cornelis van Dale [Fig. 8. b] mettent en scène une foule de personnages, plus ou moins agités, munis de paniers de diverses formes et ramassant la manne. Celle-ci est généralement représentée sous la forme de points blancs, ce qui correspond à la description donnée dans l'Exode.

Fig. 6. Antoon Claeissens et Pieter Pourbus, *Triptyque du Saint-Sacrement,*
deuxième moitié du XVIe siècle, conservé au musée Notre-Dame de la Poterie, Bruges
(source : www.kikirpa.be) © KIK-IRPA, Bruxelles, cliché B099174

Fig. 7. Michiel Coxcie, *Triptyque du Saint-Sacrement*, 1551-1600, conservé dans la Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, Bruxelles (source : www.kikirpa.be) © KIK-IRPA, Bruxelles, cliché B062679

Fig. 8. a. Cornelis van Dale, *La Cène*
(panneau central du *Triptyque du Saint-Sacrement*), 1590-1591,
conservé dans l'église Saint-Jacob, Anvers
(source : www.kikirpa.be) © KIK-IRPA, Bruxelles, cliché B121649

Fig. 8. b. Cornelis van Dale, *La Récolte de la Manne avec Moïse et Aaron*
(panneau latéral du *Triptyque du Saint-Sacrement*), 1590-1591,
conservé dans l'église Saint-Jacob, Anvers
(source : www.kikirpa.be) © KIK-IRPA, Bruxelles, cliché B121650

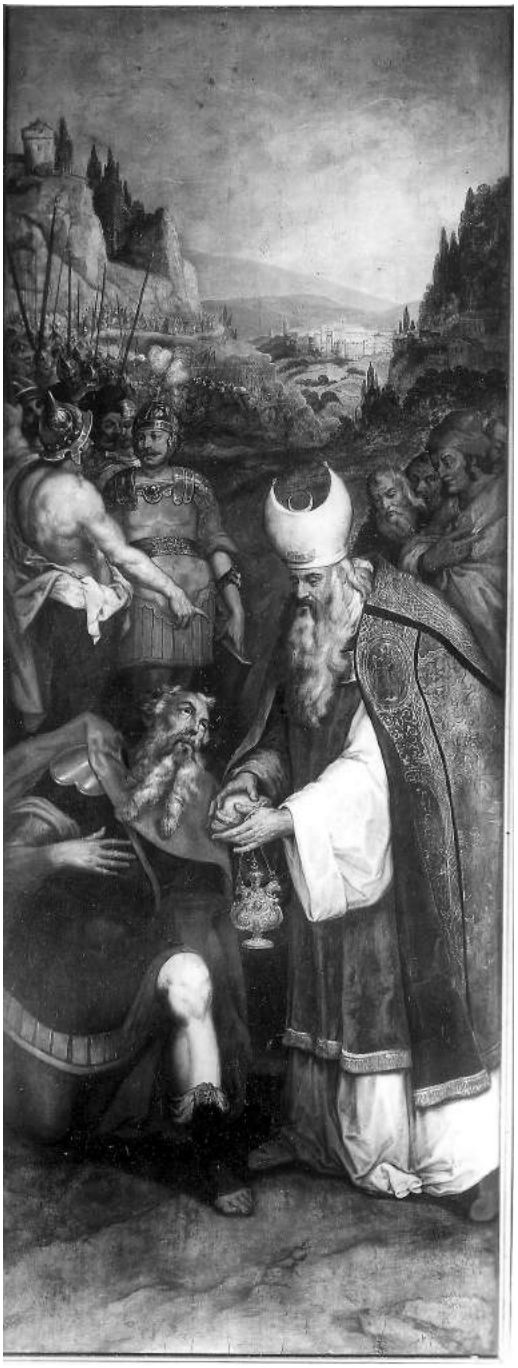

Fig. 8. c. Cornelis van Dale, *La Rencontre entre Abraham et Melchisédech*
(panneau latéral du *Triptyque du Saint-Sacrement*), 1590-1591,
conservé dans l'église Saint-Jacob, Anvers
(source : www.kikirpa.be) © KIK-IRPA, Bruxelles, cliché B121651

À côté de la manne, l'offrande du pain par Melchisédech à Abraham est l'un des épisodes vétérotestamentaires les plus fréquemment illustrés sur les retables du Saint-Sacrement. Cet épisode, tiré de la Genèse, est certainement celui qui préfigure le plus clairement le sacrement eucharistique institué par le Christ lors de la Cène. Son association traditionnelle avec la Cène se fonde sur le geste de l'offrande du pain et du vin à Abraham par Melchisédech. Abraham, victorieux de la bataille pour libérer Sodome, reçoit l'offrande de la part de Melchisédech, le roi-prêtre de Salem (Jérusalem). Par ce geste, Melchisédech est associé au Christ comme Grand Prêtre établissant le sacrement de l'Eucharistie. De nouveau, la lecture typologique de cet épisode est enracinée dans le Nouveau Testament, puisque, dans l'Épître aux Hébreux, il est affirmé que le Christ est « sacrificateur pour toujours, selon l'ordre de Melchisédech »[50]. Au XVIe siècle, cette tradition typologique est maintenue par le concile de Trente. Lors de la session du 17 septembre 1562, il rappelle la continuité entre Melchisédech et Jésus, qui se poursuit dans les figures des apôtres et des prêtres contemporains. Dans le chapitre I de cette session, il est précisé qu'« est levé un autre Prêtre selon l'ordre de Melchisédech, à savoir notre Seigneur Jésus Christ » et que

> dans la Dernière Cène, la nuit même qu'il fut livré, se déclarant Prêtre établi pour l'éternité selon l'ordre de Melchisédech, il offrit à Dieu le Père, son Corps et son Sang, sous les espèces du pain et du vin, et sous les symboles des mêmes choses, les donna à prendre à ses apôtres qu'il établissait alors prêtres du Nouveau Testament ; et par ces paroles, Faites ceci en mémoire de moi (Luc 22, 19), leur ordonna à eux et à leurs successeurs dans le Sacerdoce, de les offrir, ainsi que l'Église catholique l'a toujours entendu et enseigné.[51]

La Rencontre entre Abraham et Melchisédech est peint presque systématiquement sur les retables du Saint-Sacrement. Ce sujet apparaît déjà sur le volet latéral gauche du triptyque de Dieric Bouts [Fig. 1]. Puis, il est représenté sur les retables peints par Pieter Pourbus, que ce soit celui pour l'église Saint-Sauveur de Bruges [Fig. 2. c], ou celui réalisé en collaboration avec Antoon Claeissens [Fig. 6]. Par la suite, Michiel Coxcie [Fig. 7], Cornelis van Dale [Fig. 8. c] et Ambrosius Francken [Fig. 5. b] sont également chargés d'illustrer cet épisode sur les retables qui leur sont commandés. Les représentations de ce sujet mettent en avant la continuité linéaire de la prêtrise depuis Melchisédech jusqu'à Jésus, soulignée par le concile de Trente. Le pain y joue à chaque fois un rôle central. D'ailleurs, nous pouvons observer que l'accent est davantage mis sur le pain offert par Melchisédech que sur le vin. En effet, Melchisédech tend systématiquement le pain à Abraham dans ces peintures, alors qu'il offre à la fois le pain et le vin dans la Genèse. Le vin est parfois évoqué, mais il apparaît au second plan par rapport au pain. Dans les deux triptyques de Pieter Pourbus, l'accent est mis sur l'espèce du pain qui est tendue par Melchisédech et reçue par Abraham, tandis que la cruche, tenue par Melchisédech, est située plus bas dans la composition et est moins visible que le pain [Fig. 2. c ; Fig. 6]. Dans le retable attribué à Michiel Coxcie, qui se trouve actuellement dans la chapelle du Saint-Sacrement de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, la référence au vin a complètement disparu [Fig. 7]. Melchisédech et Abraham, au premier plan du panneau, tiennent tous les deux le pain des deux mains, l'un l'offrant, l'autre le recevant. À l'arrière-plan se trouve une table haute, évoquant peut-être un autel, sur laquelle reposent plusieurs autres pains, tandis que le vin n'est évoqué nulle part sur ce panneau.

Dans la représentation qu'en fait Cornelis van Dale, les deux hommes tiennent également le pain à deux, tandis qu'Abraham s'est agenouillé devant Melchisédech pour

50 Hb V, 6.

51 Décrets du concile de Trente, XXIIe session, chapitre I, « De l'Institution du Saint Sacrifice de la Messe ». Lee Palmer Wandel, *op. cit.*, p. 225.

recevoir l'offrande [Fig. 8. c]. Comme dans le panneau de Michiel Coxcie, le pain est ici le point focal de la composition, placé sur l'axe médian et juste en dessous du point d'intersection entre les deux diagonales du panneau. Cette mise en valeur du pain, au centre de la composition, ainsi que la position d'Abraham, agenouillé devant le pain et Melchisédech, montrent que l'espèce du pain est l'objet d'une vénération particulière. Cette mise en scène pourrait évoquer la tradition liturgique des catholiques qui s'agenouillent devant le prêtre pour recevoir l'hostie lors de la communion eucharistique[52]. Ce caractère liturgique conféré à cette représentation est renforcée par l'encensoir que tient Melchisédech à la place de la cruche de vin, ainsi que par ses vêtements qui rappellent ceux du prêtre catholique célébrant la messe. La prêtrise de Melchisédech est alors rendue évidente par ces deux éléments, les vêtements sacerdotaux et l'encensoir. Melchisédech est présenté ici comme la préfiguration du Christ lui-même, dont le rôle de prêtre est d'établir le sacrement eucharistique, et celle de tous les prêtres à venir par la suite, dont ceux du XVIe siècle.

Dans le retable peint par Ambrosius Francken dans les mêmes années 1590, Melchisédech porte un plateau sur lequel repose à la fois le pain et une cruche de vin, mais il ne le présente plus à Abraham, il le soulève vers le ciel, vers Dieu [Fig. 5. b]. Ce changement iconographique correspond aux prescriptions données par le cardinal Gabriele Paleotti dans son *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, publié en 1582[53]. Cependant, comme dans la version de Cornelis van Dale, Melchisédech est vêtu de vêtements sacerdotaux, lui donnant l'apparence d'un prêtre catholique. La citation insérée dans la partie inférieure du panneau souligne le caractère sacerdotal de ce personnage de l'Ancien Testament. En effet, Ambrosius Francken n'a pas inscrit le texte de la Genèse correspondant à l'épisode biblique (Gn XIV, 17), mais le Psaume 110, « Tu es prêtre à jamais selon l'ordre de Melchisédech »[54]. Cette citation associée aux attributs portés par Melchisédech insiste sur le prolongement sacerdotal entre le sacrificateur de l'Ancien Testament, le Christ et les prêtres du XVIe siècle. Le choix d'inscrire le Psaume 110 et non le verset de la Genèse montre que ce n'est pas tant l'épisode historique qui importe, mais bien son caractère annonciateur de l'Eucharistie et de la liturgie catholique.

LE PAIN DE LA NOUVELLE ALLIANCE

Ces épisodes vétérotestamentaires annoncent donc l'épisode principal de ces retables, à savoir la Cène, repas au cours duquel le Christ instaure le sacrement de l'Eucharistie. Alors que ce sujet est très peu représenté au cours du XVe siècle, son iconographie prend de plus en plus d'ampleur à partir des années 1550-1560. Elle se dote alors d'une signification particulière dans le contexte des guerres de religion, et elle reflète les questions théologiques soulevées à propos du sacrement de l'Eucharistie. La place qui lui est accordée sur le panneau central des retables du Saint-Sacrement est significative des enjeux que représentent son image et son iconographie dans la défense du culte eucharistique et du dogme de la transsubstantiation, et plus globalement de l'Église catholique.

L'iconographie de la Cène peut se diviser en deux sous-épisodes : l'institution du sacrement eucharistique et l'annonce de la trahison de Judas. À partir de la deuxième moitié du XVIe siècle, l'institution de l'Eucharistie est privilégiée dans les représentations de la Cène, au détriment de l'annonce de la future trahison. Le Christ est alors présenté en train de bénir le

52 Dans le *Catéchisme* rédigé par Petrus Canisius, à la demande du concile de Trente, la communion eucharistique est illustrée par un prêtre debout déposant le pain dans la bouche d'un communiant agenouillé : Petrus Canisius, *Institutiones Christianiae Pietatis seu Parvus Catechismus Catholicorum*, Anvers, 1575, p. 40-41.

53 Gabriele Paleotti, *Discourse on Sacred and Profane images (Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, 1582), introduit par Paolo Prodi, traduits par William McCuaig, Los Angelers, The Getty research institute, coll. Texts and documents, 2012, p. 165-166.

54 *TV ES SACERDOS IN AETERNVM / SECVNDVM ORDINEM MELCHISEDEC / PSAL. 110*.

pain ou l'hostie, et plus rarement le calice, comme cela est indiqué dans les Évangiles (Mt XXVI, 26 ; Mc XIV, 22). Ce choix iconographique est fait dans la majorité des retables du Saint-Sacrement, et ce depuis celui de Dieric Bouts [Fig. 1]. Dans le retable de Bouts, comme dans celui de Pieter Pourbus, peints en 1559 [Fig. 2], le Christ est en train de bénir une hostie. Par la suite, sauf dans *La Cène* de Jan Deys [Fig. 3], l'hostie est remplacée par du pain. Il s'agit alors d'un petit pain rond, à peine gonflé, évoquant le pain sans levain partagé et mangé lors de la Pâque juive. Dans certaines compositions, plusieurs pains de ce type sont disséminés dans la scène de repas. Par exemple, dans le retable d'Otto van Veen, le Christ bénit un pain qu'il tient dans sa main gauche, tandis que plusieurs pains de même forme sont entreposés dans la corbeille posée au premier plan, devant Judas [Fig. 9]. Ce pain rond évoque donc le pain ordinaire, initialement prévu pour être partagé entre le Christ et les apôtres lors de la cérémonie de la Pâque juive, et qui est pris et utilisé par le Christ pour instaurer le sacrement de l'Eucharistie.

Dans d'autres œuvres, les artistes montrent, à côté de ce pain rond et encore intact, le pain sous sa forme liturgique. Le pain est alors coupé en petites tranches qui reposent dans le plat, ou la patène, placé sur la table. Cela est notamment le cas dans le retable attribué à Michiel Coxcie, aujourd'hui conservé dans la chapelle du Saint-Sacrement de la cathédrale bruxelloise [Fig. 7]. Dans le retable de Coxcie initialement placé dans cette chapelle, le pain est aussi mis en valeur au centre de la table. Plusieurs pains sont éparpillés sur celle-ci, tandis que plusieurs morceaux sont posés dans la patène [Fig. 4. a]. Ces morceaux de pain consacré proviennent probablement du ciboire qui est ouvert devant le Christ, et dont le couvercle repose à côté du vase lui-même. Dans le retable d'Ambrosius Francken, alors que le Christ tient et élève le calice, le pain est particulièrement bien mis en valeur au centre de la table. En tant qu'espèce eucharistique, il est représenté sous la forme de fines tranches posées dans la patène, elle-même située au centre de la table et du tableau [Fig. 5. a]. Chaque morceau est bien détaillé et visible, et l'on peut observer que ces morceaux trempent dans du vin.

Enfin, dans *La Cène* que Maarten de Vos peint pour l'église Saint-Gummarus de Lierre, ces deux formes conférées au pain sont présentes et correspondent chacune à une étape du rite eucharistique [Fig. 10]. D'une part, le Christ tient un petit pain rond qu'il bénit, pour instituer le sacrement de l'Eucharistie. D'autre part, le pain est coupé en morceaux et présenté dans la patène posée sur la table, à moitié cachée par Judas. L'artiste, par l'agencement vertical des deux mains du Christ, tenant et bénissant le pain, et de la patène, dans laquelle reposent les morceaux de pain pour la communion, montre la transformation progressive de l'espèce du pain. En effet, ces deux formes correspondent aux deux étapes de l'institution du sacrement de l'Eucharistie et de la communion. Tout d'abord, le Christ, comme il est dit dans les Évangiles, prend un pain, constituant en partie le repas de la Pâque partagé avec les apôtres, qu'il bénit pour instituer l'Eucharistie. Il ne s'agit pas d'un pain spécial, particulier, il est donc identique à ceux qui sont également posés sur la table, comme celui qui se trouve devant Judas. Dans un deuxième temps, le pain est partagé entre les apôtres, et à plus large échelle, par les fidèles et les croyants. Le pain s'inscrit alors dans un rite, celui de la messe. Il est posé dans la patène, comme le préconise le *Missel romain*, et coupé en morceaux pour être distribué aux fidèles. Il préfigure ici les hosties utilisées lors de la messe.

La représentation du pain dans la patène rappelle ainsi le rite de la messe, instauré par le Christ, et la liturgie en vigueur au sein de l'Église de Rome. Sa présence sur la table du Christ lors de la Cène provient directement des textes néotestamentaires, mais sa représentation sous la forme de petits morceaux posés dans la patène est empruntée à la liturgie catholique de la messe. Cet aspect donné au pain est donc en grande partie fondé sur la cérémonie catholique et repose notamment sur les prescriptions liturgiques promulguées par le *Missel romain*, revu

sous l'impulsion du concile de Trente[55]. *La Cène* dessinée par Peter Paul Rubens pour illustrer la page de titre de l'édition de 1618 du *Missel* montre justement le Christ, dans sa fonction de prêtre, en train de bénir un morceau de pain, tandis que la patène, posée sur la table, contient plusieurs autres morceaux pour la communion eucharistique[56]. Au XVIe siècle, la présence du pain dans la patène au sein de l'image de la Cène doit déjà évoquer, aux yeux des spectateurs, la liturgie catholique de la messe.

Par ailleurs, la gestuelle du Christ vis-à-vis de l'espèce du pain relève probablement aussi de la liturgie catholique et des recommandations données aux prêtres dans le *Missel*. Dans les retables de Jan Deys [Fig. 3] et d'Otto van Veen [Fig. 9] par exemple, comme cela est déjà le cas dans les triptyques de Dieric Bouts [Fig. 1] et de Pieter Pourbus [Fig. 2. a], Jésus est assis face au spectateur, il tient et bénit le pain, ou l'hostie, tout en levant les yeux au ciel. Si la bénédiction du pain renvoie aux Évangiles, aucun des trois synoptiques ni saint Paul ne précisent l'attitude du Christ levant les yeux au ciel, vers Dieu le père. Cette attitude est fondée sur les prescriptions du *Missel*, et offre alors l'image du Christ dans sa fonction de prêtre instituant le sacrement eucharistique. Dans les consignes données aux prêtres pour le moment de la consécration du pain, et donc pour le moment de la transsubstantiation, il est précisé, à propos du prêtre et du Christ :

> [il prend l'hostie] il prit le pain dans sa main sainte et vénérable [il lève les yeux vers le ciel] et leva ses yeux vers vous au ciel Dieu son Père omnipotent, vous rendant grâces [il fait un signe sur l'hostie], donna [signe de la croix] la bénédiction, le rompit, et le donna à ses disciples, disant : prenez et mangez ceci vous tous [prenant l'hostie dans les deux mains, il prononce les paroles de consécration distinctement, secrètement, et attentivement].
>
> Ceci est mon corps.[57]

Dans ces œuvres, les artistes soulignent donc le caractère à la fois sacramentel et liturgique du pain. D'une part, par la bénédiction prononcée par le Christ, et par la suite par les prêtres, le pain devient le corps du Christ sacrifié. Il est l'espèce sur laquelle repose le miracle de la transsubstantiation et donc le renouvellement du sacrifice de la Croix lors de la messe. D'autre part, lorsqu'il est coupé et qu'il repose dans la patène, il rappelle l'espèce que reçoivent les fidèles pour communier avec le corps du Christ lors de la communion eucharistique.

55 Lee Palmer Wandel, *op. cit*, p. 231-241 ; Karen Lee Bowen, Dirck Imhof, *Christopher Plantin and engraved book illustrations in sixteenth-century Europe*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2008, p. 122.

56 Pieter Paul Rubens (dessin) / Theodore Galle (gravure), *La Cène*, page de titre du *Missale Romanum*, 1618, conservé au British Museum, Londres.

57 Lee Palmer Wandel, *op. cit.*, p. 237-239.

Fig. 9. Otto van Veen, *La Cène*, 1592,
conservé dans la cathédrale Notre-Dame, Anvers
(source : Wikiart)

Fig. 10. Maarten de Vos, *La Cène*, 1591-1600,
conservé dans l'église Saint-Gummarus, Lierre
(source : www.kikirpa.be) © KIK-IRPA, Bruxelles, cliché X054558

LE PAIN ET L'ACCOMPLISSEMENT DE LA NOUVELLE ALLIANCE

La question de la communion eucharistique sous l'espèce du pain transparaît tout particulièrement dans le triptyque peint par Ambrosius Francken à la fin du XVIe siècle [Fig. 5. a]. Dans *La Cène* de ce retable, le Christ tient le calice pour instituer le sacrement de l'Eucharistie. Même si la patène contenant le pain est présente sur la table, le calice prend visuellement le pas sur le pain dans cette représentation de la Cène. Cependant, ce choix iconographique du calice est équilibré par la représentation du Repas d'Emmaüs sur le panneau latéral droit. Cet épisode biblique, raconté uniquement dans l'Évangile de Luc, rapporte comment le Christ ressuscité se laisse reconnaître par deux disciples grâce à la bénédiction et la fraction du pain lors d'un repas dans la ville d'Emmaüs[58].

Dans la représentation qu'en donne Ambrosius Francken, probablement la première peinture flamande traitant ce sujet, le Christ est assis de profil et vient de rompre le pain. Il en tient les deux moitiés dans chacune de ses mains. Ce geste a provoqué la reconnaissance de son identité par les deux disciples, qui expriment leur surprise et leur étonnement. La scène est très épurée. En dehors du pain, seul un plat contenant un poisson est posé sur la table et constitue le repas partagé entre les trois hommes[59]. Comme dans la Cène, le pain est ici placé au centre de la composition. Les deux moitiés sont alignées sur une même ligne diagonale, et la moitié tenue dans la main gauche du Christ est située juste sous le point central du panneau. Elle forme ainsi le point focal de la construction et de la scène religieuse.

L'association iconographique de la Cène au Repas d'Emmaüs est unique dans les retables flamands du Saint-Sacrement peints au XVIe puis au XVIIe siècle. Il est peu probable que cet écart par rapport à la tradition iconographique résulte d'un choix fait par l'artiste lui-même. Le choix d'associer le repas d'Emmaüs à la Cène relève d'une démarche théologique réfléchie, certainement fondée sur la complémentarité des deux épisodes. En effet, il semble que le repas d'Emmaüs seconde ici la scène principale, le geste de la fraction du pain à Emmaüs complétant le geste de l'élévation du calice dans la Cène.

Ce choix reposerait sur l'interprétation du repas d'Emmaüs par les théologiens catholiques, qui considèrent ce repas comme un repas eucharistique. Cette lecture remonte à saint Augustin, qui interprète le moment de la bénédiction et de la fraction du pain par le Christ comme le véritable sacrement eucharistique[60]. Le Père de l'Église établit un lien direct entre le sacrement de l'Eucharistie instauré lors de la Cène et le Repas d'Emmaüs[61]. À la suite de saint Augustin, le Repas d'Emmaüs est rapidement considéré comme l'un des sujets eucharistiques par excellence par les catholiques, car ils y voient la première preuve biblique de la présence réelle qui permet aux deux disciples de reconnaître le Christ grâce à la fraction du pain. Au Moyen Âge, la position de saint Augustin est reprise, entre autres, par Ludolphe de Saxe (vers 1300-1377/1378) dans *La Grande vie de Jésus-Christ*. Dans le cadre des conflits religieux du XVIe siècle, émerge la question de savoir si le Repas d'Emmaüs est bien un repas eucharistique ou non. D'un côté, les catholiques se situent dans la lignée de saint Augustin et de Ludolphe de Saxe. L'Église de Rome et plusieurs ordres religieux, dont les jésuites[62], continuent d'établir une relation étroite entre le sacrement eucharistique et la fraction du pain

58 Lc, XXIV, 13-35.

59 Le poisson évoque probablement le miracle de la multiplication des pains et des poissons. Mt XIV, 14-21 ; Jn VI, 1-15.

60 Saint Augustin, *Épître* 149, 3, 32, PL 33, col. 644. Arthur A. Just, *The Ongoing Feast: Table Fellowship and Eschatology at Emmaus*, Collegeville, The Liturgical Press, 1993, p. 382.

61 Bruno Chenu, *Disciples d'Emmaüs*, Paris, Bayard, 2003, p. 94-95. Dans son sermon 232 d'Hippone, saint Augustin propose la lecture de cet épisode au lendemain de Pâques, car il ne doute pas que le pain reçu par les deux disciples est un pain eucharistique : Saint Augustin, *De consensu evangelistarum*, III, 25, 72, PL XXXIII 644 ; François Boespflug, *Les pèlerins d'Emmaüs dans l'œuvre d'Arcabas et dans l'histoire de l'art*, Genève, Éd. Du Tricorne ; Lyon, Éditions Scriptoria, 2011, note 120, p. 133.

à Emmaüs, sur laquelle ils fondent une argumentation en faveur du dogme de la transsubstantiation. D'un autre côté, cette position, propre aux catholiques, est remise en cause par les protestants, dont Jean Calvin. Dans son *Harmonie composée des trois Évangiles* (1555), Calvin explique que cette lecture « n'est fondée sur aucune conjecture vraisemblable » et qu'il « aime mieux prendre les mots de S. Luc plus simplement, à savoir que Christ prenant le pain en ses mains, a rendu grâces selon sa coutume. »[63] Ainsi, les divergences d'interprétation du Repas d'Emmaüs s'insèrent dans les questions et les débats opposants les catholiques aux réformés à propos de l'Eucharistie.

À l'intérieur du retable, le pain est donc présenté sous les deux formes sous lesquelles il peut être reçu par les fidèles pour communier. Dans la Cène, il est coupé en fines tranches et trempé dans le vin eucharistique. Il évoque ainsi les hosties qui peuvent être trempées dans le vin, et qui sont reçues par les communiants. Cette représentation du pain rappelle la liturgie catholique et évoque la cérémonie de la messe. Dans le Repas d'Emmaüs, le pain est présenté sous une forme ronde et est rompu à la main par le Christ. Il évoque alors plutôt le rite historique institué par le Christ, mais également la coutume, déjà commune chez les Juifs, de rompre le pain et de le partager lors du repas.

Dans ce retable, le Repas d'Emmaüs est présenté comme un repas eucharistique au cours duquel le Christ renouvelle la bénédiction et la fraction du pain prononcée et effectuée lors de la Cène pour instituer le sacrement eucharistique. Il vient conclure le cheminement théologique entamé sur l'extérieur des volets latéraux, où sont représentés Élie dans le désert, Abraham et Melchisédech. Le retable montre donc l'offrande du pain à trois moments distincts de l'Histoire biblique, sous l'Ancienne Alliance, au moment où le Christ instaure la Nouvelle Alliance lors de la Cène, et après son sacrifice et sa résurrection, à Emmaüs. Le caractère liturgique de ce programme iconographique est renforcé par l'épisode placé sur la face interne du volet latéral gauche, qui montre saint Paul et saint Barnabé désignés comme apôtres par le saint Esprit[64], avec, à l'arrière-plan, la célébration de la messe.

LE PAIN : PILIER DE LA DÉFENSE CATHOLIQUE

Le programme iconographique commun aux retables du Saint-Sacrement repose principalement sur des épisodes construits autour du don et du partage du pain entre Dieu et les hommes. Cependant, selon la Bible, dans les épisodes représentés, que ce soit la Cène ou ses types vétérotestamentaires, l'offrande du pain est souvent complétée par celle du vin ou de l'eau. Or, les représentations analysées ici mettent systématiquement l'accent sur l'espèce du pain, au détriment du vin. Le pain est alors au centre de la composition, qu'il soit offert par Melchisédech, béni et rompu par le Christ, ou posé dans la patène lors de la Cène. Par ailleurs, en dehors des représentations de la manne tombée du ciel, les artistes respectent généralement une unité de forme dans la représentation du pain, entre celui offert à Abraham, celui apporté par l'ange à Élie dans le désert, celui béni par le Christ pour instaurer le sacrement eucharistique, ou encore celui rompu et partagé à Emmaüs. La répétition du même petit pain rond souligne le lien entre ces différents événements, et affirme l'accomplissement de l'Ancienne Alliance dans la Nouvelle. Ainsi, l'association de la Cène à ses types et la continuité visuelle établie entre les différents épisodes par le biais de la forme du pain ne reposent pas

62 Cette idée est énoncée très clairement par Ignace de Loyola dans *Les Exercices spirituels*. Il résume le moment de la bénédiction et de la fraction du pain à Emmaüs en parlant du « moment où, les [les disciples] ayant communié, il disparut ». Ignace de Loyola, *Exercices spirituels*, « De la cinquième apparition » (1548), traduit par Père Pierre Jennesseaux, Namur, 2005.

63 Calvin, *Concordance qu'on appelle Harmonie, composée des trois Evangélistes, à savoir S. Matthieu, S. Marc, et S. Luc*, (Genève, 1561), Paris, Meyrueis, 1854, p. 745.

64 Actes XIII, 1-4.

seulement sur la tradition médiévale de la typologie. Dans le contexte des guerres de religion, elles ont une visée plus large, celle d'affirmer le culte eucharistique de l'Église de Rome, et plus précisément de légitimer le dogme de la transsubstantiation et de prouver sa validité en montrant qu'il est déjà annoncé dans l'Ancien Testament.

Par ailleurs, nous pouvons souligner que le pain apparaît sous cette forme de petits pains ronds dans la Cène seulement après le concile de Trente, puisque dans les retables de Dieric Bouts et de Pieter Pourbus, le Christ bénit une hostie. La substitution de l'hostie par le pain repose probablement sur une décision réfléchie des confréries du Saint-Sacrement. D'une part, par ce choix iconographique, elles s'inscrivent dans la démarche engagée par le concile de Trente et la Réforme catholique, qui tend vers une épuration de l'iconographique religieuse et une plus grande fidélité aux textes évangéliques[65]. Le choix du pain correspond en effet aux Évangiles, qui rapportent que le Christ instaure le sacrement de l'Eucharistie en prenant et en bénissant du pain. Par ailleurs, Molanus, dans son *Traité des saintes images*, souligne que dans les « peintures de la communion des apôtres, treize fragments, c'est-à-dire treize parts de pain azyme, sont représentés, un fragment dans la main du Seigneur et douze dans la patène ». Il évoque par la suite « l'usage du pain rond dans la consécration du corps du Seigneur [qui] est si ancien que saint Épiphane le mentionne dans *l'Ancoratus* »[66]. Les représentations de la Cène sur les retables du Saint-Sacrement répondent, en grande partie, à ces remarques du théologien catholique. Même si nous ne pouvons pas toujours décompter le nombre de morceaux de pain, les retables de Michiel Coxcie [Fig. 4. a ; Fig. 7], d'Ambrosius Francken [Fig. 5. a], de Maarten de Vos [Fig. 10] ou encore d'Otto van Veen [Fig. 9] montrent bien une patène sur la table dans laquelle reposent les morceaux de pain pour la communion, tandis que le Christ tient généralement un pain rond. Ces détails s'inscrivent donc dans une réflexion plus générale sur l'iconographie de la Cène, et ils se retrouvent également dans d'autres peintures de la Cène contemporaines à ces retables du Saint-Sacrement[67].

D'autre part, en remplaçant l'hostie par le pain, les confréries du Saint-Sacrement affirment probablement le dogme de la transsubstantiation, et souhaitent démontrer que c'est bien l'espèce du pain qui se métamorphose, substantiellement, en corps du Christ. Le concile de Trente, en réaffirmant la présence réelle et corporelle du Christ dans le pain, rappelle que, si la substance du pain se transforme en corps du Christ, l'« accident », c'est-à-dire l'apparence du pain, reste inchangé[68]. Les confréries insistent donc sur la permanence de la forme du pain, espèce choisie par le Christ lui-même lors de la Cène, au cours du miracle de la transsubstantiation, qui transforme la substance et non l'apparence du pain. De plus, en choisissant de montrer le pain sous cette forme et non sous la forme de l'hostie, les confréries montrent la continuité depuis les événements vétérotestamentaires, et soulignent donc que l'Eucharistie et le dogme de la transsubstantiation sont bien annoncés dans l'Ancien Testament, et que c'est bien le pain, cette nourriture élémentaire, qui se transforme en corps du Christ.

---

65 Voir les différents traités sur l'art religieux écrits suite au concile de Trente : Jean Molanus, *Traité des saintes images* (Louvain, 1570 ; Ingolstadt, 1594), présentés, traduits et annotés par François Boespflug, Olivier Christin, Benoît Tassel, Paris, Éd. Du Cerf, coll. Patrimoines. Christianisme, 1996 ; Gabriele Paleotti, *op. cit.* ; André Chastel, « Le concile de Nicée et les théologiens de la Réforme catholique », *in* François Boespflug, Nicolas Lossky (éd.), *Nicée II : 787-1987 : douze siècles d'images religieuses*, actes du colloque international Nicée II, Paris, Collège de France (2-4 octobre 1986), Paris, Éd. Du Cerf, coll. Histoire, 1987, p. 333-338 ; Koenraad Jonckheere, *Antwerp Art*, *op. cit.*, p. 34, *passim*.

66 Jean Molanus, *op. cit.*, livre IV, chap. 17, p. 523-524.

67 Par exemple : Jacob Maler (att.), *La Cène*, vers 1550-1560, conservé au Musée des Beaux-Arts, Lille ; Mechteld toe Boecop, *La Cène*, 1574, conservé au Stedelijk Museum, Campen ; Frans I Francken, *La Cène* (revers des panneaux latéraux du *Triptyque de la Vie de la Vierge et du Christ*), 1580-1581, conservé au Musée des Beaux-Arts, Gand.

68 Lee Palmer Wandel, *op. cit.*, p. 222.

Un autre aspect de l'Église catholique mis en évidence par l'association de la Cène à ses types vétérotestamentaires est l'autorité sacerdotale sur laquelle elle repose[69]. À côté du dogme de la transsubstantiation, ces épisodes, construits autour de l'offrande du pain, témoignent de la conception de la prêtrise et de la liturgie propres à l'Église de Rome. Comme nous l'avons mentionné, de nombreux détails sont empruntés à la liturgie catholique dans les représentations des différents épisodes : les vêtements et l'encensoir attribués à la figure de Melchisédech ; le Christ bénissant le pain tout en levant les yeux au ciel dans la Cène ; le pain présenté dans la patène ; ou encore le ciboire posé sur la table dans *La Cène* de Coxcie [Fig. 4. a]. Le pain est donc aussi au centre d'une argumentation qui tend à défendre la liturgie et le *decorum* de la messe alors en vigueur au sein de l'Église de Rome, et qui sont aussi vivement attaqués par les réformés[70]. Ces images sont reproduites sur des retables, eux-mêmes disposés au-dessus des autels, où est célébrée la messe et où est réalisé le miracle de la transsubstantiation. Une mise en abyme est donc établie entre les images des retables, mettant en scène l'offrande du pain entre Dieu et les hommes, et le prêtre célébrant la messe, qui se veut l'intermédiaire entre Dieu et les fidèles, et qui offre à son tour le pain eucharistique, c'est-à-dire le corps du Christ.

Enfin, l'insistance portée sur l'espèce du pain, au détriment du vin, que ce soit dans la Cène ou dans les épisodes annexes, est probablement une manière de défendre un autre point central de la liturgie catholique, à savoir la pratique de la communion sous une seule espèce. Cette pratique, qui remonte au XIIe siècle et à la théorie de la concomitance selon laquelle le Christ est en totalité dans chaque espèce, est remise en cause dès le début du XVIe siècle par Luther[71]. Le réformateur s'attache aux paroles de Matthieu, « Buvez-en tous » (Mt XXVI, 27), et soutient que le retrait de la coupe lors de la communion eucharistique est une tradition allant à l'encontre du commandement du Christ et de la pratique établie par celui-ci, perpétuée par l'Église primitive et les Pères de l'Église[72]. Face à la remise en cause par les réformés de cette tradition liturgique, le concile de Trente défend la pratique médiévale de la communion sous une seule espèce, et plus précisément sous celle du pain, lors de la XXIe session, le 16 juillet 1562[73]. Dans le chapitre I des décrets issus de cette session, les Pères conciliaires affirment que ni « les Laïques, ni les Ecclésiastiques, quand ils ne consacrent pas, ne sont tenus par aucun précepte divin, de recevoir le Sacrement de l'Eucharistie sous les deux Espèces »[74]. Dans le chapitre III, ils expliquent que, même si le Christ donne le Sacrement à ses apôtres sous les deux espèces du pain et du vin, il faut croire « que sous l'une des deux Espèces on reçoit Jésus-Christ tout entier, & le véritable Sacrement ; & qu'ainsi ceux qui ne reçoivent qu'une des deux Espèces, ne sont privez, quant à l'effet, d'aucune grâce nécessaire au salut »[75]. Les Pères de l'Église romaine considèrent donc que le retrait du calice lors de la communion n'affecte en rien la grâce nécessaire au salut, car le miracle de la transsubstantiation transforme l'espèce du pain en Christ « tout entier », à la fois en son corps et en son sang[76]. Les luthériens,

69 Jeffrey Muller, *op. cit*., p. 198.
70 Frédéric Tixier, *op. cit*., p. 242 ; Koenraad Jonckheere, *Antwerp Art*, *op. cit*, p. 247.
71 Émilie Kappler, *Les Conférences théologiques entre catholiques et protestants en France au XVIIe siècle*, Paris, H. Champion, coll. Vie des huguenots, 2011 ; Enrico Mazza, *op. cit*., p. 255.
72 Enrico Mazza, *op. cit*., p. 255.
73 En 1418, le pape Martin V réaffirme déjà, dans la bulle *Inter cunctas*, la validité de la communion sous la seule espèce du pain pour contrer les accusations de Jean Huss.
74 Décrets du concile de Trente, XXIe session, 16 juillet 1652, chapitre I, « Que les Laïques, ni les Ecclésiastiques, quand ils ne consacrent pas, ne sont point obligez de droit divin, à la Communion sous les deux Espèces ».
75 Décrets du concile de Trente, XXIe session, 16 juillet 1562, chapitre III, « Que l'on reçoit, sous l'une, ou l'autre des Especes, Jesus-Christ tout entoer, & le véritable Sacrement ».
76 Lee Palmer Wandel, *op. cit*., p. 223.

anabaptistes et autres réformés, qui défendent une communion nécessairement sous les deux espèces du pain et du vin, sont alors considérés comme anathèmes par l'Église de Rome[77].

CONCLUSION

Dans le contexte des guerres de religion, qui oppose les réformés aux catholiques tant sur le plan du dogme que de la liturgie, les confréries du Saint-Sacrement jouent un rôle important dans la préservation du culte du *Corpus Christi* et dans la défense du dogme de la transsubstantiation. Les retables qu'elles commandent et le programme iconographique qu'elles mettent en place montrent la permanence de leur mission au sein de l'Église de Rome. Le programme est centré sur la question de l'Eucharistie, et le pain y joue un rôle central. Il sous-tend la défense des deux piliers du sacrement eucharistique catholique, le dogme de la transsubstantiation et la liturgie de la messe. Il est donc au cœur d'un discours apologétique, fondé sur l'association de la Cène à ses types vétérotestamentaires. Par le geste du don du pain, ces différents épisodes mettent en image l'Alliance établie entre Dieu et les hommes, Alliance annoncée dans l'Ancien Testament, établie lors de la Cène et confirmée après la Résurrection, à Emmaüs.

Par les différentes références à la liturgie de la messe, ces retables cherchent à la fois à légitimer la cérémonie de la messe telle qu'elle est célébrée au sein de l'Église de Rome au XVIe siècle, notamment en rappelant la validité de la communion sous une seule espèce, mais aussi à défendre le miracle au cœur de la messe, celui de la transsubstantiation. De plus, en rappelant que le pain est le signe de l'Alliance entre Dieu et les hommes, ces retables rappellent que le pain est aussi le signe de la communauté catholique. En effet, c'est grâce à la bénédiction, à la fraction et à l'offrande du pain, opérées selon une liturgie particulière et précise, que la communauté catholique peut se reconnaître. Cela est notamment mis en valeur par la présence du Repas d'Emmaüs, au cours duquel les pèlerins reconnaissent le Christ et renouvellent leur foi, grâce aux gestes de Jésus.

Ces retables présentent donc l'espèce du pain comme le signe par excellence de l'Alliance entre Dieu et les fidèles, mais aussi comme le signe de l'unité de la communauté catholique autour d'une même croyance, celle en la transsubstantiation, malgré les attaques réformées allant à l'encontre du dogme et de la liturgie catholiques.

77 *Ibid.*, p. 224.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

AUGUSTIN saint, *Épître* 149, 3, 32, PL XXXIII, col. 644.

—, *De consensu evangelistarum*, III, 25, 72, PL XXXIII, col. 644.

CALVIN, Jean, *Institution de la religion chrétienne*, (1536), Paris, C. Meyrueis, 1859.

CANISIUS, Petrus, *Institutiones Christianiae Pietatis seu Parvus Catechismus Catholicorum*, Anvers, 1575.

Catéchisme du concile de Trente, Tournai, Éd. Desclée et Cie, 1923.

LAPIDE, Cornelius a, *The Great biblical commentary of Cornelius a Lapide*, présentés et traduits par Thomas W. Mossman, Londres, John Hodges, 1890.

LOYOLA, Ignace de, *Les Exercices spirituels* (1548), traduits par Père Pierre Jennesseaux, Namur, 2005.

MOLANUS, Jean, *Traité des saintes images*, (Louvain, 1570 ; Ingolstadt, 1594), présentés, traduits et annotés par François Boespflug, Olivier Christin, Benoît Tassel, Paris, Éd. Du Cerf, coll. Patrimoines. Christianisme, 1996.

PALEOTTI, Gabriele, *Discourse on Sacred and Profane images (Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, 1582), introduit par Paolo Prodi, traduits par William McCuaig, Los Angelers, The Getty research institute, coll. Texts and documents, 2012.

Le saint concile de Trente œcuménique et général, célébré sous Paul III, Jules III et Pie IV, souverains pontifes, traduit par M. l'Abbé Chanut, 3e édition, Paris, Sebastien Mabre-Cramoisy, 1686.

Textes critiques

BOEPSFLUG, François, *Les pèlerins d'Emmaüs dans l'œuvre d'Arcabas et dans l'histoire de l'art*, Genève, Éd. Du Tricorne ; Lyon, Éditions Scriptoria, 2011.

BOWEN, Karen Lee, IMHOF Dirck, *Christopher Plantin and engraved book illustrations in sixteenth-century Europe*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2008.

CHENU, Bruno, *Disciples d'Emmaüs*, Paris, Bayard, 2003.

CHASTEL, André, « Le concile de Nicée et les théologiens de la Réforme catholique », *in* François Boespflug, Nicolas Lossky (éd.), *Nicée II: 787-1987: douze siècles d'images religieuses*, actes du colloque international Nicée II, Paris, Collège de France (2-4 octobre 1986), Paris, Éd. Du Cerf, coll. Histoire, 1987, p. 333-338.

COPE, Maurice, *The Venetian Chapel of the Sacrament in the Sixteenth Century*, New York ; London, Garland Publishing, coll. Outstanding dissertation in the fine arts, 1979.

DANIELOU, Jean, *Sacramentum futuri : Études sur les origines de la typologie biblique*, Paris, Beauchesne, coll. Études de théologie historique, 1950.

DELUMEAU, Jean, WANEGFFELEN, Thierry et COTTRET, Bernard, *Naissance et affirmation de la Réforme*, Paris, France, Presses universitaires de France, coll. Nouvelle Clio, 2003 (1965).

DEYON, Solange, LOTTIN, Alain, *Les Casseurs de l'été 1566 : l'iconoclasme dans le Nord*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. Le temps et les hommes, 2013 (1981).

DUMOUTET, Édouard, *Le Désir de voir l'hostie et les origines de la dévotion au Saint-Sacrement*, thèse, Paris, G. Beauchesne, 1926.

EVEN, Edward van, « Le contrat pour l'exécution du triptyque de Thierry Bouts », *Bulletin de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, XXXV, 1898.

FABRI, Ria, « Les triptyques in situ. Un univers ouvert, ou fermé ? », *in* Ria Fabri, Nico van Hout (dir.), *De Quinten Metsijs à Peter Paul Rubens. Chefs-d'œuvre du musée royal réunis dans la cathédrale*, catalogue d'exposition, Anvers, cathédrale Notre-Dame, (5 juin - 15 nov. 2009), Anvers, Kathedraal VZW & Bai, 2009, p. 33-43.

FREEDBERG, David, « Art and iconoclasm, 1525-1580. The case of the Northern Netherlands », *in* FILEDT KOK, Jan Piet, HALSEMA-KUBES, Willy, KLOEK, Wouter T., *Kunst voor de beeldenstorm : Noordnederlandse kunst 1525-1580*, catalogue d'exposition, Amsterdam, Rijksmuseum (13 sept. - 23 nov. 1986), s-Gravenhage, Staatsuitgeverij, coll. De Eeuw van de beeldenstorm, 1986, p. 69-84.

—, *Iconoclasm and painting in the revolt of the Netherlands, 1566-1609*, New York, Garland, coll. Outstanding theses in the fine arts from British universities, 1988.

FROESCHLE-CHOPARD, Marie-Hélène, « La Dévotion du Saint-Sacrement. Livres et confréries », *in* DOMPNIER Bernard, VISMARA Paola (éd.), *Confréries et dévotions dans la catholicité moderne, mi-XVe - début XIXe siècle*, actes du colloque du centre d'histoire « Espace et cultures » de Rome (octobre 2003), Rome, École française de Rome, coll. de l'École française de Rome, 2008, page.

HELMUS, Liesbeth M., « Het Culemborgse drieluik van Jan Deys », *Culemborgse Voetnoten*, n° 38, 2008.

—, *Schilderen in opdracht: Noord-Nederlandse contracten voor altaarstukken, 1585-1570*, Utrecht, Centraal Museum, 2010.

HUGUES, Christopher., « Visual typology: an Ottonian example », *Word and Imagery*, vol. 17, 2001, p. 185-198.

HUVENNE, Paul, *Pierre Pourbus, 1524-1584. Peintre brugeois*, catalogue d'exposition, Bruges, Musée Memling (29 juin - 30 sept. 1984), Bruges, Crédit communal, 1984.

JACOBS, Lynn F., *Opening doors: the early Netherlandish triptych reinterpreted*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2011.

JONKHEERE, Koenraad, *Antwerp art after iconoclasm: experiments in decorum, 1566-1585*, Bruxelles, Mercatorfonds, 2012.

JONCKHEERE, Koenraad (éd.), *Michiel Coxcie (1499-1592) and the giants of his age*, catalogue d'exposition, Louvain, M-Museum (31 oct. 2013 - 23 fév. 2014), Turnhout ; London, H. Miller publishers, 2013.

JONCKHEERE, Koenraad, SUYKERBUYK, Ruben (éd.), *Art after iconoclasm: painting in the Netherlands between 1566 and 1585*, Turnhout, Brepols, 2012.

JUST, Arthur A., *The Ongoing Feast: Table Fellowship and Eschatology at Emmaus*, Collegeville, The Liturgical Press, 1993.

KAPPLER, Émilie, *Les Conférences théologiques entre catholiques et protestants en France au XVIIe siècle*, Paris, H. Champion, coll. Vie des huguenots, 2011.

KOERNER, Joseph Leo, *The Reformation of the image,* Chicago, University of Chicago Press, 2004

MÂLE, Émile, *L'art religieux après le Concile de Trente : étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle : Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, A. Colin, 1932.

MAZZA, Enrico, *L'Action eucharistique : origine, développement, interprétation*, Paris, Éd. Du Cerf, coll. Liturgie (Paris), 1999.

MOCHIZUKI, Mia, *The Netherlandish image after iconoclasm, 1566-1672: material religion in the Dutch golden age*, Aldershot ; Burlington (Vt.), Ashgate, 2008.

MULLER, Jeffrey, *St. Jacob's Antwerp art and Counter Reformation in Rubens's parish church*, Leyde, Brill, coll. Brill's studies in intellectual history, 2016.

PEETERS, Natasja, *Tussen continuïtet en vernieuwong. De Bijdrage van Frans en Ambrosius Francken I, en de jonge generatie Francken, tot de historieschilderkunst te Antwerpen ca 1570-1620*, thèse, 1999-2000.

PETEV, Todor T., « Typology und format in the Netherlandisch blockbook *Canticum canticorum*, ca. 1465 », *Visual resources*, vol. 13, 1998, p. 331-361.

POLLMANN, Judith, *Catholic identity and the revolt of the Netherlands, 1520-1635*, Oxford ; New York ; Auckland, Oxford university press, 2011.

RUBIN, Miri, *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 1991.

—, « La Fête-Dieu. Naissance et développement d'une célébration médiévale », *in* Antoinette Molinié (dir.), *Le Corps de Dieu en Fêtes*, Paris, Éd. Du Cerf, coll. Sciences humaines et religion, 1996, p. 31-46.

SEIFERT, Olivier (éd.), *Panis angelorum, Das Brot der Engel*, catalogue d'exposition, Ulm, Museum der Brotkultur (12 mai - 15 août), Ostfildern, Thorbecke, 2004.

SIMIZ, Stefano, « Une grande cérémonie civique et dévote : la Fête-Dieu aux XVIIe et XVIIIe siècles », *in* Bernard Dompnier (dir.), *Les cérémonies extraordinaires du catholicisme baroque*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Bascal coll. Histoires croisées, 2009, p. 47-62 .

SMALLEY, Beryl, « Glossa Ordinaria », *in Theologische Realenzyclopädie*, XIII, Berlin, 1984

SMIT, Lesley, *The « Glossa Ordinaria »: the making of a medieval Bible commentary*, Leyde ; Boston, Brill, coll. Commentaria, 2009.

SPICER, Andrew, « After Iconoclasm: Reconcilation and Resacralization in the Southern Netherlands, ca. 1566-85 », *Sixteenth Century Journal*, vol. 44, n° 2, 2013, p. 411-433.

THEISSENS, Johann Samuel, BAKHUIZEN VAN DEN BRINK, Reinier Cornelis, *Correspondance française de Marguerite d'Autriche, Duchesse de Parme, avec Philippe II*, 3 vol., Utrecht, Kemink et fils, coll. Werken ultg. door het Historisch genootschap, 1925.

TIXIER, Frédéric, *La Monstrance eucharistique : genèse, typologie et fonctions d'un objet d'orfèvrerie, XIIIe-XVIe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de France, coll. Art et société (Rennes), 2014.

VAN PASSEL, Véronique, « Nieuwe archivalische en iconografische gegevens omtrent de triptiek "Het Laatste Avondmaal" van Ambrosius Francken de Oude », *Koninklijk museum voor schone Kunsten Antwerpen*, 1988, p. 189-201.

VLIEGHE, Hans, *Flemish Art and Architecture 1585-1700*, New Haven, Yale University Press, coll. The Pelican history of art, 1998.

WANDEL, Lee Palmer, *The Eucharist in the Reformation. Incarnation and Liturgy*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2006.

ZWEITE, Armin, *Marten de Vos als Maler: ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Berlin, Mann, 1980.