

Au-delà des mots : analyse de la première édition de l'oeuvre de Pierre de Cafmeyer (1720)

Manon Chaidron

Volume 15, Number 2, Fall 2024

Édition et appropriation, XVI^e-XVIII^e siècle
Publishing and Appropriation from the XVIth to XVIIIth Centuries

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1116160ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1116160ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN

1920-602X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chaidron, M. (2024). Au-delà des mots : analyse de la première édition de l'oeuvre de Pierre de Cafmeyer (1720). *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 15(2), 1–32. <https://doi.org/10.7202/1116160ar>

Article abstract

This article analyzes the first edition of Pierre de Cafmeyer's book, published in 1720 on the occasion of the Jubilee of the Holy Sacrament of the Miracle of Brussels. The primary objective of the author and the publisher was twofold: on one hand, to fight against dissent, and on the other hand, to rekindle the devotion of the faithful. To achieve this goal, the book closely integrates the reproduction of paintings depicting the legend, which were offered to the Cathedral of Saints Michael and Gudula that year, whether in the folio or octavo format of the work. These scenes help the reader become acquainted with the narrative and to meditate upon it. The smaller format can be carried by the faithful into the religious building, while the larger one offers the opportunity to recall at home the journey one has made in the church through the reproduction of the ecclesial space by means of text and illustrations.



AU-DELÀ DES MOTS : ANALYSE DE LA PREMIÈRE ÉDITION DE L'ŒUVRE DE PIERRE DE CAFMEYER (1720)

Manon CHAIDRON

Université catholique de Louvain

RÉSUMÉ

Cet article analyse la première édition du livre de Pierre de Cafmeyer, parue en 1720 à l'occasion du jubilé du Saint Sacrement du Miracle de Bruxelles. L'objectif principal de l'auteur et de l'éditeur est double : d'une part, lutter contre les dissidences et, d'autre part, raviver la dévotion des fidèles. Pour atteindre cet objectif, le livre intègre étroitement la reproduction des tableaux décrivant la légende, offerts à la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule cette année-là, que ce soit dans le format in-folio ou in-octavo de l'ouvrage. Ces scènes aident le lecteur à prendre connaissance du récit et à méditer. Le plus petit format peut être emporté par le fidèle dans l'édifice religieux, tandis que le second lui offre la possibilité de se remémorer, chez lui, le cheminement qu'il a fait dans l'église grâce à la reproduction de l'espace ecclésial par le texte et les illustrations.

ABSTRACT

This article analyzes the first edition of Pierre de Cafmeyer's book, published in 1720 on the occasion of the Jubilee of the Holy Sacrament of the Miracle of Brussels. The primary objective of the author and the publisher was twofold: on one hand, to fight against dissent, and on the other hand, to rekindle the devotion of the faithful. To achieve this goal, the book closely integrates the reproduction of paintings depicting the legend, which were offered to the Cathedral of Saints Michael and Gudula that year, whether in the folio or octavo format of the work. These scenes help the reader become acquainted with the narrative and to meditate upon it. The smaller format can be carried by the faithful into the religious building, while the larger one offers the opportunity to recall at home the journey one has made in the church through the reproduction of the ecclesial space by means of text and illustrations.

Mots-clés

Saint Sacrement du Miracle, Bruxelles, 1720, livre, dévotion, dissidences, images

Keywords

Holy Sacrament of the Miracle, Brussels, 1720, book, devotion, dissidence, images

Roger Chartier s'est penché sur la diversité des pratiques de lecture et sur les multiples processus d'appropriation du livre. Il conclut que la signification du livre émerge de l'interaction entre le lecteur, le texte et l'ouvrage lui-même. Cette construction du sens dépend à la fois du contenu et de sa forme, tous deux déterminés par l'auteur et l'éditeur dans un contexte donné¹. Alors que certaines recherches ont tenté de mieux appréhender ce processus², d'autres se sont intéressées aux relations que peuvent entretenir le texte et l'image³, et plus particulièrement à la manière dont cette dernière permet une appropriation du contenu par le lecteur⁴. C'est à l'intersection de ces différentes études que se situe cette analyse qui tente d'appréhender le rôle de l'illustration dans l'appropriation du contenu d'un ouvrage par le lecteur, ainsi que sa synergie avec le texte et son format, en étudiant la première édition de la *Vénérable histoire du très-saint Sacrement de miracle* de Pierre de Cafmeyer, parue en 1720. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un cas isolé, cette édition⁵ se distingue par le fait que, dès le préambule, tant l'éditeur que l'auteur exposent clairement les objectifs de l'ouvrage et la stratégie adoptée pour les atteindre à travers la disposition spécifique des illustrations dans un format déterminé. En d'autres termes, ce cas d'étude nous permettra de mieux comprendre comment une édition caractérisée par une diversité de formats, ainsi qu'une intégration étroite entre le texte et les illustrations, facilite son appropriation, conformément aux objectifs déclarés par l'éditeur et l'auteur. Afin de mieux appréhender ce livre, nous commencerons par présenter son contenu, soit le récit de la légende bruxelloise qu'il rapporte, et son contexte de parution, éléments qui favoriseront la compréhension des motifs expliquant la poursuite des objectifs énoncés. Nous présenterons également les différentes versions qui se sont succédé au cours du temps⁶. Ensuite, nous analyserons le rôle de l'image et tenterons de déterminer en quoi son agencement sert les desseins tant de l'auteur que de l'éditeur. À ce stade de l'analyse, nous démontrerons que les figures, reproduisant le cycle de toiles offertes à la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule lors du jubilé de 1720, suivent le même ordre que les œuvres peintes placées au sein de l'édifice religieux. Enfin, nous

étudierons la manière dont le format du livre influence son appropriation par le lecteur.

Légende, contexte et description des éditions

Le récit que nous fait le livre est celui d'une légende bruxelloise selon laquelle, en 1370, le juif Jonathas d'Enghien aurait demandé à l'un de ses coreligionnaires bruxellois, Jean de Louvain, de dérober les hosties conservées dans la chapelle Sainte-Catherine à Molenbeek-Saint-Jean. À la suite de ce méfait, Jonathas ramène les hosties à Enghien, où il se fait assassiner deux semaines plus tard. Sa veuve, considérant cet événement comme un châtiment céleste, rend les fruits de ce larcin aux juifs de Bruxelles. Afin de le venger, ceux-ci transpercent les hosties, desquelles le sang se met miraculeusement à couler. Ébranlés par cet incident, ils chargent Catherine, une juive récemment convertie au christianisme, d'amener les hosties à Cologne afin de les y cacher. Toutefois, cette dernière les apporte à l'aumônier de l'église Notre-Dame-de-la-Chapelle, Petrus van Heede, par suite d'une vision divine. Les juifs sont alors arrêtés avant d'être interrogés puis condamnés à mort et les hosties ensanglantées sont accueillies dans la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule⁷. Au cours des siècles suivants, cette légende devient l'instrument des autorités religieuse et laïque pour lutter contre les hétérodoxies et raviver la dévotion des fidèles⁸. Afin d'atteindre ce double objectif, elles font des dons à l'église⁹, organisent des processions et diffusent le récit de ce miracle eucharistique¹⁰. Le livre de Pierre de Cafmeyer, chanoine puis prêtre de la cathédrale¹¹, paraît sur cet arrière-plan spirituel. Il est publié sous le patronage de Charles VI, nouveau dirigeant des Pays-Bas qui cherche à inscrire sa politique religieuse dans la continuité de celle menée par l'empereur Charles Quint, fervent défenseur de la foi catholique, afin de légitimer son pouvoir¹².

Comme l'indique le texte liminaire, cette œuvre résulte d'un travail de cinq semaines et est éditée en formats in-folio et in-octavo, avec ou sans illustrations, par Georges De Backer, imprimeur-libraire bruxellois¹³, qui obtient en 1720 le privilège exclusif de publier et de diffuser le récit du miracle. Il se charge également de la traduction de l'ouvrage en français, car il était initialement écrit en néerlandais¹⁴. L'introduction, rédigée par De Backer, expose les objectifs du livre : raviver la dévotion des fidèles et lutter contre

les dissidences. Pour mener à bien cette tâche, il explique que le récit des événements survenus 350 ans plus tôt sera ponctué des reproductions des 20 toiles figurant la légende, offertes à la cathédrale cette année-là par des religieux et des personnalités politiques¹⁵. Après cette introduction énonçant les objectifs du livre, l'éditeur cède sa plume à l'auteur qui réitère les desseins poursuivis par l'ouvrage avant de débiter son récit en remplaçant les toiles dans leur contexte architectural, détaillant le mobilier et les reliques que la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule renferme. Il explique que ces nouvelles œuvres ont été exécutées par cinq artistes différents¹⁶ et que leurs reproductions sont gravées par Frans Harreweyn et Jean Baptiste Bertherham¹⁷. Ce préambule est ensuite suivi du récit de la légende, qui est composé de 17 chapitres, chacun d'eux étant illustré par au moins une planche. La suite de l'ouvrage de Cafmeyer, parue quelques semaines seulement après le premier volume, reprend l'ensemble de l'histoire avant d'évoquer, dans une seconde partie, les divers aspects de la procession et des festivités¹⁸.

Cette première édition comprenant deux volumes publiés successivement est suivie d'une seconde parue en 1735 à l'occasion du jubilé commémorant la victoire du catholicisme sur le calvinisme. Elle se compose désormais d'un seul volume, avec les mêmes chapitres et une disposition identique des images. Cette seconde édition est publiée en formats in-folio, in-octavo, avec ou sans illustrations, et est disponible en néerlandais ainsi qu'en français. Bien qu'elle soit semblable à la première, elle s'en distingue par l'inclusion de descriptions et d'illustrations des nouveaux arcs de triomphe, venus remplacer les anciens le long du parcours de la procession. Même si le texte, la disposition des illustrations et les formats demeurent les mêmes, l'imprimeur diffère. En effet, la publication a été confiée à Gilles Stryckwant, également en activité à Bruxelles, ainsi qu'à Charles et Jean-Baptiste de Vos. Tous trois ont pris en charge l'impression et la distribution du texte. L'ouvrage est également disponible chez Nicolas Stryckwant, libraire, qui le propose à la vente sans pour autant l'avoir publié¹⁹.

Durant les 35 années suivantes, aucune nouvelle édition de l'ouvrage n'est publiée. Ce n'est qu'en 1770 que la légende est rééditée pour commémorer les 400 ans des méfaits commis par les juifs. Alors que les querelles religieuses semblent appartenir au passé et que les idées des Lumières se propagent,

l'authenticité même du miracle est remise en question par Patrice-François de Nény, connu pour sa position critique envers l'Église et les jésuites. Ce dernier constate que les sources mentionnées dans le récit n'évoquent aucun miracle. Selon lui, les juifs ont uniquement été condamnés pour avoir volé et transpercé les hosties²⁰. C'est donc dans ce contexte de remise en question et de doutes que l'ouvrage est réédité, son but n'étant plus de prouver la véracité du miracle aux « hérétiques » ou de raviver la dévotion des fidèles, mais cette fois de convaincre les sceptiques²¹. L'ouvrage est republié par Theodorus Craijenschot²² tandis que les reproductions des toiles sont de la main d'un autre artiste, Jan L. Krafft²³.

Malgré l'absence de liste des ventes, la longévité de cette édition atteste son succès. Sa diversité de formats et l'usage des deux langues vernaculaires suggèrent qu'elle était destinée à un large public. Ainsi, ceux qui ne maîtrisaient pas le néerlandais pouvaient se tourner vers la version en français, et inversement. De même, pour ceux ayant un budget limité, il était possible d'opter pour une édition sans illustrations ou de format plus petit²⁴.

Rôle et agencement des images

Ainsi, dans la préface adressée au lecteur, l'éditeur et l'auteur mettent en avant le double objectif du livre : raviver la dévotion des fidèles envers le Saint Sacrement et combattre les dissidences. Ces deux finalités, loin d'être distinctes, sont en réalité étroitement liées et indissociables. La revitalisation de la dévotion au Saint Sacrement intervient dans un contexte où la foi catholique devait être consolidée face aux menaces des dissidences. Si Pierre de Cafmeyer mentionne clairement le judaïsme et le protestantisme, qu'il qualifie d'« hérésies », il n'évoque toutefois pas explicitement le jansénisme. Cependant, d'autres, comme Hyacinthe De Bruyn en 1870, y perçoivent un lien²⁵. En effet, la morale puritaine des jansénistes s'oppose à la pratique de la communion fréquente, ce qui fait de cette doctrine une menace potentielle pour l'unité de la chrétienté, risquant de provoquer un nouveau schisme au sein de l'Église catholique, à l'instar du protestantisme. Pour contrer cette menace, la bulle papale *Unigenitus*, émise par Clément XI en 1713, condamnant le jansénisme, est imposée comme loi impériale par Charles VI dans les Pays-Bas méridionaux, une région encore marquée par des tensions religieuses²⁶. En effet, bien que la situation des protestants à Bruxelles se soit

améliorée sous la régence anglo-batave instaurée en 1706, cette tolérance est restée précaire et temporaire. À la fin de la guerre de Succession d'Espagne, avec la signature du traité d'Utrecht en 1713, les Pays-Bas méridionaux passent sous la domination des Habsbourg d'Autriche, eux aussi catholiques. La tolérance accordée aux protestants sous la régence anglo-batave disparaît, et la répression des pratiques protestantes reprend²⁷. Quant aux jansénistes, souvent considérés par leurs détracteurs comme appartenant à une branche du protestantisme, ils ont également subi des persécutions et plusieurs procès. Certains ont alors nié leur affiliation, lorsque d'autres ont choisi de faire profession de foi et de pénitence ou encore ont préféré se réfugier dans le nord²⁸.

Afin de répondre à ces objectifs, Pierre de Cafmeyer et Georges De Backer souhaitent grâce à cet ouvrage que le lecteur puisse acquérir :

[...] une parfaite connoissance de ce grand Miracle, soyent excitez et animez à une vraie Adoration et Veneration et qu'ils connoissent le très-digne Thresor qu'ils possèdent, afin qu'en ayant une vraie connoissance, ils louent et benissent Dieu des Merveilles qu'il a daigné leur faire et accorder, et qu'ils puissent être fortifiez de plus en plus en la veritable Foi Catholique Romaine. Ut videntes videant, et credentes intelligent. Afin que voyans ils puissent croire, et que croians ils puissent comprendre²⁹.

L'auteur rappelle ici l'objectif principal du livre et l'énonce en exploitant habilement une citation issue des Évangiles évoquant les paraboles³⁰. En effet, le passage « *Ut videntes videant, et credentes intelligent* » constitue un détournement positif de l'Évangile de Luc, dans lequel est écrit à ce sujet : « *ut videntes non videant, et audientes non intelligent* »³¹. L'interprétation des paraboles varie selon les traditions. Certaines considèrent ce type de récit allégorique comme un outil exclusif³², un moyen de distinction entre ceux qui comprennent et ceux qui ne comprennent pas. En se référant à Marc 4 : 11-12³³, elles perçoivent la parabole comme un mode de communication indirect, voire obscur, qui crée une barrière entre les fidèles et les autres. D'autres, au contraire, voient les paraboles comme un outil d'élucidation et de clarification. De nombreux Pères de l'Église³⁴, s'appuyant sur un passage de Matthieu 13 : 1-3 où Jésus s'adresse aux foules à l'aide de paraboles, ont interprété ces récits comme un moyen de communication inclusif³⁵. En transformant cette phrase négative en une proposition positive, Cafmeyer souhaite s'inscrire à la suite de cette

dernière tradition. Il veut que son livre et son message soient perçus comme une parabole accessible à tous. À l'instar de ce type de récit, son ouvrage permet au lecteur de comprendre ce qui lui est invisible et de s'élever vers des sphères de compréhension jusque-là inaccessibles. En d'autres termes, ce livre vise à offrir une connaissance et une meilleure compréhension du miracle eucharistique au plus grand nombre. Par ce détournement positif des Évangiles, l'auteur suggère également que la perception visuelle conduit à la croyance, et que la croyance elle-même est une condition préalable à la compréhension véritable.

Dans ce passage, il ne fait donc ici qu'énumérer les traditionnelles missions assignées à l'image, à savoir enseigner, remémorer ainsi que susciter l'émotion du fidèle et, partant, stimuler une dévotion³⁶. Ces trois fonctions, comme le formule Cafmeyer, se complètent harmonieusement, allant du souvenir des éléments représentés jusqu'aux émotions qu'ils suscitent. Les deux premières ont d'ailleurs tendance à se confondre, car l'enseignement que procure l'image est souvent un rappel de quelque chose de connu, dont elle permet une meilleure compréhension. Toutefois, ce n'est qu'après avoir pris connaissance, mémorisé et compris ce que l'image représente que la dernière fonction peut être atteinte. Pour y parvenir, l'auteur et l'éditeur s'appuient notamment sur les reproductions des toiles offertes à l'occasion du jubilé, qui jalonnent le récit. Ces images ne sont pas de simples illustrations, mais des outils à la compréhension du message. Elles permettent au lecteur de visualiser les événements décrits, de se les approprier et de s'immerger pleinement dans l'histoire. En ce sens, les reproductions des toiles jouent un rôle dans le processus de construction de la foi. Elles éclairent le récit et invitent le lecteur à une adhésion plus profonde au dogme de la transsubstantiation et, finalement, à une admiration pour l'eucharistie. L'atteinte de cette compréhension, de cette « vision » du divin, est observable dans la reproduction de la première toile, où les croyants, les personnes venues prier et méditer auprès des hosties profanées, tombent en pâmoison devant l'autel (fig. 1a-b). Ils sont alors touchés par la lumière divine qui émane du ciel, s'ouvrant devant eux tandis que des anges descendent à travers une nuée céleste. L'illustration figure le rapport privilégié entre le divin et le lecteur qui est invité à entrer dans la représentation en s'identifiant lui-même à l'un des acteurs de la scène³⁷. Cet ouvrage se propose donc d'accompagner le lecteur dans sa quête de compréhension du miracle eucharistique. L'image, en

le redoublant, en multiplie la portée : elle atteste à la fois sa véracité et celle du dogme eucharistique, offrant au fidèle une preuve visuelle et tangible de la grâce divine. Ainsi, l'image ne se borne pas à soutenir la foi, elle la légitime et renforce le discours théologique sur le miracle. Cette approche exige du lecteur une compréhension approfondie, tant de la légende que du miracle de l'eucharistie.

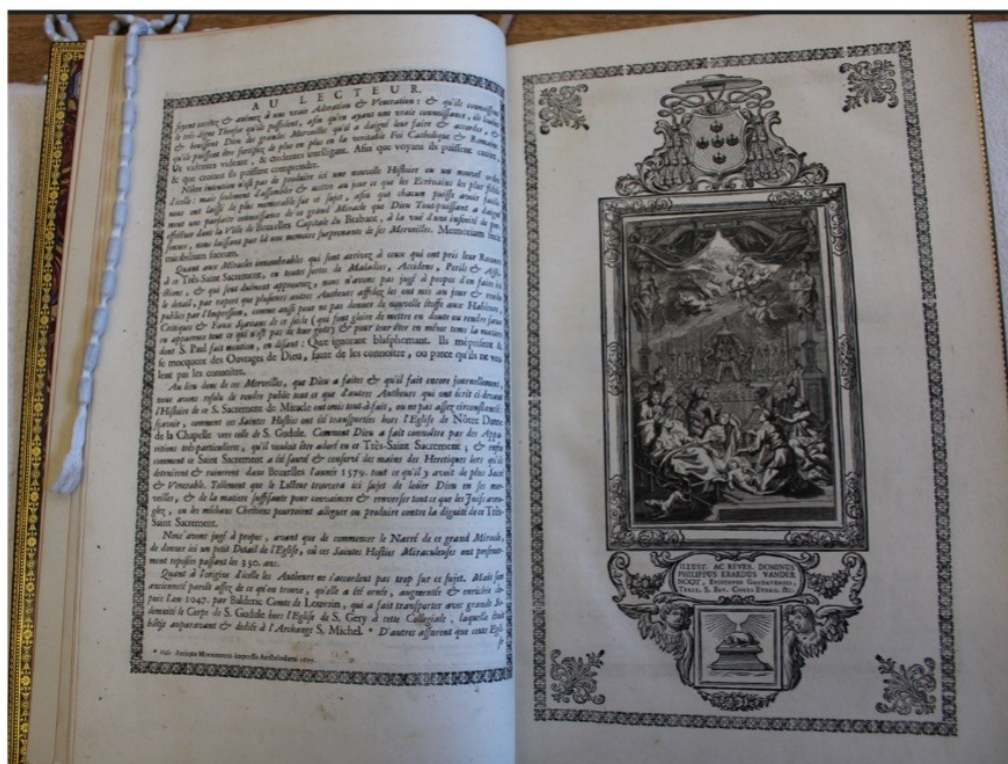


Fig. 1a. Jacob Ignatius de Roore, *Adoration du Saint Sacrement du Miracle*, huile sur toile, 1720, 240 cm x 160 cm, Bruxelles, Saints-Michel-et-Gudule, dans Pierre de Cafmeyer, *Vénérable histoire du très-saint sacrement de miracle*, Bruxelles, Georges De Backer, 1720, n. p. Photo : M. Chaidron.



Fig. 1b. Jacob Ignatius de Roore, *Adoration du Saint Sacrement du Miracle*, huile sur toile, 1720, 240 cm x 160 cm, Bruxelles, Saints-Michel-et-Gudule. Photo : KIK-IRPA, Bruxelles, cliché M105337.

La pleine compréhension de ce mystère est ainsi rendue possible par l'insertion des images au sein de l'ouvrage qui nouent des relations étroites avec le texte. Dans le format in-octavo, chacun des chapitres est agrémenté d'une ou de plusieurs reproductions des toiles ornant la cathédrale et figurant la légende, chacune d'elles correspondant aux faits décrits dans cette section. Le chapitre VI, relatant la profanation des hosties par les juifs, est enrichi d'une illustration représentant cet acte sacrilège. Cette image, loin d'être une simple décoration, permet au lecteur de visualiser la scène. Ces figurations, sur les pages impaires, sont placées en regard du texte racontant les faits sur les pages paires. La seconde toile au chapitre II, qui montre Jean de Louvain au bas de l'échelle dans l'église Sainte-Catherine s'appêtant à s'en aller avec le ciboire contenant les hosties, est figurée à la page 17, par exemple, en regard du récit du crime commis à la page 16 et se poursuivant ensuite à la page 19 (fig. 2).



Fig. 2. Texte encadré et mis en parallèle avec l'œuvre de Jan van der Heyden figurant Jean de Louvain qui dérobe les hosties, dans Pierre de Cafmeyer, *Hoogweirdighe historie van het alder-heyligste sacrament van mirakel*, Bruxelles, Georges De Backer, 1720, p. 16-17. Photo : M. Chaidron.

Cette disposition du récit tisse une étroite relation entre l'image et le texte, créant une « symbiose » au service de la narration. Chaque scène est suivie d'une illustration correspondante, offrant au lecteur un support visuel pour appréhender la légende et suivre le fil du récit dont il rend la structure plus claire. De plus, chacune des scènes représentées est assortie d'une citation biblique et d'une explication qui éclairent à la fois le texte et la représentation. Par exemple, sous le premier tableau illustrant la légende, l'auteur retranscrit un passage tiré de l'Évangile selon Matthieu : « Que voulez-vous me donner ? Et je vous le livrerai³⁸ », complété par l'explication : « Deux fois trente moutons Jonathas, par largesse ; Pour avoir le vrai Dieu, offre et en fait promesse. Pour trente autres fois, Jésus-Christ fut livré ; On voit ici, par haine, valeur et prix doublés³⁹. » Ici, l'auteur fait une comparaison entre le méfait de Jonathas et celui de Judas. De la même manière que Judas, Jonathas livre le corps du Christ en échange d'argent, rendant ainsi possible une nouvelle « crucifixion ». Cette assimilation du corps du Christ à l'hostie est confirmée

par la devise accompagnant la reproduction du tableau qui représente la profanation du pain consacré par les juifs, au chapitre VI : « Ils verront celui qu'ils ont percé⁴⁰. » De cette manière, le livre propose une approche emblématique de la légende et de sa représentation, invitant le lecteur à transcender la simple apparence du visible pour en saisir la profondeur. Celui-ci ne doit pas se contenter d'une première lecture ou d'une rapide observation pour en comprendre véritablement le sens. L'ouvrage l'incite à une réflexion allant au-delà de la signification phénoménale, c'est-à-dire celle qui est immédiatement perceptible par les sens. Cela reflète une idée plus large selon laquelle les réalités visibles sont des portails vers des vérités spirituelles ou divines. Dans ce cas-ci, le livre évoque le dogme de la transsubstantiation. Ainsi, par le biais de la combinaison du texte et de l'image, le lecteur est guidé vers une méditation plus profonde sur cette vérité. Ces représentations ne sont donc pas simplement des objets à voir, mais des invitations à contempler les mystères divins et à comprendre, par la réflexion, la signification de l'eucharistie⁴¹.

En plus de la citation biblique et de son lien avec l'image et le texte, l'auteur fournit à la fin de chaque chapitre des informations complémentaires concernant l'œuvre citée, telles que le numéro du tableau, le nom du donateur et celui du peintre. Par exemple, dans le chapitre II, il précise :

Sous la seconde peinture, qui a été donnée par le reverentissime Seigneur Jean-Baptiste de Smet, nommé à l'Evêché d'Ypres, peinte par Jean van de Heyde, et gravée par J. Harrewijn, il y a : *Avaro nihil est scelestius. Eccli. 10 v. 9. Infringit, Catharina, tuas Scelerus in Aedes, Et rapit, in niveo qui latet orbe, Deum. Exhorres facinus? promissa pecunia quodam Sacrilegas Judæ esse manus. C'est-à-dire rien de pis qu'un homme avare. Eccli 10 v. 9. Certain Jean de Louvain, autre Judas insigne, A.S. Catherine prend le Ciboire, indigne! Contenant seize Hosties, une grande et quinze petis, Et trahit, pour l'or, son Dieu. Ah! j'en frémis*⁴².

Comme le montre ce passage, l'auteur cite le tableau comme un document venant illustrer son propos. Il faut néanmoins constater que même dans sa description succincte de l'objet, il donne des informations qui sont invisibles pour le lecteur, telles que le nombre et la taille des hosties contenues dans le ciboire. La représentation de cette scène n'est ni le résumé ni la synthèse des

différentes actions décrites dans le chapitre, mais elle montre plutôt le moment où la tension dramatique est la plus grande, celui où les hosties vont quitter le sanctuaire. Enfin, Cafmeyer explique, dans son premier chapitre, les raisons qui l'ont poussé à donner cet ensemble d'informations. Celles-ci sont destinées aux lecteurs qui n'ont pas acheté l'édition illustrée afin qu'ils puissent eux aussi visualiser la toile représentant l'action décrite et les replacer dans leur contexte, le texte faisant alors à son tour office d'image⁴³.

En ce qui concerne le format in-folio, les illustrations sont disposées de la même manière sur les pages impaires, faisant face au texte réparti en deux colonnes sur les pages paires. Néanmoins, contrairement aux illustrations du format in-octavo, les toiles sont figurées dans leur cadre réel, lequel est orné des blasons des donateurs ainsi que des bas-reliefs montrant des symboles liés à la légende (fig. 3). Ceux-ci confèrent un second niveau de signification aux images, assurant au lecteur, encore une fois, une meilleure compréhension des vérités sacrées. Par exemple, sous l'œuvre représentant les miracles réalisés par le Saint Sacrement sur la table consacrée, un agneau est figuré sur un autel. Cette figure dédouble le corps du Christ présent dans le tableau sous la forme eucharistique. Ce rapprochement est justifié par l'explication qui l'accompagne : « Jésus a fait encore beaucoup d'autres choses. On voit dans ce tableau que Dieu a fait maints miracles; mais le plus grand de tous est de voir l'habitable où Dieu s'est conservé trois cent cinquante ans, et que ces sacrements sont encore permanents⁴⁴. » Cette image montre également que l'*agnel* ne doit en aucun cas être confondu avec son homonyme, l'agneau, pièce d'argent avec laquelle Jonathas a payé Jean de Louvain, et que ce qui peut sembler être du pain est en réalité le corps du Christ.



Fig. 3. Texte encadré et mis en parallèle avec l'œuvre de Jan van der Heyden figurant Jean de Louvain qui dérobe les hosties, dans Pierre de Cafmeyer, *Hoogweirdighe historie van het alder-heyligste sacrament van mirakel*, Bruxelles, Georges De Backer, 1720, p. 4-5. Photo : M. Chaidron.

Une nef de papier

Si la disposition des images au sein du texte et leur encadrement sont importants, l'ordre dans lequel elles sont disposées est tout aussi décisif. Les reproductions des toiles dans le livre sont placées de la même manière qu'au sein de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule. Cafmeyer explique leur disposition en ces termes : « comme aussi la Représentation des seize Chapelles et quatre Portails sur lesquels les 20 Tableaux représentans cette venerable Histoire sont placez, avec toutes les Inscriptions, Chroniques, Ornemens, etc.⁴⁵ ». Il regrette de ne pas avoir su reproduire au sein de son ouvrage une vue d'ensemble de la nef et de ses ornements. Pour pallier ce manque, l'auteur retrace l'histoire de l'édifice avant de décrire les trésors qu'il renferme. De cette manière, même si le lecteur ne possède pas de reproduction de l'intérieur de la nef, il peut se l'imaginer.

Ainsi, selon les indications⁴⁶ du religieux, la première toile dans l'édifice, représentant Jonathas soudoyant Jean de Louvain, est située à l'intersection entre le transept et le collatéral sud. La seconde illustrant le vol des hosties se trouve entre les deux piliers adjacents. En avançant dans la nef, la toile suivante figure Jonathas convoquant ses parents et ses proches pour se moquer des hosties. Le quatrième tableau a pour sujet son assassinat dans son jardin d'Enghien, tandis que le cinquième représente sa veuve venue à Bruxelles rapporter le ciboire aux juifs. Les deux toiles suivantes montrent respectivement la profanation et la requête des juifs à Catherine. La huitième représentation figure Catherine qui, prise de remords, fait un songe la nuit avant son départ. Enfin, le dernier tableau de ce côté de la nef la donne à voir remettant les hosties à Petrus van Heede. Du côté nord, à l'entrée de la nef cette fois, se trouve la toile représentant les juifs enfermés au Steenpoort. En avançant vers le chœur, entre les deux piliers d'après, se dresse la toile qui figure leur procès, tandis que les suivantes exhibent leur supplice sur le bûcher et la procession solennelle de la translation des hosties poignardées de l'église Notre-Dame de la Chapelle à la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule. La quatorzième peinture met en scène la légende de Jehan le tisserand : le jeune homme est agenouillé dans le collatéral du chœur, où une lumière céleste vient l'illuminer. L'œuvre qui suit le présente expliquant sa vision aux dignitaires ecclésiastiques. La seizième toile figure l'institution de la procession, alors que le pénultième tableau historique représente le cardinal Hauchin sortant les hosties de la poutre dans laquelle elles ont été cachées durant la période calviniste. La dix-huitième toile montre les malades et les infirmes implorant l'aide du Sacrement du Miracle. Celle-ci se trouve après l'intersection du collatéral nord et du transept. Il faut ajouter à ce cycle narratif un ensemble de deux peintures venant le clôturer. Ces dernières, qui surmontent les portails nord et sud, illustrent d'une part les archiducs Albert et Isabelle offrant au Saint Sacrement la triple couronne et le manteau de perles, et d'autre part le prince cardinal infant, don Ferdinand, faisant don de la balustrade d'argent placée devant l'autel lors des grandes cérémonies⁴⁷.

Ce cycle narratif s'organise de manière ininterrompue. Il débute au sud, à l'intersection entre le transept et le collatéral, puis se déploie le long du côté sud de la nef avant de bifurquer à l'entrée de l'église. Ensuite, il continue le long du mur nord jusqu'à son aboutissement au niveau du transept. Cette disposition, répartie sur les deux murs de l'église à partir de son centre, peut

paraître inhabituelle. En effet, le fidèle ne peut pas suivre la narration depuis l'entrée de l'édifice pour être ensuite conduit à la croisée entre le transept et le collatéral, à proximité du chœur et de l'autel. Cet arrangement particulier n'est pas sans raison, il est conçu pour mettre en valeur de manière spatiale le contenu du récit⁴⁸. L'épisode figurant Jean de Louvain déroband le ciboire se trouve au plus près de l'autel, lieu où est conservée la sainte matière. Par la suite, au fur et à mesure que le spectateur avance dans le récit, il s'éloigne peu à peu de l'autel tout comme le pain profané est amené au loin chez les juifs. Les hosties ensanglantées et le fidèle vont ensuite à nouveau retourner vers le chœur, mouvement qui débute par la capture, le jugement et la mise à mort des profanateurs. Ce retour vers l'autel est symbolisé par la dernière toile du cycle, où les croyants, les personnes venues prier, tombent en pâmoison. L'autel, lieu de manifestation de la présence réelle, polarise ainsi l'ensemble du récit en orchestrant un mouvement d'aller-retour des hosties qui y trouvent leur place⁴⁹ (fig. 4).

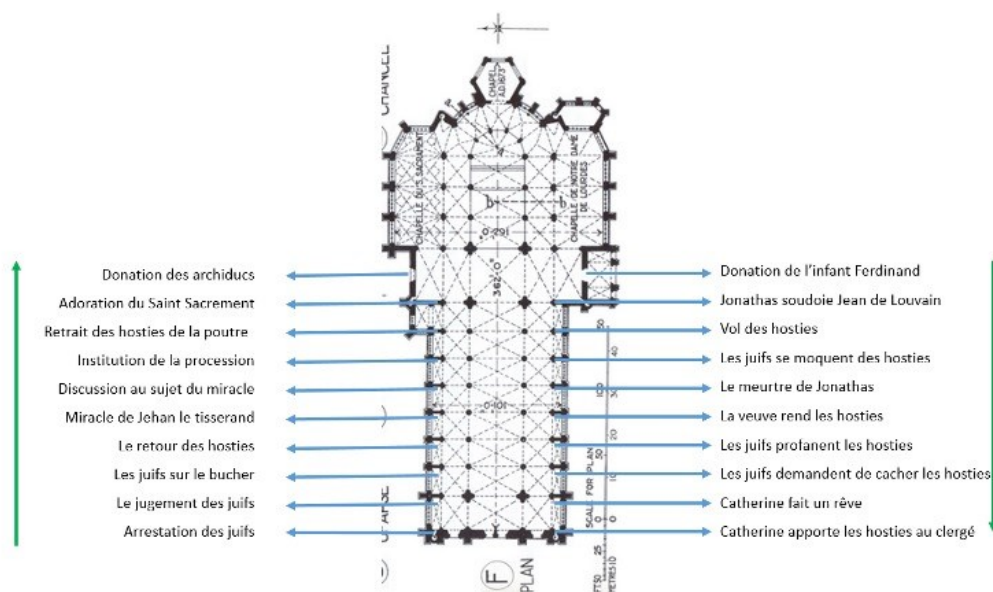


Fig. 4. Disposition des toiles dans la cathédrale. Photo : M. Chaidron.

En ce qui concerne le livre de Cafmeyer, la première reproduction ne correspond pas à la toile figurant Jonathas soudoyant Jean de Louvain, action qui marque pourtant le début de la légende. Elle ne vient qu'en quatrième place, après les toiles donnant à voir la prière des malades pour le Saint Sacrement et les donations de la dynastie espagnole au cours du temps. Ces

trois dernières peintures sont, au sein de l'édifice bruxellois, situées au plus près du chœur où repose sur l'autel l'ostensoir avec les hosties profanées. L'éditeur semble avoir délibérément reproduit cette disposition, ce va-et-vient vers le chœur, car le frontispice montre les hosties, tandis que sur la page adjacente, l'autel est figuré avec l'ostensoir représentant Dieu le Père tenant, dans une croix sertie, le pain profané (fig. 5).

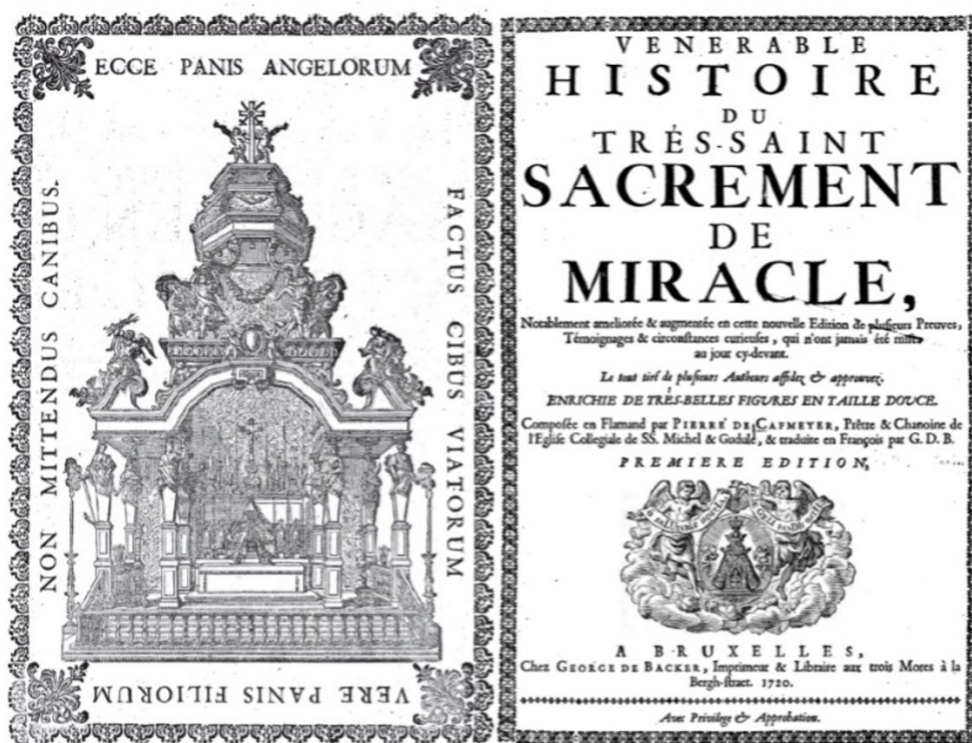


Fig. 5. Frontispice de l'ouvrage de Pierre de Cafmeyer. Photo : domaine public.

Les illustrations se poursuivent ensuite, tout comme dans l'église, par les images de la légende, en commençant par la toile figurant Jonathas soudoyant Jean de Louvain et s'achevant par la représentation des hosties sauvegardées des destructions causées par les calvinistes (fig. 6).

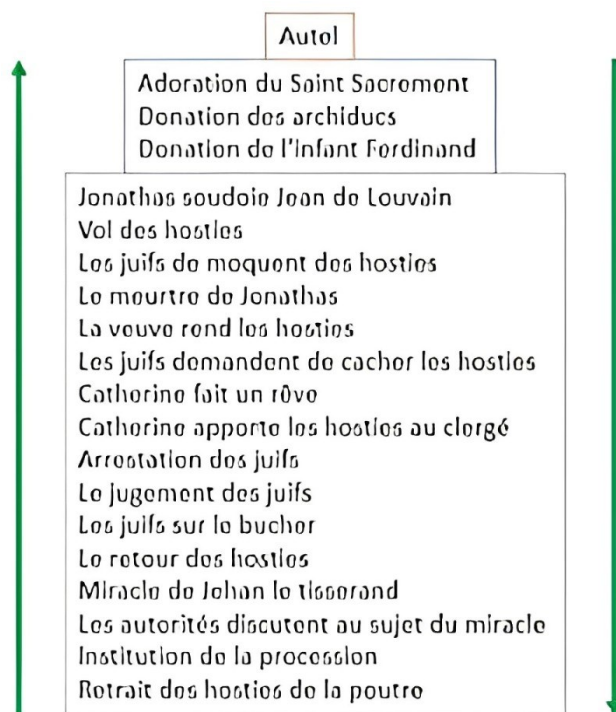


Fig. 6. Disposition des toiles dans le livre. Photo : M. Chaidron.

Cette disposition des illustrations, reproduisant l'intérieur de la cathédrale, permet au fidèle de se remémorer la légende et de méditer. En effet, le lecteur est invité, dès l'entrée du livre qui représente le trésor le plus précieux contenu dans l'édifice religieux, à pratiquer une « composition de lieu⁵⁰ », à se forger une représentation mentale, système mnémotechnique permettant d'accueillir des images. Le lecteur est donc d'emblée plongé au « chœur » de la cathédrale et doit à partir des hosties parcourir l'espace du livre afin d'atteindre la divinité. Cet espace architectural structure la lecture et le cheminement du croyant, chacun des chapitres, et donc chacune des illustrations, marquant une étape dans son parcours vers le divin⁵¹.

Les différents usages de l'in-folio et de l'in-octavo

Cette disposition des illustrations reproduisant l'agencement des toiles à l'intérieur de la cathédrale fournit au fidèle un support pour la méditation. Toutefois, selon le format du livre, in-folio ou in-octavo, ce voyage intérieur pourra se faire en des lieux différents.

Le premier format, petit et transportable, permet au lecteur de l'emporter avec lui dans la cathédrale. Sa lecture suit alors le même cheminement que celle des toiles dans l'édifice. En plus de lire et de réfléchir sur les différents chapitres de l'histoire en établissant, lorsque cela est possible, un parallèle entre le texte et l'image reproduite dans le livre, le croyant institue un lien avec la toile et le lieu de l'édifice où elle se situe. L'aboutissement de cette lecture au sein de la cathédrale confère une dimension supplémentaire à la méditation du fidèle, car l'autel reste le lieu privilégié auprès duquel se livrer à cette pratique.

La disposition des toiles souligne spatialement le contenu du récit et du cheminement que doit suivre le croyant pour parvenir à la table consacrée, lieu propice à sa méditation⁵². Cette rencontre du divin, à laquelle souhaite accéder le fidèle, est symbolisée par la scène de la transfiguration à l'arrière de l'autel de la cathédrale et visible sur la gravure d'Antoine Cardon⁵³. Cet épisode du Nouveau Testament décrit le moment où le Christ a brièvement modifié son apparence physique pour révéler sa nature divine à trois de ses disciples⁵⁴. La montagne où s'est déroulé le dévoilement devient le théâtre où l'humanité rencontre Dieu, un point de convergence entre le temporel et l'éternel, avec le Christ agissant comme le lien entre le ciel et la terre. L'autel devant lequel se trouve cette scène devient ici, à l'image de la montagne, le lieu privilégié pour l'élévation de l'âme du fidèle vers Dieu. Cette représentation souligne la fonction de ce lieu et est l'aboutissement de la méditation du croyant qui a auparavant parcouru l'ensemble du cycle dans l'église. Ce cheminement dans l'espace ecclésial, le fidèle peut le faire accompagné de l'ouvrage de Cafmeyer lui permettant de mieux appréhender les représentations accolées aux murs. Parallèlement à la progression géographique dans l'église, il avance, page après page, dans le livre où le parcours est le même. Il part de l'autel, tout comme dans la cathédrale, où sont conservées les hosties profanées et auprès duquel se trouvent les trois derniers tableaux du cycle. Il va ensuite, lorsqu'il progresse dans sa lecture, s'éloigner de plus en plus de cet autel de papier pour enfin y revenir lorsqu'il a terminé le livre. Quand le lecteur referme l'ouvrage après en avoir lu la dernière page, il fait face une nouvelle fois à l'autel.

Cette démarche appelle le méditant à une composition de lieu appuyée sur une prolifération d'images, issue du va-et-vient entre le cheminement mental effectué grâce au livre et à ses gravures, et le cheminement pédestre dans

l'église et parmi ses tableaux. Il se crée alors un espace imaginaire, dans l'esprit du lecteur, où l'image mentale prend forme dans un mouvement d'aller-retour entre les deux supports. Ce déplacement du livre vers le tableau, et vers l'espace ecclésial où les scènes se déploient concrètement à l'échelle du fidèle, enrichit et approfondit sa méditation⁵⁵. Toutefois, si les images peuvent servir d'aide, de support, à cette création mentale, elles ne sont pas nécessaires à celle-ci, comme le prouvent les éditions dépourvues de planches. En effet, le point de départ de toute méditation réside dans la lecture du texte. Grâce aux données qu'il fournit, le lecteur se forge déjà cette image mentale qui lui permet ensuite de méditer. Ainsi transformée, la représentation textuelle pénètre alors la conscience du lecteur et devient partie intégrante de son être. Dès lors, l'image est accessoire par rapport au texte, elle n'apporte rien de nouveau, mais rappelle, comme nous l'avons montré, ce que le lecteur a appris par les mots. Ces images mentales sont créées à l'aide de descriptions très détaillées, de métaphores, mais aussi d'images animées sous forme de courts chapitres fondés sur des narrations brèves, aux scénarios simples et aux décors aisément imaginables⁵⁶.

Ainsi fortifié par les images qu'il a construites, le lecteur peut se souvenir de la légende et de son message. Si, pour le format in-octavo, il a le choix de méditer chez lui ou dans l'espace ecclésial, le format in-folio est en revanche beaucoup trop volumineux pour qu'il puisse le transporter. Chez lui, grâce au livre du format de son choix qu'il a pu acheter et à l'aide des descriptions de Cafmeyer, le lecteur peut recréer mentalement l'église et y organiser les petites unités de savoir, soit chacun des chapitres contenus dans l'ouvrage, qui s'animent alors devant ses yeux grâce aux nombreux détails et à la simplicité avec lesquels l'auteur décrit les actions. Ce souvenir, à l'origine de son savoir, a renforcé sa foi et sa dévotion.

En conclusion, l'ouvrage de Pierre de Cafmeyer, publié à l'occasion du jubilé de 1720 dans un contexte de tensions religieuses, intègre harmonieusement les images au texte, permettant au lecteur de s'appropriier pleinement son contenu. Le but commun de l'éditeur et de l'auteur est de raviver la dévotion des fidèles au Saint Sacrement tout en luttant contre les dissidences. Pour atteindre ce double objectif, à la fois pédagogique et méditatif, les toiles offertes à la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule lors du jubilé sont reproduites pour ponctuer les chapitres du livre, chacune illustrant un épisode

de la légende. L'auteur fournit également des descriptions de l'objet, permettant au lecteur de visualiser mentalement les scènes, qu'il les ait sous les yeux ou non. La disposition des reproductions respecte celle des œuvres dans l'édifice religieux, faisant du livre un véritable monument de papier, liant le texte à son environnement. Cette métaphore souligne également que, quel que soit l'endroit où il se trouve, le lecteur est amené à cheminer spatialement et spirituellement vers le divin, renforçant ainsi sa foi. Cette étude prolonge donc la réflexion de Roger Chartier sur l'interaction entre le lecteur, le texte et le livre, en démontrant comment, dans ce contexte particulier, le livre devient un instrument actif non seulement dans la transmission de la foi, mais aussi dans sa consolidation. Ce processus ne se limite pas à une simple reproduction d'un récit historique, il s'agit d'une réexploitation stratégique d'un récit du passé, enrichi par des illustrations soigneusement intégrées, dans le but de répondre aux défis contemporains. En publiant cette légende médiévale, l'auteur et l'éditeur tentent d'agir directement sur leur époque. Ils exploitent le pouvoir des images et la structure narrative du texte afin de réanimer le dogme qui pourrait être contesté ou affaibli dans un contexte de tensions. Ainsi, le livre devient un véritable acteur dans les dynamiques sociales et religieuses.

NOTE BIOGRAPHIQUE

Diplômée en histoire de l'art et en sciences des religions de l'Université libre de Bruxelles, Manon Chaidron est lauréate d'une bourse de la Fondation Périer-d'Ieteren et poursuit actuellement ses recherches en tant que doctorante du GEMCA à l'Université catholique de Louvain. Son travail porte sur les représentations du Saint Sacrement du Miracle de Bruxelles au XVII^e et XVIII^e siècles. Avant cela, elle a étudié l'iconographie de saint Guidon d'Anderlecht dans deux articles parus respectivement dans les *Annales d'histoire de l'art* et dans les *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*. Par ailleurs, son intérêt s'est également porté sur le monde précolombien, comme l'atteste son étude parue dans le *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire*.

Notes

¹ Pour une bibliographie des écrits de Roger Chartier, voir notamment : Dorothea Kraus, « Appropriation et pratiques de la lecture », *Labyrinthe*, n° 3, 1999, p. 13-25.

² Au sujet de la lecture, voir : François Bresson, « La lecture et ses difficultés », dans Roger Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris et Marseille, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1985, p. 12-21.

³ En ce qui concerne la relation entre le texte et l'image, les études de cas et les études synthétiques abondent. L'ouvrage de Liliane Louvel propose une synthèse d'un large éventail de travaux et une riche bibliographie des théories littéraires ainsi que des études portant sur la relation texte-image : Liliane Louvel, *Poetics of the Iconotext*, Londres, Ashgate, 2011.

⁴ Il est difficile de viser à l'exhaustivité. Pour quelques études de cas concernant l'appropriation du texte par l'image : Joel R. Levin, Gary J. Anglin et Russell N. Carney, « On empirically validating functions of pictures in prose », dans Dale M. Willows et Harvey A. Houghton (dir.), *The Psychology of Illustration*, New York, Springer Publishing, 1987, p. 51-114; Sidney I. Landau, *Dictionaries: The Art and Craft of Lexicography*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989; Ladislav Zgusta, « Ornamental pictures in dictionaries », dans Gregory James (dir.), *Lexicographers and Their Works*, Exeter, University of Exeter Press, coll. « Exeter Linguistic Studies », 1989, p. 215-223; Arthur Woodward, « Do illustrations serve a purpose in US textbooks? », dans Bruce K. Britton, Arthur Woodward et Marilyn Binkley (dir.), *Learning From Textbooks: Theory and Practice*, New York, Routledge, 1993, p. 115-134; Prabu David, « News concreteness and visual-verbal association: do news pictures narrow therecall gap between concrete and abstract news ? », *Human Communication Research*, vol. 25, n° 2, 2006, p. 180-201; Joan Peeck, « Increasing picture effects in learning from illustrated text », *Learning and Instruction*, vol. 3, n° 3, 1993, p. 227-238.

⁵ Au sujet de ce livre, voir : Roger De Kessel, « Pierre de Cafmeyer : *Hoogweirdighe historie van het alder-heilighste Sacrament van Mirakel* [...] », dans Marianne Baugnée et al., *Trésors de la Bibliothèque artistique*, Bruxelles, Bibliothèque artistique, 2000, p. 112; Bernard Vegnes, *Pictura loquens : livres illustrés dans les anciens Pays-Bas et à Liège du XV^e au XVIII^e siècle*, Bruxelles, Société royale des bibliophiles et iconophiles de Belgique, 2019, n° 53 b; Alphonse Thijs, « *Komt pelgrims, komt hier* ». *Devotioneel drukwerk voor bedevaartplaatsen in Vlaanderen en Brabant (1500-1850)*, Louvain, Peeters Publishers, coll. « Miscellanea Neerlandica », 2020, p. 322-323.

⁶ Cette étude est en partie fondée sur l'analyse matérielle des premières éditions de l'ouvrage conservées à la Bibliothèque royale de Belgique.

⁷ Au sujet des récits de la légende, voir : Placide Lefèvre, « Het oudste verhaal der "Legende" van het H. Sacrament van Mirakel van Brussel », *Collectanea Bruxella Sacra*, vol. 4, 1931, p. 1-10; Luc Dequeker, *Het Sacrament Van Mirakel jodenhaat in de middeleeuwen*, Louvain, Davidsfonds, 2000; Renaud Adam, « L'Histoire du Saint sacrement de Miracle d'Étienne Ydens (1605), œuvre de dévotion ou œuvre polémique? », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 92, 2014, p. 413-433.

⁸ Au sujet de la politique religieuse au cours du XVII^e siècle, voir : Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des Kaiserstils*, Berlin, De Gruyter, 1981; Luc Duerloo, « Pietas Albertina. Dynastieke vroomheid en herbouw van het vorstelijke gezag », *Bijdragen en Mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden*, n° 112, 1997, p. 1-18; Luc Duerloo, « Archducal Piety and Habsburg Power », dans Werner Thomas et Luc Duerloo (dir.), *Albert & Isabella: 1598-1621*, Turnhout, Brepols, 1998, p. 267-279; Anna Coreth, *Pietas Austriaca. Austrian Religious Practices in the Baroque Era*, Indiana, Purdue University Press, 2004; Annick Delfosse, « Une "divine princesse" au zèle fervent. La politique dévotionnelle d'Isabelle Claire Eugénie (1566-1633) dans les Pays-Bas méridionaux », dans Murielle Gaude-Ferragu et Cécile Vincent-Cassy (dir.), *La dame de*

cœur ». *Patronage et mécénat religieux des femmes de pouvoir dans l'Europe des XIV^e-XVII^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2016, p. 193-208.

⁹ Placide Lefèvre, « Offrandes princières faites en l'honneur d'une relique eucharistique à Bruxelles au XVII^e et au XVIII^e siècle », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, vol. 41, 1972, p. 82-86. Un cycle monumental de tapisseries est également offert. Voir à ce sujet : Ingrid De Meûter et Guy Delmarcel, *The Cinquantenaire Tapestries. The Collection of the Royal Museums of Art and History*, Gand, Snoeck Publisher, 2023, p. 432-459; Koenraad Brosens, « The final convulsions of Brussels tapestry "The legend of the miraculous Host", 1769-85 », *Burlington Magazine*, n° 155, 2013, p. 82-87.

¹⁰ L'ouvrage d'Étienne Ydens, par exemple, a été publié tout au long du XVII^e siècle. Étienne Ydens, *Histoire du S. Sacrement de Miracle, reposant à Bruxelles, en l'Eglise collegiale de S. Goudele, & des miracles faitz par iceluy*, Bruxelles, Rutger Velpius, 1605; Étienne Ydens, *Historie van het H. Sacrament van Mirakelen. Berustende tot Bruessel inde collegiale kerk van S. Goedele*, Bruxelles, Rutger Velpius, 1608. Voir à ce sujet : Renaud Adam, « L'Histoire du Saint sacrement de Miracle d'Étienne Ydens (1605), œuvre de dévotion ou œuvre polémique? », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 92, 2014, p. 413-433.

¹¹ Edmond Henri Joseph Reusens, « De Cafmeyer (Pierre) », dans *Biographie nationale*, Bruxelles, Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, vol. 4, 1873, p. 860.

¹² Klaas Van Gelder, « L'empereur Charles VI et "l'héritage anjouin" dans les Pays-Bas méridionaux (1716-1725) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 58, 2011, p. 53-79.

¹³ Claude Sorgeloos, « Les réseaux commerciaux de Guillaume Fricx, imprimeur et libraire à Bruxelles (1705-1708) », dans Renaud Adam, Ann Kelders, Claude Sorgeloos et David J. Shaw (dir.), *Urban Networks and the Printing Trade in Early Modern Europe (15th-18th century)*, Londres, Consortium of European Research Libraries, 2010, p. 1-37.

¹⁴ Pierre de Cafmeyer, *Hoogweirdighe historie van het alder-heyligste sacrament van mirakel*, Bruxelles, Georges De Backer, 1720.

¹⁵ Pierre de Cafmeyer, *Vénérable histoire du très-saint sacrement de miracle*, Bruxelles, Georges De Backer, 1720, p. 2.

¹⁶ Il n'en subsiste aujourd'hui plus que 13 qui sont conservées dans la tour nord de la cathédrale. Il s'agit des œuvres suivantes : Jacob Ignatius de Roore, *Les malades invoquent le Saint Sacrement du Miracle*, 1720, huile sur toile, 240 cm x 160 cm, Bruxelles, Saints-Michel-et-Gudule; Charles Eyckens, *Catherine est avertie en rêve par un ange*, 1720, huile sur toile, 240 cm x 160 cm, Bruxelles, Saints-Michel-et-Gudule; Charles Eyckens, *Catherine rend le ciboire au prêtre de la paroisse*, 1720, huile sur toile, 240 cm x 160 cm, Bruxelles, Saints-Michel-et-Gudule; Guillaume Kerricx, *La veuve de Jonathas remet le ciboire aux Juifs*, 1720, huile sur toile, 240 cm x 160 cm, Bruxelles, Saints-Michel-et-Gudule; Guillaume Kerricx, *Des juifs tentent de soudoyer une femme*, 1720, huile sur toile, 240 cm x 160 cm, Bruxelles, Saints-Michel-et-Gudule; Jan van der Heyden, *Jean de Louvain vole un ciboire à la chapelle Sainte-Catherine*, 1720, huile sur toile, 240 cm x 160 cm, Bruxelles, Saints-Michel-et-Gudule; Jan van der Heyden, *Les juifs sont arrêtés*, 1720, huile sur toile, 240 cm x 160 cm, Bruxelles, Saints-Michel-et-Gudule; Jan van der Heyden, *Jehan le tisserand est miraculeusement éclairé*, 1720, huile sur toile, 240 cm x 160 cm, Bruxelles,

Saints-Michel-et-Gudule; Jacob Zeguer van Helmont, *Profanation des hosties*, 1720, huile sur toile, 240 cm x 160 cm, Bruxelles, Saints-Michel-et-Gudule; Jacob Zeguer van Helmont, *Le Saint Sacrement est retiré de la poutre*, 1720, huile sur toile, 240 cm x 160 cm, Bruxelles, Saints-Michel-et-Gudule; Jacob Zeguer van Helmont, *Jonathas blasphème dieu avec ses parents et amis*, 1720, huile sur toile, 240 cm x 160 cm, Bruxelles, Saints-Michel-et-Gudule; Jacob Zeguer van Helmont, *Témoignage de Jehan le tisserand au sujet du Saint Sacrement*, 1720, huile sur toile, 240 cm x 160 cm, Bruxelles, Saints-Michel-et-Gudule; Jan Van Orley, *Transfert des hosties*, 1720, huile sur toile, 240 cm x 160 cm, Bruxelles, Saints-Michel-et-Gudule; Denis Coeckelberghs, *Répertoire photographique du mobilier des sanctuaires de Belgique : province de Brabant*, Bruxelles, Institut royal du patrimoine artistique, 1978, p. 66-67.

¹⁷ Karel Piot, « De beide Harrewijns, Nederlandsche graveurs », *Dietsche Warande*, vol. 6, 1893, p. 462-477; Émile Henri Van Heurck, *Les images de dévotion anversoises, du XVI^e au XIX^e siècle*, « sanctjes, bidprentjes » et « suffragiën », Anvers, E. De Cocker, 1930, p. 62; Friedrich Wilhelm Hollstein, *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca 1450-1700*, Amsterdam, M. Hertzberger, vol. 8, 1953, p. 220; Alain Jacobs, « Johann-Baptist Berterham. Un graveur prolifique au service de l'édition bruxelloise autour de 1700 », *In Monte Artium. Journal of the Royal Library of Belgium*, vol. 3, 2010, p. 139-213.

¹⁸ Pierre de Cafmeyer, *Vénérable histoire du très-saint sacrement de miracle*, Bruxelles, Georges De Backer, 1720, p. 49-70.

¹⁹ Pierre de Cafmeyer, *Vénérable histoire du très-saint sacrement de miracle*, Bruxelles, Gilles Stryckwant, Nicolas Stryckwant, Charles de Vos, Jean-Baptiste de Vos, 1735; Pierre de Cafmeyer, *Hooghweerdighe historie van het Alder-Heylighste Sacrament van Mirakel*, Bruxelles, Gilles Stryckwant, Nicolas Stryckwant, Charles de Vos, Jean-Baptiste de Vos, 1735.

²⁰ Les réflexions de De Nény sont formulées dans le livre d'Henri Griffet, jésuite français établi à Bruxelles. Elles ont également été copiées par Jean-Charles d'Abremes, *Anecdota et Collectanea de Sanctissimo Sacramento Miraculoso Bruxellis*, Bruxelles, KULeuven, Bibliotheek Faculteit Godgeleerdheid, Collection Grootseminarie Mechelen (Cod. 130), 1789; Henri Griffet, *Histoire des hosties miraculeuses, qu'on nomme le très Saint Sacrement de Miracle*, Bruxelles, J. Van den Berghen, 1770. À ce sujet voir : Luc Dequeker, *Het Sacrament Van Mirakel jodenbaat in de middeleeuwen*, Louvain, Davidsfonds, 2000, p. 70-71. Au sujet de Patrice-François De Nény voir : Bruno Bernard, *Patrice-François De Nény (1716-1784) : portrait d'un homme d'état*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1993.

²¹ Luc Dequeker, *Het Sacrament Van Mirakel jodenbaat in de middeleeuwen*, Louvain, Davidsfonds, 2000, p. 70-71.

²² Voir à ce sujet : Maurits Sabbe, « Theodorus Crajenschot en de Antwerpsche boekverkoopers », *De Gulden Passer*, vol. 1, 1923, p. 54-63.

²³ Pierre de Cafmeyer, *Historie van het Alderheilighste sacrament van mirakel*, Bruxelles, Theodorus Crajenschot, 1770. Voir sur ce graveur : Charles Piot, « Krafft », dans *Biographie nationale*, Bruxelles, Émile Bruylant, vol. 10, 1888-1889, p. 796.

²⁴ Le prix d'un livre est le résultat d'un calcul comprenant les coûts de production, les matériaux et l'entretien de l'imprimerie. Plus tard, il fallait également tenir compte du coût des annonces dans la presse et des dépenses liées à la création de matériel promotionnel, tel que des brochures. Les coûts des imprimeries du XVI^e au XVIII^e siècle ont été analysés par

de nombreux chercheurs, tels que Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, *L'apparition du livre*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'Humanité », 1958, p. 176-186.

²⁵ Hyacinthe De Bruyn, *Jubilé d'un vrai miracle*, Bruxelles, H. Goemaer, 1870, p. 273.

²⁶ Luc Dequeker, *Het Sacrament Van Mirakel jodenbaat in de middeleeuwen*, Louvain, Davidsfonds, 2000, p. 69-71; Lucien Ceysens, *Le sort de la bulle Unigenitus. Recueil d'études offert à l'occasion de son 90^e anniversaire*, Louvain, Leuven University Press, 1992, p. 720-745.

²⁷ Eugène Hubert, *De Charles Quint à Joseph II. Étude de la condition des protestants*, Bruxelles, A.-N. Lebègue, 1882, p. 63-106; Émile Michel Braekman (dir.), *Le protestantisme à Bruxelles : des origines à Léopold I*, Bruxelles, Bibliothèque Albert I^{er}, 1980, p. 33-37.

²⁸ Marie Kervyn, *Jansénisme et anti-jansénisme à Bruxelles au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles*, Bruxelles, Archives de la Ville de Bruxelles, coll. « Studia Bruxellæ », 2012, p. 65-97.

²⁹ Pierre de Cafmeyer, *Vénérable histoire du très-saint sacrement de miracle*, Bruxelles, Georges De Backer, 1720, n. p.

³⁰ Mc 4 : 11-12 et Lc 8 : 10.

³¹ Lc 8 : 10. Le passage entier est le suivant : « *Quibus ipse dixit : Vobis datum est nosse mysterium regni Dei, ceteris autem in parabolis : ut videntes non videant, et audientes non intelligant* », et peut se traduire par : « À ceux-ci il dit : Il vous est donné de connaître le mystère du royaume de Dieu, mais pour les autres, cela est donné en paraboles : pour qu'ils voient sans voir et entendent sans comprendre » (traduction libre).

³² C'est notamment le cas de Pierre le Chrysologue, pour qui « *In lapide friget ignis, latet ignis in ferro, ipse tamen ignis ferri ac lapidis collisione flammatur; sic obscurum uerbum uerbi ac sensus conlatione se resplendet. Certe simystica non essent, inter infidelem fidelemque [...] discretio non maneret [...]* ». « Dans la pierre, le feu est froid, le feu est caché dans le fer, et pourtant ce même feu s'enflamme par la collision du fer et de la pierre; de même, un mot obscur brille par la comparaison du mot et de son sens. Assurément, les mystères ne seraient pas, et il n'y aurait pas de distinction entre l'infidèle et le fidèle [...] » (traduction libre); Sermo 96. 1, 592, cité dans Marry Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 45 et dans Mette Birkedal Bruun, *Parables Bernard of Clairvaux's Mapping of Spiritual Topography*, Leyde, Brill's, coll. « Brill's Studies in Intellectual History », 2006, p. 149.

³³ Mc 4 : 11-12 : « *et dicebat eis vobis datum est mysterium regni Dei Illis autem qui foris sunt in parabolis omnia fiunt ut videntes videant et non videant et audientes audiant et non intellegant nequando convertantur et dimittantur eis peccata* », ce qui peut se traduire par : « Et il leur disait : Il vous est donné de connaître le mystère du royaume de Dieu. Mais pour ceux qui sont dehors, tout se fait en paraboles, afin qu'ils voient et ne voient pas, et qu'ils entendent et ne comprennent pas, de peur qu'ils ne se convertissent et que leurs péchés ne leur soient pardonnés » (traduction libre).

³⁴ Voir : Mette Birkedal Bruun, *Parables Bernard of Clairvaux's Mapping of Spiritual Topography*, Leyde, Brill's, coll. « Brill's Studies in Intellectual History », 2006, p. 149. Grégoire le Grand et Galand de Reigny sont également de cet avis et mentionnent ce passage. Le premier écrit : « *Siquidem per similitudines aliquas me vel parabolas loqui iussit et ut, figuratis utens locutionibus*

magis quam nudis, per plurima temptarem loca, eo quod sint quidam qui ea qu'æ parabolice vel tropice dicuntur libentius audiant », « En effet, il m'a ordonné de parler à travers certaines similitudes ou paraboles et d'aborder de nombreux sujets en utilisant des expressions figurées plutôt que directes, car il y en a qui préfèrent écouter ce qui est dit de manière parabolique ou tropique » (traduction libre) (Galand de Reigny, *Parabolarium, Praefatiuncula* 1, 52), tandis que le second écrit : « *Caelorum regnum, fratres carissimi, idcirco terrenis rebus simile dicitur, ut ex his quae animus nouit surgat ad incognita, quatenus exemplo uisibilibus se ad inuisibilia rapiat [...]* », « Le royaume des cieux, très chers frères, est comparé à des choses terrestres afin que l'âme s'élève vers ce qui lui est inconnu à partir de ce qu'elle connaît, de sorte qu'à travers l'exemple des choses visibles, elle soit transportée vers les invisibles [...] » (traduction libre) (Grégoire le Grand, *Homiliae in Evangelia* I.11.1, 74).

³⁵ Mette Birkedal Bruun, *Parables Bernard of Clairvaux's Mapping of Spiritual Topography*, Leyde, Brill's, coll. « Brill's Studies in Intellectual History », 2006, p. 149-150.

³⁶ Énoncées par Grégoire le Grand, elles sont ensuite reprises par Thomas d'Aquin. Bien que prenant des formules différentes, ou quelques nuances, cette triple fonctionnalité reste en application jusqu'à la fin du XVII^e siècle et, comme le montre cette étude, encore au début du XVIII^e siècle. Grégoire le Grand, *Epistolae*, XI, 10, CC140A, p. 874; Celia M. Chazelle, « Pictures, books, and the illiterate: Pope Gregory I's letters to Serenus of Marseilles », *Word & Image. A Journal of Verbal/ Visual Enquiry*, vol. 6, n° 2, 1990, p. 138-159; Ralph Dekoninck, *Ad Imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2005, p. 113-114; Lawrence Duggan, « Was art really the "book of the illiterate"? », *Word & Image. A Journal of Verbal/ Visual Enquiry*, vol. 5, n° 3, 1989, p. 227-251; Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2002, p. 97-133; Thomas d'Aquin, *Commentarium super libros sententiarum*, l. III, d.9, a. 2, q. 2.

³⁷ Frédéric Cousinié, *Images et méditation au XVII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 57-58.

³⁸ Mt 26 : 15.

³⁹ Pierre de Cafmeyer, *Hoogweirdighe historie van het alder-beyligste sacrament van mirakel*, Bruxelles, Georges De Backer, 1720, p. 12.

⁴⁰ Pierre de Cafmeyer, *Hoogweirdighe historie van het alder-beyligste sacrament van mirakel*, Bruxelles, Georges De Backer, 1720, p. 47.

⁴¹ Ralph Dekoninck, « Jesuit emblematics between theory and practice », *Jesuit Historiography Online*, 2016, https://doi.org/10.1163/2468-7723_jho_COM_192540 (août 2024).

⁴² Pierre de Cafmeyer, *Vénérable histoire du très-saint sacrement de miracle*, Bruxelles, Georges De Backer, 1720, p. 18-19.

⁴³ Pierre de Cafmeyer, *Vénérable histoire du très-saint sacrement de miracle*, Bruxelles, Georges De Backer, 1720, p. 10.

⁴⁴ Pierre de Cafmeyer, *Vénérable histoire du très-saint sacrement de miracle*, Bruxelles, Gilles Stryckwant, Nicolas Stryckwant, Charles de Vos, Jean-Baptiste de Vos, n. p.

⁴⁵ Pierre de Cafmeyer, *Vénérable histoire du très-saint sacrement de miracle*, Bruxelles, Georges De Backer, 1720, p. 204.

⁴⁶ Celles-ci ont pu être complétées par d'autres documents tels que le livre de Hyacinthe De Bruyn, *Histoire de l'église de Sainte-Gudule et du Très-Saint Sacrement de miracle à Bruxelles*, Bruxelles, s. é., 1870, p. 275, qui explique qu'hormis les œuvres figurant les donations faites au cours du temps, qui sont situées à droite et à gauche des transepts, les autres toiles se trouvent adossées au pilier du collatéral. Il existe également un document conservé aux Archives de la Ville de Bruxelles qui montre comment elles étaient disposées : Disposition des œuvres au sein de la cathédrale, Bruxelles, Archives de la Ville de Bruxelles, AVB-V200 et V201. Enfin, il y a l'œuvre d'Antoine Cardon : Antoine Cardon, *Intérieur de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule*, 1770, Bruxelles, Archives de la Ville de Bruxelles. Cette hypothèse concernant la disposition des toiles du XVIII^e siècle dans la cathédrale trouve une confirmation dans l'organisation des vitraux placés au siècle suivant. Il semble que les créateurs de cet ensemble aient eu connaissance de la disposition des œuvres peintes, voire qu'ils aient entrepris un travail de restitution. Le cycle, exécuté par Jean Baptiste Capronnier d'après les cartons de Charles de Groux pour le jubilé des 500 ans des méfaits commis par les juifs, débute à l'intersection entre le collatéral et le transept sud, tout comme les toiles, avec Jonathas proposant à Jean de Louvain de voler des hosties, suivi de son départ avec le ciboire. Sur le mur sud, les scènes se succèdent : Jonathas se moquant des hosties devant sa famille, son assassinat, la veuve de Jonathas apportant les hosties à la synagogue de Bruxelles, la profanation, la remise du ciboire à Catherine, son offre au clergé et sa comparution devant Wencelas de Brabant. Sur le mur nord, l'histoire continue avec la condamnation des juifs, la translation des hosties à Saints-Michel-et-Gudule, le miracle de Jehan le tisserand, l'institution de la procession, Jean Hauchin retrouvant le Saint Sacrement de Miracle caché pendant les troubles du XVI^e siècle, et enfin l'institution de la confrérie. Ce récit se conclut par un dernier vitrail dans le chœur, représentant le triomphe du Saint Sacrement. Au sujet des vitraux, voir : Isabelle Lecoq, *Les vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule*, Bruxelles, Institut royal du patrimoine artistique, coll. « Scientia Artis », 2005.

⁴⁷ Hyacinthe De Bruyn, *Histoire de l'église de Sainte-Gudule et du Très-Saint Sacrement de miracle à Bruxelles*, Bruxelles, s. é., 1870, p. 274-280.

⁴⁸ Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 67-101.

⁴⁹ Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 67-101.

⁵⁰ Comme l'explique Ralph Dekoninck dans son article paru en 2010, la « composition de lieu » est une expression utilisée par Ignace de Loyola dans ses exercices spirituels. Elle consiste à imaginer les lieux des mystères à méditer. Maurice Giuliani, *Écrits d'Ignace de Loyola*, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 1991; Ralph Dekoninck, « Au seuil du livre-monument : l'imaginaire architectural du frontispice aux XVI^e et XVII^e siècles », dans Godelieve Denhaene (dir.), *La gravure de la Renaissance dans les Pays-Bas méridionaux*, Bruxelles, Archives et Bibliothèques de Belgique, 2010, p. 15-27.

⁵¹ Ralph Dekoninck, « Au seuil du livre-monument : l'imaginaire architectural du frontispice aux XVI^e et XVII^e siècles », dans Godelieve Denhaene (dir.), *La gravure de la Renaissance dans les Pays-Bas méridionaux*, Bruxelles, Archives et Bibliothèques de Belgique, 2010, p. 15-27.

⁵² Frédéric Cousinié, *Images et méditation au XVII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 47-50; Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 67-101.

⁵³ Antoine Cardon, *Intérieur de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule*, 1770, Bruxelles, Archives de la Ville de Bruxelles. Au sujet de cet artiste, voir : Edmond de Buscher, « Cardon, Antoine », dans *Biographie nationale de Belgique*, Bruxelles, H. Thiry, vol. 3, 1872, p. 310-311.

⁵⁴ Mc 9 : 2-13; Mt 17 : 1-13; Lc 9 : 28-36.

⁵⁵ Frédéric Cousinié, *Images et méditation au XVII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 134.

⁵⁶ Frédéric Cousinié, *Images et méditation au XVII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 56-57; Marie Anne Polo de Beaulieu, « Prêcher en images à la fin du Moyen Âge », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 187, 2019, p. 27-48.

Bibliographie

Sources

Disposition des œuvres au sein de la cathédrale, Bruxelles, Archives de la Ville de Bruxelles, AVB-V200 et V201.

Jean-Charles d'Abremes, *Anecdota et Collectanea de Sanctissimo Sacramento Miraculoso Bruxellis*, Bruxelles, KULeuven, Bibliotheek Faculteit Godgeleerdheid, Collection Grootseminarie Mechelen (Cod. 130), 1789.

Pierre de Cafmeyer, *Hoogweirdighe historie van het alder-heyligste sacrament van mirakel*, Bruxelles, Georges De Backer, 1720.

Pierre de Cafmeyer, *Vénérable histoire du très-saint sacrement de miracle*, Bruxelles, Georges De Backer, 1720.

Pierre de Cafmeyer, *Vénérable histoire du très-saint sacrement de miracle*, Bruxelles, Gilles Stryckwant, Nicolas Stryckwant, Charles de Vos, Jean-Baptiste de Vos, 1735.

Pierre de Cafmeyer, *Hooghweerdighe historie van het Alder-Heylighste Sacrament van Mirakel*, Bruxelles, Gilles Stryckwant, Nicolas Stryckwant, Charles de Vos, Jean-Baptiste de Vos, 1735.

Pierre de Cafmeyer, *Historie van het Alderheiligste sacrament van mirakel*, Bruxelles, Theodorus Crajenschot, 1770.

Henri Griffet, *Histoire des hosties miraculeuses, qu'on nomme le très Saint Sacrement de Miracle*, Bruxelles, J. Van den Berghen, 1770.

Étienne Ydens, *Histoire du S. Sacrement de Miracle, reposant à Bruxelles, en l'Eglise collegiale de S. Goudele, & des miracles faictz par iceluy*, Bruxelles, Rutger Velpius, 1605.

Étienne Ydens, *Historie van het H. Sacrament van Mirakelen. Berustende tot Bruessel inde collegiale kercke van S. Goedele*, Bruxelles, Rutger Velpius, 1608.

Ouvrages et articles

Renaud Adam, « L'Histoire du Saint sacrement de Miracle d'Étienne Ydens (1605), œuvre de dévotion ou œuvre polémique? », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 92, 2014, p. 413-433.

Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008.

Bruno Bernard, *Patrice-François De Neny (1716-1784) : portrait d'un homme d'état*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1993.

Mette Birkedal Bruun, *Parables Bernard of Clairvaux's Mapping of Spiritual Topography*, Leyde, Brill's, coll. « Brill's Studies in Intellectual History », 2006.

Émile Michel Braekman (dir.), *Le protestantisme à Bruxelles : des origines à Léopold I*, Bruxelles, Bibliothèque Albert I^{er}, 1980.

François Bresson, « La lecture et ses difficultés », dans Roger Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris et Marseille, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1985, p. 12-21.

Koenraad Brosens, « The final convulsions of Brussels tapestry "The legend of the miraculous Host", 1769-85 », *Burlington Magazine*, n° 155, 2013, p. 82-87.

Marry Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

Celia M. Chazelle, « Pictures, books, and the illiterate: Pope Gregory I's letters to Serenus of Marseilles », *Word & Image. A Journal of Verbal/ Visual Enquiry*, vol. 6, n° 2, 1990, p. 138-159.

Lucien Ceysens, *Le sort de la bulle Unigenitus. Recueil d'études offert à l'occasion de son 90^e anniversaire*, Louvain, Leuven University Press, 1992.

Anna Coreth, *Pietas Austriaca. Austrian Religious Practices in the Baroque Era*, Indiana, Purdue University Press, 2004.

Denis Coeckelberghs, *Répertoire photographique du mobilier des sanctuaires de Belgique : province de Brabant*, Bruxelles, Institut royal du patrimoine artistique, 1978.

Frédéric Cousinié, *Images et méditation au XVII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

Prabu David, « News concreteness and visual-verbal association: do news pictures narrow therecall gap between concrete and abstract news? », *Human Communication Research*, vol. 25, n° 2, p. 180-201.

Marie Anne Polo de Beaulieu, « Prêcher en images à la fin du Moyen Âge », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 187, 2019, p. 27-48.

Hyacinthe De Bruyn, *Histoire de l'église de Sainte-Gudule et du Très-Saint Sacrement de miracle à Bruxelles*, Bruxelles, s. é., 1870, p. 274-280.

Hyacinthe De Bruyn, *Jubilé d'un vrai miracle*, Bruxelles, H. Goemaer, 1870.

Edmond de Buscher, « Cardon, Antoine », dans *Biographie nationale de Belgique*, Bruxelles, H. Thiry, vol. 3, 1872, p. 310-311.

Roger De Kessel, « Pierre de Cafmeyer : *Hoogweirdighe historie van het altdier-beilighste Sacrament van Mirakel [...]* », dans Marianne Baugnée et al., *Trésors de la Bibliothèque artistique*, Bruxelles, Bibliothèque artistique, 2000.

Ralph Dekoninck, *Ad Imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2005.

Ralph Dekoninck, « Au seuil du livre-monument : l'imaginaire architectural du frontispice aux XVI^e et XVII^e siècles », dans Godelieve Denhaene (dir.), *La gravure de la Renaissance dans les Pays-Bas méridionaux*, Bruxelles, Archives et Bibliothèques de Belgique, 2010, p. 15-27.

Ralph Dekoninck, « Jesuit emblematics between theory and practice », *Jesuit Historiography Online*, 2016, https://doi.org/10.1163/2468-7723_jho_COM_19254_0.

Annick Delfosse, « Une “divine princesse” au zèle fervent. La politique dévotionnelle d'Isabelle Claire Eugénie (1566-1633) dans les Pays-Bas méridionaux », dans Murielle Gaude-Ferragu et Cécile Vincent-Cassy (dir.), « *La dame de cœur* ». *Patronage et mécénat religieux des femmes de pouvoir dans l'Europe des XIV^e-XVII^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2016, p. 193-208.

Ingrid De Meûter et Guy Delmarcel, *The Cinquantenaire Tapestries. The Collection of the Royal Museums of Art and History*, Gand, Snoeck Publisher, 2023.

Luc Dequeker, *Het Sacrament Van Mirakel jodenhaat in de middeleeuwen*, Louvain, Davidsfonds, 2000.

Luc Duerloo, « Pietas Albertina. Dynastieke vroomheid en herbouw van het vorstelijke gezag », *Bijdragen en Mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden*, n° 112, 1997, p. 1-18.

Luc Duerloo, « Archducal Piety and Habsburg Power », dans Werner Thomas et Luc Duerloo (dir.), *Albert & Isabella: 1598-1621*, Turnhout, Brepols, 1998, p. 267-279.

Lawrence Duggan, « Was art really the “book of the illiterate”? », *Word & Image. A Journal of Verbal/ Visual Enquiry*, vol. 5, n° 3, 1989, p. 227-251.

Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, *L'apparition du livre*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'Humanité », 1958, p. 176-186.

Marie Kervyn, *Jansénisme et anti-jansénisme à Bruxelles au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles*, Bruxelles, Archives de la Ville de Bruxelles, coll. « Studia Bruxellæ », 2012, p. 22-23.

Maurice Giuliani, *Écrits d'Ignace de Loyola*, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 1991.

Alain Jacobs, « Johann-Baptist Berterham. Un graveur prolifique au service de l'édition bruxelloise autour de 1700 », *In Monte Artium. Journal of the Royal Library of Belgium*, vol. 3, 2010, p. 139-213.

Friedrich Wilhelm Hollstein, *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca 1450-1700*, Amsterdam, M. Hertzberger, vol. 8, 1953.

Eugène Hubert, *De Charles Quint à Joseph II. Étude de la condition des protestants*, Bruxelles, A.-N. Lebègue, 1882.

Dorothea Kraus, « Appropriation et pratiques de la lecture », *Labyrinthe*, n° 3, 1999, p. 13-25.

Sidney I. Landau, *Dictionaries: The Art and Craft of Lexicography*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Isabelle Lecoq, *Les vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule*, Bruxelles, Institut royal du patrimoine artistique, coll. « Scientia Artis », 2005.

Placide Lefèvre, « Het oudste verhaal der “Legende” van het H. Sacrament van Mirakel van Brussel », *Collectanea Bruxellæ Sacra*, vol. 4, 1931, p. 1-10.

Placide Lefèvre, « Offrandes princières faites en l'honneur d'une relique eucharistique à Bruxelles au XVII^e et au XVIII^e siècle », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, vol. 41, 1972, p. 82-86.

Joel R. Levin, Gary J. Anglin et Russell N. Carney, « On empirically validating functions of pictures in prose », dans Dale M. Willows et Harvey A. Houghton (dir.), *The Psychology of Illustration*, New York, Springer Publishing, 1987, p. 51-114.

Liliane Louvel, *Poetics of the Iconotext*, Londres, Ashgate, 2011.

Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des Kaiserstils*, Berlin, De Gruyter, 1981.

John W. O'Malley, *Une histoire des jésuites. D'Ignace de Loyola à nos jours*, Bruxelles, Éditions Lessius, coll. « Petite Bibliothèque Jésuite », 2014, p. 102-108.

Joan Peeck, « Increasing picture effects in learning from illustrated text », *Learning and Instruction*, vol. 3, n° 3, 1993, p. 227-238.

Karel Piot, « De beide Harrewijns, Nederlandsche graveurs », *Dietsche Warande*, vol. 6, 1893, p. 462-477.

Charles Piot, « Krafft », dans *Biographie nationale*, Bruxelles, Émile Bruylant, vol. 10, 1888-1889, p. 796.

Toon Quaghebeur, « De rol van de jezùieten te Brussel in de liquidatie van het jansenisme aan de Leuvense Universiteit 1640-1740 », dans Alain Deneef et Xavier Rousseaux (dir.), *Quatre siècles de présence jésuite à Bruxelles*, Louvain, KADOC, coll. « Jesuitica », 2012, p. 235-277.

Edmond Henri Joseph Reusens, « De Cafmeyer (Pierre) », dans *Biographie nationale*, Bruxelles, Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, vol. 4, 1873.

Maurits Sabbe, « Theodorus Crajenschot en de Antwerpsche boekverkoopers », *De Gulden Passer*, vol. 1, 1923, p. 54-63.

Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002.

Claude Sorgeloos, « Les réseaux commerciaux de Guillaume Fricx, imprimeur et libraire à Bruxelles (1705-1708) », dans Renaud Adam, Ann Kelders, Claude Sorgeloos et David J. Shaw (dir.), *Urban Networks and the Printing Trade in Early Modern Europe (15th-18th century)*, Londres, Consortium of European Research Libraries, 2010, p. 1-37.

Alphonse Thijs, « *Komt pelgrims, komt hier* ». *Devotioneel drukwerk voor bedevaartplaatsen in Vlaanderen en Brabant (1500-1850)*, Louvain, Peeters Publishers, coll. « Miscellanea Neerlandica », 2020.

Jan van Bavel et Martijn Schrama (dir.), *Jansénius et le jansénisme dans les Pays-Bas. Mélanges Lucien Ceyssens*, Louvain, Leuven University Press, 1982.

Émile Henri Van Heurck, *Les images de dévotions anversoises, du XVI^e au XIX^e siècle, « sanctjes », « bidprentjes » et « suffragiën »*, Anvers, E. De Cocker, 1930.

Klaas Van Gelder, « L'empereur Charles VI et "l'héritage anjouin" dans les Pays-Bas méridionaux (1716-1725) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 58, 2011, p. 53-79.

Bernard Vegnes, *Pictura loquens : livres illustrés dans les anciens Pays-Bas et à Liège du XV^e au XVIII^e siècle*, Bruxelles, Société royale des bibliophiles et iconophiles de Belgique, 2019.

Arthur Woodward, « Do illustrations serve a purpose in US textbooks? », dans Bruce K. Britton, Arthur Woodward et Marilyn Binkley (dir.), *Learning From Textbooks: Theory and Practice*, New York, Routledge, 1993, p. 115-134.

Ladislav Zgusta, « Ornamental pictures in dictionaries », dans Gregory James (dir.), *Lexicographers and Their Works*, Exeter, University of Exeter Press, coll. « Exeter Linguistic Studies », 1989, p. 215-223.