

Cultures du spectacle baroque.
Cadres, expériences et représentations
des solennités religieuses
entre Italie et anciens Pays-Bas

Volume édité par
Ralph DEKONINCK, Maarten DELBEKE, Annick DELFOSSE,
Caroline HEERING et Koen VERMEIR

Bruxelles - Brussel - Roma
Belgisch Historisch Instituut te Rome
Institut Historique Belge de Rome
Istituto Storico Belga di Roma

2018

Table des matières

R. DEKONINCK, M. DELBEKE, A. DELFOSSE, C. HEERING et K. VERMEIR, <i>Introduction</i>	7-30
B. MAJORANA, <i>Planning the Spectator: Italian Festivals and Festival Books for the Canonisations of Saints (17th-18th Centuries)</i>	31-45
R. DE MARCO, <i>Les seuils sensibles de l'expérience festive : du matériel à l'immatériel et inversement</i>	47-66
C. HEERING, <i>De la nature à l'ornement. Le végétal dans les décors éphémères de la culture du spectacle baroque (Pays-Bas, festivités jésuites, XVII^e siècle)</i>	67-82
L. CONSTANT, <i>Images miraculeuses en mouvement. Les processions mariales à Bruxelles au XVII^e siècle</i>	83-101
V. HERREMANS, <i>Creating Heaven on Earth: Ephemeral Altar Ornamentation in the Early Modern Southern Low Countries</i>	103-146
C. VINCENT-CASSY, <i>Précieux écrins pour un divin trésor. Les fêtes en l'honneur de la chapelle de la Vierge du Sagrario. Tolède, 20 octobre - 3 novembre 1616</i>	147-158
J.J.G. BERNAL, <i>Sacred Celebrations for Teresa of Avila: Visual Theology and Sensory Grammar in Religious Displays in the Hispanic World</i>	159-181
E. NAGELSMIT, <i>Pomp and Penitence. Staging Religious Feasts in Counter-Reformation Brussels</i>	183-196
C. DRÈZE, <i>Les méditations de carême dans les anciens Pays-Bas : Musique et dispositifs décoratifs au service de l'exercice spirituel</i>	197-210
A. PIÉJUS, « Pénétrer doucement le cœur de celui qui écoute ». <i>Le carnaval chrétien à l'Oratoire de Rome</i>	211-222
É. CORSWAREM, <i>Fête, musique et identité : le cas des églises nationales à Rome</i>	223-234
R.S. NOYES, "Sacro orrore and the Species". <i>Counter-Reformation Visual Theory and Eucharistic Spectacular Ornament</i>	235-248
N.J. KAY, <i>Sacra Conversazione: Eavesdropping on the Saints of Antwerp during its Centennial Jubilee Procession</i>	249-260
É. DEGANS, <i>Les monstres de l'ornement. Hybridations et métamorphoses spectaculaires dans les festivités éphémères médicéennes à Florence au second Cinquecento</i>	261-279

T. CHOLCMAN, <i>Italians in the Southern Netherlands: One Stage, Two Nations, Three Voices</i>	281-296
S. BUSSELS, B. VAN OOSTVELDT, « <i>Le comportement rétabli</i> » et la performance de la <i>Pucelle de la ville dans les joyeuses entrées à Anvers</i>	297-317
G. DE MÛELENAERE, <i>Omnia singularem disputationi conciliabant celebritatem. Les défenses de thèses dans les Pays-Bas espagnols</i>	319-336
A. ALBERTI, « <i>Farla immortale nelle carte</i> ». <i>Formes et fonctions des estampes milanaises de l'éphémère baroque (1621-1647)</i>	337-360
AUTEURS	361-364

Introduction

*Ralph Dekoninck, Maarten Delbeke, Annick Delfosse,
Caroline Heering et Koen Vermeir**

Le présent volume rassemble une série d'études qui ont été menées et/ou présentées dans le cadre du programme de recherche *Cultures du spectacle baroque entre Italie et anciens Pays-Bas* financé par la Politique scientifique fédérale belge (BelSPo) et placé sous les auspices de l'Academia Belgica, de l'Institut Historique Belge de Rome et de la Fondation nationale Princesse Marie-José. Ce programme,

prolongé dans le cadre du Projet de Recherches Sacer Horror (F.R.S-FNRS), s'est donné pour ambition de renouveler l'analyse historique et théorique des solennités spectaculaires en engageant une comparaison entre les anciens Pays-Bas méridionaux et l'Italie (fin XVI^e-XVII^e siècles) et en s'intéressant tout particulièrement aux effets produits par les dispositifs déployés lors de ce type de manifestations¹.

* Nous remercions l'Institut des Civilisations, Arts et Lettres (INCAL) de l'Université catholique de Louvain, et spécialement Ghislaine Moucharte, pour l'aide apportée dans la relecture attentive du manuscrit.

¹ Voir parmi les publications des membres de l'équipe du projet : Ralph DEKONINCK, Maarten DELBEKE, Annick DELFOSSE et Koen VERMEIR, « Mise en image du spectacle et spectacularisation de l'image à l'âge baroque », *Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique*, 40-151 (2012), p. 1-14 ; Ralph DEKONINCK et Caroline HEERING, « La Société du spectacle. Jésuites et jansénistes face aux arts éphémères et spectaculaires », *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*, 50 (2014-3), p. 515-530 ; Ralph DEKONINCK, Annick DELFOSSE, Maarten DELBEKE, Caroline HEERING et Koen VERMEIR, « La spectacularité baroque dans les anciens Pays-Bas : Moyens et fins », dans Charles BOSSU, Wouter BRACKE, Alain JACOBS, Sara LAMBEAU et Chiara LEPORATI (éd.), *Alla luce di Roma. I disegni scenografici di scultori fiamminghi e il barocco romano*, Rome, De Luca Editori d'Arte, p. 138-149 ; Ralph DEKONINCK et Annick DELFOSSE, « Sacer horror. The Construction and Experience of the Sublime in the Jesuit Festivities of the Early Seventeenth-Century Southern Netherlands », *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 8-2 (2016) ; Ralph DEKONINCK, Maarten DELBEKE, Annick DELFOSSE et Koen VERMEIR, « Performing emotions at the canonization of St. Ignatius and St. Francis Xavier in the Southern Low Countries », dans Raphaële GARROD et Yasmin HASKELL (éd.), *Changing Hearts: Performing Jesuit Emotions Between Europe, Asia and the Americas*, Leiden, Brill, 2018, p. 187-212 ; Ralph DEKONINCK, « Framing the Feast. The Meanings of Festive Devices in the Spectacle Culture of the Southern

Netherlands », dans Johannes SÜSSMANN and Sabine SCHMITZ (éd.), *Bauten, Rituale, Aufführung: Medieninnovationen im Nordeuropa des 17. Jahrhunderts*, Wolfenbüttel, Wolfenbüttler Arbeiten sur Barockforschung, à paraître ; Ralph DEKONINCK et Annick DELFOSSE, « The Distinctive Features of Religious Festivities in the Spanish Netherlands. The Douai Celebrations for the Canonization of Ignatius of Loyola and Francis Xavier », dans Jaime BERNAL, Agnès GUIDERDONI et Cécile VINCENT-CASSY (éd.), *Celebrating the Saints. Feasts of Beatification and Canonization in the Spanish Monarchy during the 17th century*, Louvain, Peeters, à paraître ; Annick DELFOSSE, « From Rome to the Southern Netherlands: Spectacular Sceneries to Celebrate the Canonization of Ignatius of Loyola and Francis Xavier », dans Jennifer DA SILVA (éd.), *The Sacralization of Space and Behavior in the Early Modern World*, Londres/New York, Routledge, 2016, p. 141-159 ; Rosa DE MARCO, « La description comme interprétation : les relations des fêtes de canonisation de saint Ignace de Loyola et de saint François-Xavier en France (1622) », dans P. ZOBEMAN (éd.), *L'Interprétation au/dx XVII^e siècle*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 283-300 ; Rosa DE MARCO, « From parts to whole and back again. The emblem system in the French Jesuit Festivals », dans Ingrid HÖPEL, Simon MCKEOWN (éd.), *Emblems and Impact. Selected Proceedings of the 10th International Conference of the Society for Emblem Studies*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 855-876 ; Rosa DE MARCO, *Le langage des fêtes jésuites dans l'ancienne Assistance de France (1586-1645)*, Brepols, Turnhout, à paraître ; Grégory EMS, « Variété des "mises en scène" emblématiques dans la province jésuite flandro-belge au xvii^e siècle », *XVII^e siècle*,

Par ailleurs, soucieux d'élargir le champ déjà bien exploré des rituels civiques ou monarchiques, il a porté essentiellement l'accent sur les solennités religieuses et en particulier sur les festivités organisées à l'occasion de canonisations, dont le caractère est singulièrement spectaculaire².

Le présent volume propose quelques résultats de cette enquête, tout en accueillant des contributions consacrées aux festivités politiques et à d'autres espaces que l'Italie et les anciens Pays-Bas (France et Espagne), afin de tenir compte des échanges constants entre ces espaces et entre ces domaines qui partagent bien des points communs en matière de dispositifs et d'effets. Sans perdre de vue la compénétration des sphères sacrée et profane, un des objectifs est toutefois de mieux cerner certains traits distinctifs de la fête religieuse, parente pauvre des études sur la culture du spectacle, à en juger par les grandes entreprises d'inventaire où ce type de fête, quand elle n'est pas passée sous silence, est assez marginalisée, au titre sans doute qu'elle a généré moins de monuments livresques richement illustrés³. Par ailleurs, tout en tenant compte de la circulation

à l'échelle européenne et même mondiale des modèles festifs, il s'agit également de privilégier la comparaison entre deux espaces culturels qui, tout en développant des cultures festives propres, ancrées dans des traditions locales, n'entretiennent pas moins des échanges qui s'accroissent à partir du XVI^e siècle, les modèles italiens pénétrant alors profondément les arts et la culture du spectacle des anciens Pays-Bas. L'objectif n'est cependant pas d'envisager les traces de ces influences, mais bien de mieux comprendre la façon dont ces deux cultures ont pu construire, indépendamment l'une de l'autre et/ou au contact l'une de l'autre, de mêmes conceptions de l'expérience festive, au-delà de la différence des moyens mis en œuvre.

1. Mise au point terminologique et méthodologique

Avant de rendre compte des principales orientations qui ont pu caractériser et qui sous-tendent encore bien des recherches sur les festivités au premier âge moderne, et cela afin de

269-4 (2015), p. 705-734 ; Caroline HEERING, « Fumée et éclat dans l'espace public : les feux d'artifice de la culture du spectacle baroque dans les anciens Pays-Bas », dans Aurore CARLIER (éd.), *Fumées célestes ou funestes. Du 12^e au 18^e siècle*, Namur, Société archéologique de Namur, 2017, p. 79-101 ; Caroline HEERING, « De la parure festive à l'expérience de l'éphémère : étudier le sens de l'ornemental ou des dispositifs de la métamorphose spectaculaire », *GEMCA : Papers in Progress*, t. 2 (2013), p. 21-36 [En ligne] ; Caroline HEERING, « Pratiques de montage et ornementalité dans les festivités éphémères au premier âge moderne », *Textimage - Le Conférencier*, 6 (2015) [en ligne] ; Caroline HEERING, « Magnificence and materiality: manifestations of the sacred in the baroque Jesuit spectacle (Southern Netherlands - France, 1622) », dans BERNAL, GUIDERDONI, VINCENT-CASSY (éd.), *Celebrating the Saints...*, à paraître ; Minou SCHRAVEN, *Festive Funerals in Early Modern Italy. The Art and Culture of Conspicuous Commemoration*, Farnham, Ashgate, 2014.
² Le travail mené dans le cadre de ce projet a essentiellement été consacré à l'étude des fêtes orchestrées par les

jésuites en 1622 pour la double canonisation d'Ignace de Loyola et François Xavier. Un vaste ensemble de relations imprimées (retranscrites et, pour certaines, traduites du latin) et quelques relations manuscrites de ces fêtes, couvrant les territoires des anciens Pays-Bas, de l'Italie, de la France et du Portugal a été réuni dans une base de données : <https://spectaclebaroque.eu>. Cette base de données est accompagnée d'un index de la fête baroque, ainsi que d'une présentation du projet et d'un aperçu des activités scientifiques passées.

³ Voir par exemple la base de données *Renaissance Festival Books* de la British Library à Londres : <http://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/homepage.html>. On pourrait en dire autant de la bibliographie de Watanabe-O'Kelly et Anne Simon qui, si elle annonce dans son titre la prise en compte des festivités religieuses, n'en mentionne finalement que très peu. Hellen WATANABE-O'KELLY et Anne SIMON, *Festivals and Ceremonies: A Bibliography of Works Relating to Court, Civic, and Religious Festivals in Europe 1500-1800*, New York/Londres, Mansell Publishing, 2000.

préciser les choix méthodologiques et thématiques adoptés dans ce volume, il convient préalablement de définir clairement les trois notions qui en composent le titre : *Cultures du spectacle baroque*. Ce sont là trois concepts qui doivent être impérativement interrogés plutôt que d'être d'emblée appliqués, voire plaqués immédiatement sur une réalité historique qui ne se laisse pas aussi aisément ranger dans nos catégories scientifiques modernes. Car ces trois termes jouent bien le rôle de lentilles qui peuvent s'avérer déformantes si on les utilise sans précaution. Bien au contraire, l'objectif est d'en faire des outils heuristiques, voire des leviers herméneutiques, susceptibles de déboucher sur une meilleure compréhension de ces phénomènes pluridimensionnels que sont les spectacles du XVII^e siècle, et, plus encore, de la manière dont les textes et les images en rendent compte. Échappant au découpage classique des savoirs, ces phénomènes et ces documents tombent bien souvent entre les chaises disciplinaires ou sont fragmentés par des études disjointes qui tendent à perdre de vue le fait qu'il s'agit d'unités de sens et d'expérience pour ainsi dire organiques. D'où le défi transdisciplinaire que relève ce volume, qui est le fruit de la collaboration entre historiens, historiens de l'art et musicologues⁴. Loin d'être un mot d'ordre éculé ou un vœu pieux, la transdisciplinarité est non seulement souhaitée mais exigée par les réalités polymorphes ici étudiées qui sont elles-mêmes le fruit de la collaboration d'une diversité d'acteurs et de la convergence d'une multiplicité d'actions où art et technique contribuent à mettre en scène société, religion, science et politique.

Or l'histoire culturelle offre le point de vue le plus intégratif pour appréhender la conjonction de ces dimensions. C'est dans ce sens que nous utilisons la notion de « culture », laquelle est explicitement utilisée dès la fin du XVI^e siècle pour désigner le programme contre-réformiste des jésuites qui ont prît un part essentielle dans l'élaboration théorique et pratique des festivités religieuses⁵. Sans s'engager dans de longs développements sur l'apport de l'histoire culturelle que Pascal Ory a pu définir comme « l'histoire sociale des représentations »⁶, on peut se contenter de dire que cet angle d'approche s'impose de lui-même puisque la culture du spectacle relève bien de ce domaine des représentations, ce dernier terme étant à comprendre dans un sens que nous allons préciser. Mais notons d'ores et déjà que nous avons affaire à des représentations de représentations. Car ces dernières ne nous sont seulement connues qu'à travers les relations et figurations qui nous en ont été transmises. Et c'est bien là une des caractéristiques fondamentales des événements ici étudiés, et du défi qu'ils représentent pour tout chercheur : celui d'être par nature éphémère, c'est-à-dire de s'imposer dans le moment présent de leur effectuation. Si l'on se place du seul point de vue de l'histoire de l'art, il faut reconnaître que cette histoire devenue bien classique des arts plastiques ne constitue finalement que la pointe émergée de l'iceberg que représente cette vaste culture transitoire du spectacle, culture matérielle et événementielle qu'on ne peut approcher qu'à travers divers documents, lesquels ont eux-mêmes été conçus comme monuments commémoratifs destinés à pérenniser le spectacle et le spectaculaire.

⁴ L'équipe du projet a organisé entre 2012 et 2017 deux colloques internationaux, trois journées d'études, et onze sessions à la conférence annuelle de la Renaissance Society of America. Toutes ces activités ont rassemblé pas moins d'une septantaine de spécialistes, parmi lesquels une vingtaine ont collaboré plus étroitement avec l'équipe du projet. Ce sont ces collaborations qui ont débouché sur le présent volume.

⁵ Koen VERMEIR, « Historicizing Culture: A Reevaluation of Early Modern Science and Culture », dans Karine CHEMLA et Evelyn FOX KELLER (éd.), *Cultures without Culturalism*, Durham, Duke University Press, 2017, p. 227-249.

⁶ Pascal ORY, *L'Histoire culturelle*, Paris, PUF, 2007.

Mais que faut-il entendre par « spectacle » ? Nous avons préféré ce terme à celui de fête, car outre le fait qu'il est déjà d'application à l'époque qui nous intéresse, il nous semble mieux entrer en résonance avec l'idée actuelle que l'on se fait de ce genre d'événement, au risque certes de quelques projections rétrospectives et anachroniques. Si l'on se tourne du côté des dictionnaires du XVII^e siècle comme celui d'Antoine Furetière, on en trouve la définition suivante : « Objet extraordinaire qui étonne, qui attire les regards, qui arrête la vue, & que l'on considère avec quelque émotion. Un champ de bataille est un tragique spectacle. C'est un triste spectacle, que l'incendie d'une ville. Quand on fait des exécutions de criminels, le peuple court à ce spectacle »⁷. On trouve aussi une deuxième acception : « spectacle se dit aussi de certaines grandes actions & cérémonies publiques. C'est un grand & beau spectacle que le couronnement d'un pape »⁸. Ces deux sens du terme « spectacle » sont bien

sûr étroitement liés, et les solennités religieuses ici étudiées ont aussi été conçues pour attirer les regards et émouvoir les spectateurs. Si la double dimension extraordinaire et publique du spectacle apparaît s'adresser d'abord à la vue du spectateur, il ne faut pas oublier que les événements spectaculaires du XVII^e siècle engagent bien d'autres sens que celui de la vue, et ouvrent dès lors le champ de ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui les cultures sensibles. Par ailleurs, ces festivités impliquent bien plus qu'une simple attitude passive à l'égard de ce qui se produit sous les yeux. Car le spectateur se fait bien souvent acteur sur la scène, l'espace de cette dernière pouvant devenir celui de la ville entière.

Enfin, il reste encore à justifier la notion potentiellement problématique de « baroque ». Si de nombreux chercheurs se sont penchés sur les festivités en Italie et dans les anciens Pays-Bas méridionaux à l'époque de la Renaissance⁹, la période qui a succédé à ce premier échange

⁷ Nous citons l'édition de 1702 : Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire universel*, t. II, La Haye-Rotterdam, Arnoud et Reinier Leers, 1702, p. 891.

⁸ *Ibid.*

⁹ Il est impossible d'énumérer ici les nombreux travaux. Pour une historiographie des fêtes de la Renaissance, voir Ronnie MULRYNE, Hellen WATANABE-O'KELLY et Margaret SHEWRING (éd.), *Europa Triumphans. Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*, Aldershot/Burlington, Ashgate/Modern Humanities Research Association, 2004.

¹⁰ Pour l'Italie, voir entre autres Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, Silvia CARANDINI, *L'effimero barocco*, Rome, Bulzoni, 1977-1978 ; Marcello FAGIOLO (éd.), *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Rome, Gangemi, 1985 ; Renato DIEZ, *Il trionfo della parola. Studio sulle relazioni di feste nella Roma barocca 1623-1667*, Rome, Bulzoni, 1986 ; Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, *Corpus delle feste a Roma*. t. 1. *La festa barocca*. t. 2. *Bibliografia della festa barocca a Roma*, Rome, De Luca, 1997 ; Simonetta TOZZI (éd.), *Incisioni barocche di feste e avvenimenti: giorni d'allegrezza*, Rome, Gangemi, 2002 ; Umberto ARTIOLI, Cristina GRAZIOLI (éd.), *I Gonzaga et l'Impero : itinerari dello spettacolo*, Florence, Le Lettere, 2005 ; Marcello FAGIOLO (éd.), *Atlante tematico del Barocco in Italia: le capitali della festa*, vol. 1 (*Italia centrale et meridionale*) et vol. 2 (*Italia settentrionale*), Rome, De Luca, 2007 ;

Roberta CARPANI, Annamaria CASCETTA, Danilo ZARDIN (éd.), *La cultura della rappresentazione nella Milano del Settecento. Discontinuità e permanenze*, 2 t., Rome, Bulzoni, 2010 ; Vittorio CASALE, *L'arte per le canonizzazioni. L'attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni nel Seicento*, Turin, Allemandi, 2011 ; Peter GILLGREN et Mörten SNICKARE (éd.), *Performativity and Performance in Baroque Rome*, Farnham, Ashgate, 2012 ; Simonetta TOZZI (éd.), *Feste barocche. Per inciso: immagini della festa a Roma nelle stampe del Seicento*, Rome, Artemide, 2015. Pour les Pays-Bas, voir entre autres, Walter KUYPER, *The Triumphant Entry of Renaissance Architecture into the Netherlands: The Joyeuse Entrée of Philip of Spain into Antwerp in 1549. Renaissance and Mannerist Architecture in the Low Countries from 1530 to 1630*, Alphen aan den Rijn, Canaletto, 1994 ; Stijn BUSSELS, *Spectacle, Rhetoric and Power. The Triumphant Entry of Prince Philip of Spain into Antwerp*, Amsterdam/New-York, Rodopi, 2012 ; Margit THÖFNER, *A Common Art: Urban Ceremonials in Antwerp and Brussels during and after the Dutch Revolt*, Zwolle, Waanders Publishers, 2007 ; Anna C. KNAAP et Michael C. J. PUTNAM (éd.), *Art, Music, and Spectacle In the age of Rubens. The Pompa Introitus Ferdinandi*, Londres/Turnhout, Harvey Miller/Brepols, 2013 ; Tamar CHOLCMAN, *Art on Paper: Ephemeral Art in the Low Countries. The Triumphant Entry of the Archdukes Albert and Isabella into Antwerp, 1599*, Turnhout,

d'idées et de formes a suscité une moindre attention¹⁰. Or il importe de rester attentif au lent glissement d'une culture humaniste vers une culture dite baroque. À la différence du terme « spectacle », le terme « baroque », faut-il le rappeler, n'est pas connu des hommes de cette époque. Est-il dès lors pertinent de la convoquer ? Nous dit-il quelque chose sur les spécificités du spectacle du XVII^e siècle, comparées à celles du siècle précédent ? L'intérêt au moins de ce concept, dont il est impossible ici de déplier la riche histoire, est de nous inviter à prendre en considération les multiples couches historiographiques qui s'interposent entre nous et les phénomènes spectaculaires du XVII^e siècle. C'est donc également à titre heuristique que nous l'employons dans la perspective d'une réflexion à la fois historique et théorique. Il nous aide à penser tout à la fois la question de la périodisation et les enjeux liés aux modalités de la représentation, de l'expression et de l'expérience du spectacle et du spectaculaire.

À propos de tous ces enjeux étroitement articulés les uns aux autres, il faut bien reconnaître que les études sur les arts du spectacle ont fait considérablement évoluer une certaine conception de la spectacularité pour l'ouvrir sur la dimension de la performance, du corps en action, mais aussi sur tous les dispositifs scéniques, qui se laissent décliner en une

multitude d'objets, d'images et de textes, mais aussi de sons, de lumières et d'odeurs. Elles ont permis de reconsidérer, entre autres, le rapport du spectacle au pouvoir mis en scène, ce dernier étant censé s'exercer, à partir du XVII^e siècle, sur les âmes dociles des spectateurs auxquels la puissance politique s'imposerait ainsi¹¹ ; ce qui revient à donner raison à Guy Debord qui voyait déjà dans la fête baroque l'avènement d'une mise à distance de la représentation du pouvoir¹².

Force est en effet de constater que les solennités éphémères du premier âge moderne ont souvent été envisagées comme des dispositifs de représentation destinés à démontrer sur un mode spectaculaire ce qu'étaient le pouvoir, l'ordre social, la communauté, l'identité du groupe... Ainsi, dans le dernier volume des actes d'un colloque en trois temps (1956-1975) qui apparaît être un jalon essentiel dans l'émergence progressive de ce champ d'étude, J. Jacquot écrit : « ces fêtes offrent à la société l'occasion de *projeter d'elle-même une image idéalisée* [...] conforme à la notion que se font de l'ordre public ceux qui sont associés au pouvoir et qui possèdent le privilège de la culture »¹³. Ces cérémonies seraient donc des instruments entre les mains du pouvoir soucieux de faire connaître et d'illustrer sa conception d'une société ordonnée. D'autres ont davantage recouru au « modèle dramatique¹⁴ »

Brepols, 2013 ; Ivo RABAND, *Vergängliche Kunst und fortwährende Macht: Die Blijde Inkomst für Erzherzog Ernst von Österreich in Brüssel und Antwerpen, 1594*, à paraître. De manière plus générale, sur l'Empire habsbourgeois, voir la série des volumes dirigés par V. Mínguez, P. González Tornel et I. Rodríguez Moya : *La fiesta barroca. El Reino de Valencia (1599-1802)*, 2010 ; *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)*, 2012 ; *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)*, 2014 ; *La fiesta barroca. La corte del Rey (1555-1808)*, à paraître ; *La fiesta barroca. Portugal hispánico y el imperio oceánico*, à paraître.

¹¹ Voir Hugo SOLY, « Plechtige Intochten in de steden van de Zuidelijke Nederlanden tijdens de overgang van Middeleeuwen naar Nieuwe Tijd: communicatie, propaganda,

spektakel », *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 97 (1984), p. 341-61.

¹² Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, 3^e éd., Paris, Gallimard, 1992 [1^{ère} éd. 1967], p. 13.

¹³ Jean JACQUOT et Elie KONIGSON (éd.), *Les fêtes de la Renaissance. III*, 15^e colloque international d'études humanistes, Tours, 10-22 juillet 1972, Paris, Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1975. Nous soulignons.

¹⁴ Ce modèle, fondé sur la conviction shakespearienne que *all the world is a stage*, s'est largement diffusé dans les sciences humaines et sociales à partir du milieu du XX^e siècle (Peter BURKE, « Performing History: The Importance of Occasions », *Rethinking History*, 9-1 (2005), p. 35-52).

pour interpréter les cérémonies et célébrations politico-religieuses comme autant des mises en scène, conçues par des « dramaturges » (les autorités), mises en œuvre par des « acteurs » suivant un « scénario » clair et compréhensible par les « spectateurs » (la cité) qui en tirent un enseignement. Dans un cas comme dans l'autre, la forte dimension herméneutique de ce type d'analyse font des cérémonies des moments intenses d'expression allégorique et symbolique : la solennité est l'occasion de représenter une idée abstraite (l'état, l'ordre, l'autorité...) par l'intermédiaire d'un ensemble cohérent de symboles.

À partir des années 1970', l'influence majeure de l'anthropologue américain Clifford Geertz¹⁵ a conforté cette approche en conduisant les historiens à prendre en considération la dimension sémiotique des rituels, fêtes et cérémonies et à insister sur leur lisibilité. Ces solennités ont alors été interprétées, à partir de leur contexte spécifique, comme des « textes culturels »¹⁶ qu'il fallait déchiffrer. Du côté des cérémonies du pouvoir, ce qu'on a appelé en France « l'école cérémonialiste américaine » – en réalité une généalogie de chercheurs qui se présentent comme les héritiers de Ernst Kantorowicz¹⁷ – représente parfaitement cette entreprise de « textualisation » du rituel : leurs travaux montrent que le rituel « dit » le politique, qu'il « affirme » une théorie de l'état, qu'il « représente » une « idéologie constitutionnelle ».

Si ces études ont donné lieu à de riches analyses, elles présentent également d'évidentes

limites dans la mesure où elles tendent à réduire les solennités à une fonction illustrative et démonstrative. C'est pourquoi, dans les années 1980', notamment sous l'influence des *performance studies*, les chercheurs ont progressivement commencé à analyser les actes, les usages, les dispositifs et les effets de ces événements hors du paradigme représentationnel classique. On a qualifié de « performative turn » ce tournant dans l'analyse des solennités en particulier, mais également des phénomènes historiques en général¹⁸. Un développement issu de ce courant historiographique était d'envisager les cérémonies non plus tant comme l'occasion de mettre en scène un scénario fixe et rigide, mais plutôt comme l'occasion de performances semi-improvisées par lesquelles il était possible, pour les différents acteurs présents, de proposer leur propre interprétation du scénario solennel : ce nouveau modèle a permis de considérer désormais les solennités comme présentant plusieurs niveaux de sens puisqu'il y a plusieurs manières de les investir. Burke, par exemple, montre que dans les années 1980 toute une série d'historiens ont commencé à préférer la fluidité à la fixité, c'est-à-dire à préférer au scénario officiel de tout phénomène historique ce que chacun *fait* de ce scénario. C'est ainsi qu'on a pu établir une différence entre *enact* et *perform*. L'étude des rituels monarchiques, en particulier, a été l'occasion de remettre en cause l'idée que le rituel est un texte qui illustre une idéologie, comme l'avaient développé les élèves de Kantorowicz. Le principal critique de ce

¹⁵ Clifford GEERTZ, *The Interpretation of Culture*, New York, Basic Books, 1973 et IDEM, *Negara: the Theatre State in Nineteenth-Century Bali*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

¹⁶ Katja GVOZDEVA, Hans Rudolf VELTEN (éd.), *Medialität der Prozession : Performanz ritueller Bewegung in Texten und Bildern der Vormoderne / Médialité de la procession : Performance du mouvement rituel en textes et en images à l'époque pré-moderne*, Heidelberg, Winter Verlag, 2011, p. 24.

¹⁷ On pense en particulier aux travaux de Ralph GIESEY, *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*, Genève,

Droz, 1960 ; Sarah HANLEY, *The Lit de Justice of the Kings of France*, Princeton, Princeton University Press, 1983 ; Lawrence BRYANT, *The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony : Politics, Ritual, and Art in the Renaissance*, Genève, Droz, 1986.

¹⁸ Voir par exemple Jürgen MARTSCHUKAT et Steffen PATZOLD (éd.), *Geschichtswissenschaft und « performative turn »: Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Cologne, Böhlau, 2003. Peter BURKE, « Performing History... », 2005.

type d'analyse est Alain Boureau qui propose notamment d'envisager le rituel comme un mode d'action, c'est-à-dire comme l'occasion pour chaque acteur de la cérémonie politique de l'investir de manière propre, en fonction de ses choix, de ses contraintes, de ses positions. Le rituel politique serait donc un cadre général pour des interventions multiples, un lieu d'appropriations diverses. En d'autres mots, le cérémonial politique serait un « système ouvert et combinatoire » où s'articulent plusieurs registres de sens et de représentation¹⁹.

Cette nouvelle attention portée à la performance, au corps signifiant en action, continue certes de s'inscrire parfois dans une logique qui reste celle de la représentation et des messages que l'historien se doit de décoder. Mais elle contribue aussi à ne pas opposer artificiellement contenu et forme. Le spectacle ne se contente pas seulement de *dire* quelque chose, il *produit* quelque chose. Or cette production – les effets du spectacle – a aussi un sens qui n'est pas réductible à un symbole ou une signification décodable. Il s'agit dès lors de s'intéresser non seulement aux sens symboliques communiqués par la fête mais aussi et surtout aux dispositifs qui les communiquent et aux effets qu'ils sont censés produire sur le spectateur, car le spectacle doit être appréhendé tout autant dans ses effets que dans ses messages, ces derniers faisant partie intégrante des effets recherchés, et vice versa, ces effets étant porteurs de significations.

Plutôt donc que privilégier le déchiffrement des discours symboliques dont les festivités éphémères ici étudiées sont truffées et qui nous révèlent le message politico-religieux

qu'elles ont pour mission de communiquer, nous avons décidé de porter l'essentiel de l'attention à l'apparat qui accompagne et qui porte au regard ce riche langage symbolique décliné sous forme d'emblèmes, d'allégories, de devises, d'inscriptions en tout genre. Loin d'oublier toutefois les sens implicites et explicites, visibles et invisibles, que les spectacles sont censés communiquer, il s'agit plutôt de les mettre en lien avec la variété des sens générés par la production des effets mêmes.

2. À travers l'espace et le temps : entre tradition et renouveau

Afin de saisir la diversité et la complexité de ces événements spectaculaires et leurs répercussions sur la société de cette époque, il importe de tenir compte des divers facteurs tant matériels, techniques, économiques, artistiques qu'humains qui ont présidé à leurs différentes modalités d'expression, et qui sont le résultat d'une circulation internationale des techniques et modèles de la spectacularité. Effectivement, cette culture du spectacle est internationale, même globale (fêtes religieuses de canonisation, célébration de traités de paix, naissances princières...) ²⁰. Elle est alors orchestrée par des réseaux de patronages internationaux qui stimulent la circulation des artistes et des techniques comme du savoir et du savoir-faire.

Envisagées sous l'angle des fêtes religieuses, ces relations internationales prennent en outre la forme d'une tension entre centre (Rome) et périphérie, entre universalité et spécificités locales. La fête baroque devient alors,

¹⁹ Alain BOUREAU, « Les cérémonies royales françaises entre performance juridique et compétence liturgique », *Annales ESC*, 46 (1991), p. 1253-1264 ; IDEM, « Ritualité politique et modernité monarchique. Les usages de l'héritage médiéval », dans Neithard BULST, Robert DESCIMON, Alain GUERREAU (éd.), *L'État ou le roi. Les fondations de la modernité monarchique en France (XIV^e-XVII^e s.)*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 1996, p. 9-25.

²⁰ Pour l'aspect global, voir par exemple la fête de la béatification de San Felipe de Jesús le 5 février 1629 à Mexico en Nouvelle Espagne. Cornelius Burroughs CONOVER, *A Saint in the Empire: Mexico City's San Felipe de Jesús, 1597-1820*, Thèse de Doctorat, University of Texas à Austin, 2008, chapitre 5. Cornelius Burroughs CONOVER, « Sainly Biography and the Cult of San Felipe De Jesús in Mexico City, 1597-1697 », *The Americas*, 2011, vol. 67, n° 4, p. 441-466.

dans les églises locales, un instrument important de l'instauration d'un ordre topographique et symbolique dans lequel Rome opère de plus en plus comme le centre et la véritable capitale. Pour ne citer qu'un seul exemple, les années saintes sont fêtées dans les anciens Pays-Bas à une année de distance de leur célébration à Rome. Résonnant en écho, ces jubiléés sont forgés sur le modèle romain et imposent, dans les églises particulières, un caractère d'universalité²¹. Cette universalité romaine est bien sûr une construction, le résultat des circulations d'expertise et de directives, des réseaux de communications, de la dissémination de l'autorité romaine face à des résistances et appropriations locales, c'est-à-dire d'un travail culturel continu.

Cependant, ce genre de transferts culturels ne peut être pensé comme un simple mouvement centrifuge depuis le centre vers la périphérie où l'universel vient à gommer le particulier. Il faut transcender la perspective centres/périphéries et adopter une histoire croisée et connectée. C'est la condition pour reconnecter des histoires séparées par l'essor des historiographies nationales²². Effectivement, loin de penser la culture humaniste et la culture baroque comme de pures importations en provenance d'Italie, des travaux récents ont mis en évidence les formes spécifiques qu'ils ont pu prendre dans les anciens Pays-Bas catholiques. Ainsi, si Rome fut un lieu d'expérimentations spectaculaires, les anciens Pays-Bas furent eux le laboratoire du développement de points précis de la culture visuelle propre à la fête baroque, comme c'est le cas, par exemple, de

l'emblématique. Par ailleurs, la fête baroque a beau être le produit d'une église tridentine hyper-centralisée, elle est aussi étroitement associée au phénomène des pèlerinages et des dévotions qui, tout en faisant partie d'un réseau international, s'ancre profondément dans le terreau des croyances locales. Le spectacle religieux est ainsi le résultat d'un va-et-vient entre différentes traditions qui se sont fécondées. La circulation du modèle romain a contribué à son universalisation, mais cette circulation a aussi transformé ce modèle par des processus de traduction, d'appropriation, de contestation et d'adaptation dans des contextes différents. Loin de se limiter aux fêtes religieuses, ces processus d'acculturation et de transformation sont aussi bien entendu à l'œuvre dans les fêtes civiles et dépendent des intentions des différents acteurs en présence, qu'ils soient humanistes en charge du programme, artistes, destinataires ou bien destinataires du spectacle, ainsi que le montre par exemple Tamar Cholcman dans ce volume, en comparant une scène érigée pour la visite des archiducs Albert et Isabelle à Gênes en 1598 et celle construite, quelques mois plus tard, pour leur Joyeuse Entrée à Anvers.

D'un point de vue méthodologique, il importe de mettre en relation l'histoire croisée et les études sur la performance pour mieux comprendre les enjeux liés à l'adaptation et l'improvisation qui ont pu caractériser les événements spectaculaires. Comme on l'a montré dans le domaine de l'histoire des techniques, copier est toujours innover, et reprendre quelque chose dans un nouveau contexte implique toujours un travail d'analogie²³. Néanmoins, il ne

²¹ D'autres exemples attestent d'une même logique, comme c'est le cas de la consécration en 1629 de l'église Saint-Pierre à Gand qui adopte et adapte, notamment par l'intermédiaire de l'architecte jésuite Pieter Huyssens, certains éléments des célébrations de consécration des églises Saint-Pierre et Saint-Ignace à Rome en 1626.

²² Michael WERNER et Bénédicte ZIMMERMANN, *Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité*, numéro spécial de *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 58 (2003).

²³ Voir par exemple Sophie A. DE BEAUNE, Liliane HILAIRE-PÉREZ et Koen VERMEIR, « L'analogie, les techniques et les savoirs. Approches cognitives et historiques », dans Sophie A. DE BEAUNE, Liliane HILAIRE-PÉREZ et Koen VERMEIR (éd.), *L'analogie dans les techniques*, Paris, CNRS éditions, 2017, p. 8-56.

s'agit pas non plus de considérer la performance comme un événement unique et éphémère, ainsi que le montrent Stijn Bussels et Bram van Oostveld dans leur contribution à ce volume. Ce « paradigme présentiste » qui a longtemps dominé la recherche, contrepoint du paradigme universaliste, doit aussi être remis en cause par une conception de la performance qui l'inscrit dans une longue durée. Plus précisément, elle est sous-tendue par une *dialectique* « entre tradition et renouveau, mémoire et oubli, permanence et disparition ». Comme en témoignent bien les Joyeuses Entrées des principaux gouverneurs des Pays-Bas qu'ils ont étudiées – des cérémonies basées sur le réemploi de formules et de thèmes populaires, historiques ou mythologiques –, de même que les processions annuelles telles que les *Ommegang* ou les processions mariales, étudiées par Lise Constant, on peut ainsi parler pour les festivités de véritables palimpsestes rituels où les actions rejouent ou déjouent les scénarios hérités d'une tradition festive, jeu et rejeu qui témoignent du fait que l'histoire s'écrit aussi à travers des pratiques « corporelles » et « incorporées ». Temps forts du calendrier festif des anciens Pays-Bas, ces processions et *Ommegang* sont l'occasion de rejouer les épisodes de l'histoire locale, d'exorciser les peurs collectives, d'exalter le prestige et les acquis de la ville, etc. En ce sens, ces pratiques rituelles spectaculaires, comme on pourrait les nommer, constituent un creuset où se forment les identités collectives, puisqu'il est reconnu qu'une communauté est avant tout définie par sa mémoire, c'est-à-dire par une histoire racontée, sélectionnée,

célébrée, garante des valeurs de cohésion d'un groupe social²⁴. Les processions mariales organisées en l'honneur des statues miraculeuses de la Vierge, prenant la forme d'une déambulation spectaculaire de l'image de la Vierge à travers les rues de la ville, apparaissent ainsi comme la commémoration et la reproduction rituelle des premiers déplacements miraculeux de la statue, relatés dans les légendes de fondation de ces statues.²⁵ Mais tout en participant du temps long de la mémoire, ces processions participent aussi de l'instauration d'un espace ou de la démarcation d'un territoire. La déambulation du cortège solennel dans les rues de la ville sous la forme d'un mouvement souvent circulaire – comme l'évoque d'ailleurs le terme *Ommegang*, signifiant « tour » – suppose bien l'idée de démarcation d'une enceinte symbolique induite par un intercesseur divin (la Vierge, le saint) ou un pouvoir politique, sous la protection duquel se place la communauté²⁶.

3. Les cadres spectaculaires

Plusieurs concepts, notamment élaborés dans le sillage des *performance studies*, peuvent nous aider à mieux cerner ces enjeux et analyser les cérémonies religieuses et civiles comme des « spectacles » du point de vue de l'histoire culturelle. Parmi ceux-ci, le concept de cadre semble particulièrement fécond pour rendre compte, au seuil de cet ouvrage et par-delà la diversité des matériaux rassemblés dans chacune des contributions, de la manière dont

²⁴ Sur cette conception de la mémoire, voir Paul RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

²⁵ Voir par exemple Maarten DELBEKE, « Miracle books and religious architecture in the Southern Netherlands. The case of Our Lady of Hanswijk in Mechelen », dans Walter MELION, Karel ENENKEL et Celeste BRUSATI (éd.), *The Authority of the Word*, Leiden, Brill, 2012, p. 559-585 ; Annick DELFOSSE, *La "Protectrice du Païs-Bas" : stratégies*

politiques et figures de la Vierge dans les Pays-Bas espagnoles, Turnhout, Brepols, 2009.

²⁶ Ce qui rappelle le concept de « ritournelle » forgé par Gilles Deleuze et Félix Guattari pour exprimer ce rapport essentiel du rythme au territoire, ou plus précisément ce rapport entre le rythme et l'instauration d'un territoire, d'un milieu qui s'extrait du chaos. Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, PUF (Bibliothèque de philosophie contemporaine), 1968.

le spectacle instaure, oriente et organise une représentation. S'il faut reconnaître que le cadre ou la démarcation d'un espace – fût-elle fixe ou plus ou moins fluctuante – constitue des éléments définitoires de la performance²⁷ ou du spectaculaire²⁸, on pourrait même aller jusqu'à dire, à titre heuristique, que le spectacle peut lui-même être envisagé comme un cadre, métamorphosant une réalité préexistante et invitant à regarder, à comprendre et à ressentir autrement. Partant du principe que le cadre concerne l'ensemble de l'expérience, de la pensée et des comportements humains²⁹ et qu'il s'applique à toutes les voies de l'esthétique (de la peinture au cinéma, en passant par la littérature, l'architecture, la musique, le théâtre, la photographie), il peut être compris au sens le plus large comme ce qui définit et organise un espace pour un discours ou une représentation et engage une lecture particulière, une interprétation des signes qui y sont présents, mais aussi comme ce qui magnifie ou exalte cette représentation. Les fonctions du cadre se déploient donc sur un triple registre : un registre sémiotique ou structurel (étant relatif à l'organisation et l'ordonnement d'un espace), un registre herméneutique (relevant de l'univers de l'interprétation d'un discours) et un registre esthétique (lié à l'univers des sens et de la

sensibilité, mais aussi de l'exaltation sensible et de l'ornement).

Transposé à l'échelle de la ville, tous les cadres spectaculaires ont pour but de transformer l'espace préexistant en un lieu chargé de sens, ce dernier terme faisant à la fois référence aux significations et à la sensibilité. Non seulement ils ont pour fonction d'attirer le regard du spectateur, mais plus encore ils le convertissent en un regard herméneute et sensible. Ils métamorphosent la réalité quotidienne, à tel point que même les éléments spatiaux, voire les personnes qui s'y meuvent changent de statut le temps des festivités, créant ainsi un « nouveau monde ». Car la fête ne reconfigure pas seulement une réalité spatiale pour en construire une autre, elle suspend aussi la temporalité traditionnelle, les activités et les gestes quotidiens pour créer un autre temps, de l'ordre de l'extraordinaire. Ce hors-temps se démarque, dans le champ des festivités religieuses, de la temporalité ordinaire tant sur le plan du cycle liturgique habituel, largement débordé par les cérémonies religieuses spectaculaires³⁰, que sur celui de la vie quotidienne, marquée au XVI^e et au XVII^e siècles dans les anciens Pays-Bas par un climat anxigène lié d'abord aux mouvements de révolte puis aux incessants conflits avec les voisins néerlandais

27 « Any piece of behaviour/doing/action which is in some way marked off, or framed, is a performance. » Robert LEACH, *Theatre Studies*, New York, Routledge, 2008, p. 2.

28 « Le spectaculaire, c'est l'institution d'une distribution d'actants particulière, qu'on nommera frontalité. Il s'agit de produire un front, qui à son tour engendre le partage entre l'actant *spectacle* et l'actant *spectateur*. » Gian Maria TORE, « Pour une sémiologie générale du spectaculaire : définitions et questions », *Nouveaux actes sémiotiques*, 114 (2011), [en ligne].

29 Les dimensions anthropologiques et sociologiques du cadre ont fait l'objet d'investigations multiples depuis plusieurs dizaines d'années, au rang desquelles il faut citer la contribution majeure d'Erving GOFFMAN, *Frame Analysis*, Boston, Northeastern University Press, 1974. Dans le domaine de la pensée et de la connaissance, le cadre apparaît comme un dispositif de cloisonnement et de liaison

indispensable, comme un outil cognitif fondamental menant à une interprétation. Werner Wolf parle à ce titre de « méta-concept », dans le sens d'un concept qui règle l'utilisation d'autres concepts. Werner WOLF et Walter BERNHART (éd.), *Framing Borders in Literature and Other Media*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2006 (*Studies in Intermediality*, 1, éd. par Lawrence Kramer, Hans Lund, Ansgar Nünning et Werner Wolf).

30 Voir l'ouvrage suivant : Bernard DOMPNIER (éd.), *Les cérémonies extraordinaires du catholicisme baroque*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaire Blaise Pascal, Collection « Histoires croisées », 2009, et en particulier les articles « Déchiffrer » de Bernard Dompnier (p. 11-16) et « La distinction ordinaire/extraordinaire dans les textes rubricaux, les cérémoniaux, et chez leurs commentateurs autorisés » de Jean-Yves Hameline (p. 19-32).

et français, climat auquel la fête répond par le divertissement et le plaisir³¹. Extraordinaire, la fête l'est aussi car elle se situe dans les marges de la transgression autorisée – elle est de même nature qu'un état de siège – et car elle se place dans un régime de l'excès et de la dépense³², constituant un réel « paroxysme de vie ». Ces rassemblements massifs de peuple participent d'une sorte d'exaltation, d'une euphorie contagieuse qui se consume en cris et en gestes³³, d'un climat de tension singulier, où la merveille se confond avec l'effroi, la nature avec l'artifice, le plaisir avec l'instruction. Les codes, les valeurs, les craintes ou les joies d'une société y sont non seulement représentés mais aussi intensifiés, de sorte que la fête peut être considérée comme le lieu de visibilité par excellence d'une société, là où elle se met en scène et s'auto-représente par le biais de toute une série de dispositifs encadrants.

Aussi, davantage peut-être qu'à un cadre, pourrait-on comparer la fête à un seuil, compris comme limite marquant le passage à un autre état. Les relations des fêtes religieuses sont particulièrement attentives à rendre sensible ce genre de métamorphose. Comme le démontrent à l'envi nombre d'études rassemblées dans ce volume, parmi les *topoi* qui ponctuent ces récits de fêtes religieuses, celui de la métamorphose du monde terrestre en lieu céleste figure sans doute parmi les plus récurrents. La parure festive qui habille et transforme la ville ou le sanctuaire, caractérisée par son éclat, sa lumière, sa richesse et sa diversité, de même que la saturation visuelle et la stimulation sensorielle provoquée par la conjonction des dispositifs visuels, mais aussi olfactifs, sonores, devaient conférer à ces espaces l'apparence du

paradis céleste. La ville devient alors un lieu sanctifié par la présence des médiateurs sacrés : la Vierge ou les saints célébrés. En cherchant à faire communiquer le ciel et la terre, la fête religieuse se présente bien comme un seuil, ainsi que l'explique Rosa De Marco. À l'image des processions qui imbibent de sacré l'espace public, y diffusant au fil de leur déambulation l'odeur sacrée de l'encens comme le silence dévot des fidèles, auquel répond la mélodie céleste des chants et des trompettes, la fête se présente comme un entre-deux reliant monde terrestre et monde céleste, Dieu et les fidèles, mais aussi l'espace public et l'espace privé de la dévotion, l'espace profane et l'espace sacré. Comme l'écrit R. De Marco, « La métamorphose de la "terre en Ciel" par l'appareil, comme le disent les auteurs des relations, mène le spectateur au *seuil* de la merveille et du miracle quand les sens saisissent son *motus*, car traverser le seuil comporte une activité à la fois conceptuelle et corporelle ». L'étude de Nancy Kay montre quant à elle que les festivités civiles participent du même processus de métamorphose céleste de l'espace urbain et de la réalité quotidienne, illustrant par la même occasion la porosité entre les sphères civiles et profanes lors des cérémonies spectaculaires. L'auteure y démontre que le jubilé de la restauration de la foi catholique en 1685 à Anvers, précisément à mi-chemin entre fête politique et religieuse, procède d'un véritable recadrage du tissu urbain et des statues sacrées préexistantes qui le jalonnaient. Ces dernières étaient en effet animées de paroles (sous formes d'inscriptions) le temps des festivités, donnant au spectateur un accès privilégié à la population céleste à travers une véritable *sacra conversazione*.

³¹ Annick DELFOSSE, « Élections collectives d'un "Patron et Protecteur". Mises en scène jésuites dans les Pays-Bas espagnols », dans Bernard DOMPNIER (éd.), *Les cérémonies extraordinaires...*, p. 243.

³² Voir Daniel VAILLANCOURT, « Prestige et urbanité : le luxe dans la rue », dans Marie-France WAGNER, Louise

FRAPPIER et Claire LATRAVERSE (éd.), *Les jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements du XV^e au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2007, p. 47-65.

³³ Roger CAILLOIS, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 129.

Cette transformation temporaire de l'espace pour produire une sensation immédiate de l'exceptionnel par rapport à la réalité ordinaire s'effectue grâce à une grande variété de matières et de dispositifs ornementaux. Habillant et reconfigurant les espaces comme les protagonistes du spectacle, ces dispositifs constituent encore, au sein de la fête, autant de cadres ou de cadrages juxtaposés et emboîtés, participant d'un même projet global d'exaltation du présent de la célébration. Sans doute, marquant le passage d'une frontière, la porte ou l'arc de triomphe apparaît-il comme le paradigme fondamental de cette transformation de l'espace et du temps. Jalonnant l'itinéraire symbolique que suit le cortège, l'arc s'offre en même temps comme cadre et comme seuil, coordonnant à la fois temps et espace, même si la tendance au XVII^e siècle est de réduire ce cadrage à un pur élément frontal qu'il n'est plus possible de traverser. Étant à la fois le moyen et l'objet de la célébration, il encadre, met en scène et exalte dans le même mouvement non seulement l'espace public (qu'il balise), le temps extraordinaire et l'action humaine (que le franchissement de son seuil manifeste), mais aussi le programme politico-religieux (qui prend sur l'arc la forme de représentations peintes ou sculptées, de devises ou d'inscriptions), programme dont il fixe l'éternité, ce qui est bien le paradoxe de ces structures éphémères qui ne trouveront de postérité que dans la gravure et les relations écrites qui les donnent à voir et les décrivent.

Le cadre contribue donc à agencer et hiérarchiser des espaces hétérogènes, à attirer l'attention sur certaines choses ou certaines personnes, à convertir l'ordinaire en extraordinaire, l'insignifiant en signifiant, bref à

métamorphoser la réalité en représentation. Or, le propre des décorations éphémères étudiées dans ce volume est de faire bouger en permanence, voire d'estomper, la frontière entre la représentation et son cadre, jusqu'à rompre l'équilibre instable entre la dimension symbolique et la dimension ornementale de l'apparat festif.

4. Le montage ornemental

À ce propos, on peut dire que, parmi les fonctions du cadre qui viennent d'être présentées, il en est une qui, à l'âge baroque, tend à prendre le dessus sur les autres, celle qui se déploie sur un registre esthétique et que l'on pourrait nommer « ornementale », l'ornement ayant pour fonction de souligner le rôle du cadre. La fête baroque peut en effet être comprise comme la mise en forme et en mouvement d'un dispositif assez sophistiqué d'emboîtement de cadres ornementaux qui tend à faire primer les effets sur les faits et les significations. Car si l'ornement a longtemps été considéré comme un objet superfétatoire et trompeur, voire tout simplement marginal et insignifiant, il importe aujourd'hui d'en réévaluer l'importance et les enjeux dans la culture du spectacle, au regard d'une historiographie qui a considérablement rénové ce domaine de recherche ces dernières décennies³⁴.

Comme l'explique Caroline Heering dans son article, le concept d'ornement est loin de se définir à l'époque moderne comme une forme ou une matière, comme une catégorie artistique déterminée ou encore par son degré de réalisme (tel un motif abstrait ou un *pattern*). Pour Furetière, l'ornement est « ce qui pare

³⁴ Pour un aperçu du renouveau dans ce domaine, voir notamment : Patrice CECCARINI, Jean-Loup CHARVET, Frédéric COUSINIÉ et Christophe LERIBAULT (textes réunis par), *Histoires d'ornements*, actes du colloque de l'Académie de France à Rome, Villa Medici, 27-28 juin 1996, Paris/

Rome, Klincksieck/Villa Medici, 2000 ; *Perspective. La revue de l'INHA* (numéro spécial : *Ornement/Ornemental*), 1 (2010/2011) ; Ralph DEKONINCK, Caroline HEERING, Michel LEFFTZ (éd.), *Questions d'ornements. XV^e-XVIII^e siècles*, Turnhout, Brepols, 2013.

quelque chose, ce qui la rend plus belle, plus agréable »³⁵. Se présentant comme ce qui s'ajoute à une autre chose pour la transformer, l'ornement revêt dans les festivités éphémères une importance et des enjeux tous particuliers. Il n'est à ce titre pas étonnant que, dans sa définition du terme, Furetière insiste sur le caractère circonstanciel ou éphémère de l'ornement, marquant une temporalité particulière, souvent de l'ordre de l'extraordinaire : les ornements sacerdotaux sont ceux des prêtres *quand* ils officient, les ornements royaux sont ceux du roi à *l'occasion* de son sacre ou de cérémonies, on change les ornements de l'église *suivant* les fêtes, etc.³⁶ Relevant d'une intentionnalité humaine, l'ornement est le fruit d'un acte qui consiste à couvrir, parer, organiser et donc transformer quelque chose, ce quelque chose étant une surface matérielle comme celle du corps humain ou d'un objet, mais aussi un espace fermé (comme l'église), ouvert (comme la ville), ou encore immatériel (comme la musique, la rhétorique, etc.). En ce sens, c'est toute la fête qui procède de l'ornement. On peut en effet aisément considérer que l'appareil spectaculaire fonctionne comme une parure qui habille, recouvre et transforme une réalité pré-existante pour créer un nouvel espace-temps, où l'extraordinaire, le merveilleux et l'éphémère se substituent au quotidien, au familier et au permanent. Envisager la métamorphose spectaculaire sous le prisme de l'ornemental prend d'ailleurs tout son sens au regard des relations décrivant ces spectacles, puisque les descriptions ne cessent d'invoquer le terme ornement (*ornatus, ornamentum*) et le champ lexical qui lui est associé (parure, décor, *cultus, decus*) pour qualifier différents aspects

de cette métamorphose. Toutes les formes de dispositifs préparés pour le spectacle sont considérés dans les textes comme des ornements, et donc tout, pour ainsi dire, peut faire ornement dans les festivités, depuis les vêtements ornant les statues ou les protagonistes des processions, jusqu'au tapissage de verdure, de peintures et de textiles qui couvre le sanctuaire et les habitations de la ville, en passant par les feux d'artifice, les bougies portées en procession, ou même le dévot silence des protagonistes qui formaient comme on peut le lire dans les textes autant de merveilleux ornements pour le triomphe des saints ou de la personne honorée.

Comme l'illustre l'ensemble des études réunies dans ce volume, les relations de fête font mention d'une infinité de dispositifs qui tous ensemble forment un gigantesque montage ornemental destiné à plonger le spectateur dans un environnement total : montage matériel constitué d'objets en tout genre d'une part (objets préexistants et réutilisés ou objets spécialement conçus pour l'occasion : objets peints, sculptés, textiles, lumineux, sonores, odorants, mouvants, végétaux, etc.), montage herméneutique d'autre part, constitué de différents types de représentation (peintures, sculptures, inscriptions, emblèmes, hiéroglyphes, armoiries, performances théâtrales, rhétorique, etc.). Le mot *pegma*, utilisé dans les relations latines pour désigner différents types de constructions éphémères, depuis la scène d'un théâtre ou une estrade de monstration jusqu'à une machine pyrotechnique, traduit parfaitement cette idée de montage constitué de pièces composites³⁷. En désignant une construction montée et fixée qui offre quelque chose à la vue

³⁵ Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire Universel...*, La Haye/ Rotterdam, A. et R. Leers, 1690, s.v. *Ornement*.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Comme l'explique Valérie Hayaert, *pegma* signifie étymologiquement « toutes choses fixées solidement », et peut désigner « étagères », « échafaudages », « ornements fixés »,

« trappes », « échafauds », etc. Son sens plus spécifique est lié au spectacle et « fait référence à un dispositif portatif, qui peut être mené ou trainé par des hommes, des chars, ou bien haussé ou baissé par des engins » dont la spécificité est aussi celle de s'adapter à l'environnement et de s'accommoder à la hauteur désirée par les contingences scéniques des structures

– et a fortiori dé-montée, une fois la temporalité ordinaire retrouvée, voire détruite par le feu au cours de la performance elle-même –, le mot *pegma* semble condenser, au sein du livret de fête, le caractère à la fois fragmentaire et combinatoire, mais aussi construit et déconstruit des dispositifs de l'éphémère. En ce sens, *pegma* trouve un bon équivalent français dans le terme « appareil », signifiant pour Furetière « ce qu'on prépare pour faire une chose plus ou moins solennelle »³⁸, mais aussi dans celui de « machine », bien que ce dernier mot renvoie explicitement à un assemblage mobile³⁹, ou encore dans celui d'« échafaut », qui se limite toutefois à renvoyer au dispositif scénique.

5. La profusion de l'ornement et l'intensification du sensible

Plusieurs études rassemblées dans ce volume soulignent l'importance accordée, dans les descriptions des récits de fête, aux qualités sensibles (tactiles mais surtout visuelles) et à la dimension matérielle de l'ornement, de même qu'aux effets de variété, de profusion ou de saturation visuelle du décor. Cela semble particulièrement le cas des fêtes religieuses où il

s'agit, comme on l'a vu, de donner l'image d'une ville devenue paradis céleste. Si la dimension sensible et matérielle de l'apparat festif représente a priori ce qu'il y a de plus antithétique à l'idée d'immatérialité divine ou de sainteté toute spirituelle, elle semble pourtant assumer une part importante de la sacralité de l'événement. L'expérience sensorielle à laquelle elle donne lieu peut en effet être comprise comme marque et chemin d'accès vers le spirituel. Comme le rappelle Rosa De Marco, les pratiques dévotionnelles de l'époque consistaient précisément à s'élever à partir du sensible pour éprouver la rencontre avec le divin. En 1609, dans son *De spectaculis*, le jésuite Juan de Mariana rappelle que si l'on veut augmenter la religion ou la dévotion dans les âmes des spectateurs, il faut se souvenir que les mortels « sont menés par leurs sens » ; aussi faut-il veiller à particulièrement soigner « la splendeur extérieure des choses, l'apparat et l'ornement »⁴⁰. Finalement le décret sur la messe formulé lors de la vingt-deuxième session du concile de Trente ne dit pas autre chose : les « signes visibles de la religion et de la piété » (c'est-à-dire l'encens, les lumières, les tissus des vêtements...) doivent « inciter l'esprit des fidèles à la contemplation des choses les plus hautes qui sont cachées dans le sacrifice de la

éphémères de théâtre. Valérie HAYAERT, *Mens emblematica et humanisme juridique : le cas du Pegma cum narrationibus philosophicis de Pierre Coustau (1555)*, préface d'Olivier Christin, Genève, Droz (Travaux d'humanisme et Renaissance, 438), 2008, voir le chap. II « Pegma, pegmata : une énigme de pandectiste », p. 55-71, p. 69-70 pour la citation. Voir aussi : Caroline HEERING, « Pratiques de montage », 2015.

³⁸ Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire Universel...*, La Haye/ Rotterdam, A. et R. Leers, 1690, s.v. *Appareil*.

³⁹ Dans son traité sur la fête, le jésuite Claude-François Ménestrier donne le nom de machine « à tout ce qui n'a mouvement que par l'artifice des hommes. Les scènes, et les théâtres mobiles, les chars, les nuës, les vaisseaux, par quelque voye qu'ils soient mûs, sont véritablement machines,

parce questant de leur nature des estres morts, et immobiles, soit qu'ils soient mûs par des ressorts, par des poids, par le vent, par l'eau, par le feu, ou par des animaux, c'est de l'industrie des hommes qu'ils reçoivent ces mouvements, et passent ainsi pour machines ». Claude-François MÉNESTRIER, *Traité des tournois, ioustes, carrousels, et autres spectacles publics*, Lyon, Jacques Muguet, 1669, p. 142.

⁴⁰ « Dico oportere Deum immortalem, divosque omnes omni laetitiae significatione colere, votis, sacrificiis, cantum, floribus, festa fronde, ramalibus opere topiario, nihilque omnino praetermittere eorum quae religionem et pietatem in animis mortalium augent : qui quoniam sensibus ducuntur, externo rerum apparatu, ornatu, pompa capiuntur maxime » (Juan DE MARIANA, *Tractatus VII*, Cologne, Anton Hieratus, 1609, *De spectaculis*, chap. VII, p. 139).

messe »⁴¹. L'expérience esthétique et l'expérience religieuse se rejoignent ainsi par le moyen d'une saturation sensorielle, comme l'explique encore Jaime Bernal dans son article, si bien que l'on peut même parler pour le spectacle religieux d'une « grammaire sensible » destinée à éveiller la dévotion et la piété. Cette intensification du sensible vise un objectif : celui de provoquer l'admiration, le ravissement, l'étonnement, le contentement, la joie aussi bien que la peur ou l'effroi. En conviant le spectateur à s'abîmer dans un univers saturé de couleurs, de matières, de formes, de sons, les organisateurs visent à *altérer les sens* du spectateur pour le frapper de stupeur, le plonger dans un état d'hébétude, le conduire « hors de soy ». Le spectateur perdrait alors son statut d'observateur distant qui regarde un décor festif supposé supporter une représentation pour s'impliquer totalement au cœur du projet que soutient la solennité dont il devient un des acteurs à part entière.

Parmi tous les sens convoqués dans ce processus d'élévation spirituelle, il faut toutefois souligner la primauté accordée à la composante visuelle. Ainsi, dans les fêtes de canonisation, comme l'explique Bernadette Majorana, les résultats comportementaux et spirituels recherchés sont intimement liés à l'émergence de plaisirs sensibles, lesquels se subordonnent spécialement au sens souverain de la vue. L'expérience visuelle du spectacle est encore réitérée dans les livres dont les procédés rhétoriques ont pour but d'évoquer des images mentales chez le lecteur afin de « mettre sous ses yeux », comme le disent les textes, ce que le spectateur avait pu voir au cours de la performance. Car il s'agit de toucher les yeux pour toucher les âmes. Par le pouvoir de l'imagination,

l'image qui s'imprime dans la mémoire est alors considérée comme capable d'attirer et de conquérir les âmes pour émouvoir n'importe quelle personne. C'est dans ce cadre qu'il faut aussi comprendre l'omniprésence de la lumière, l'insistance sur l'éclat et sur la brillance de l'ornement au sein des fêtes religieuses, comme c'est le cas lors des festivités orchestrées par les jésuites pour la dévotion des Quarante-Heures, étudiées par Ruth Noyes. L'auteure démontre en effet que la saturation visuelle provoquée par l'éclat des lumières dans le sanctuaire, provoquant l'illusion d'un ciel étoilé et l'éveil d'un sentiment d'horreur sacrée (*sacro orrore*⁴²) chez le spectateur, devait entrer en résonance avec la théorie de l'image rétinienne élaborée par Kepler et les idées de perception sensible pré-cartésiennes. Dans ce contexte intellectuel, la lumière, les rayons, et les *species* sont considérés comme une manifestation visible du divin et forment en ce sens des médiations vers le divin.

Or, l'excès de sensible et de visuel décrit dans les relations ne correspond pas toujours à la réalité vécue. Il faut bien reconnaître, en effet, que la performance ne permet finalement qu'une vision partielle, furtive ou interrompue de l'appareil, vision qui prend régulièrement l'allure d'une véritable apparition. Les auteurs des relations font d'ailleurs fréquemment allusion à l'impuissance de la vue face à l'univers saturé et englobant du spectacle, à laquelle il faut ajouter le caractère indistinct ou éloigné de certains éléments du décor, dont la visibilité est encore entravée par la foule des spectateurs, le caractère mouvant de l'objet, etc. Mais ce caractère insaisissable du montage ornemental ne confère pas moins de densité ontologique à l'expérience sensible : l'éblouissement ou la

⁴¹ Concile de Trente, session XXII, *Exposition de la doctrine touchant au sacrifice de la messe*, chap. V (17 septembre 1562). Voir Giuseppe ALBERIGO (éd.), *Les conciles œcuméniques*, t. 2/2 (*Les décrets de Trente à Vatican II*), Paris, Cerf, 1994.

⁴² Sur ce point, voir Ralph DEKONINCK et Annick DELFOSSE, « *Sacer horror...* », 2016.

saturation du regard consiste finalement à moins bien voir pour ressentir davantage.

Le livre intensifie donc l'expérience visuelle et place l'ornement dans un régime de l'excès. Suivant un principe anagogique hérité du Moyen Âge, l'excès de l'ornement est justifié en ce qu'il est considéré comme ce qui revient comme de droit à la chose ornée et honorée : rien n'est trop beau pour honorer Dieu, les saints, la Vierge. La beauté du décor est considérée comme reflet de la beauté céleste, et sans commune mesure, de la Vierge ou des saints honorés. Comme l'indiquent clairement les titres de nombreuses festivités religieuses ou civiles (*Honneur, Applaudissement, Célébrité/ Célébration*, etc.), le spectacle a pour objectif premier de « louer », « honorer », « acclamer », « applaudir », « rendre gloire », « immortaliser », en bref « célébrer », dans le double sens de fêter et d'honorer, une personne, une institution ou un intercesseur divin.

L'intensification spectaculaire et ornementale qui est chargée de servir les objectifs du spectacle et d'augmenter l'efficacité dans la transmission du message, dans l'exhibition, voire dans l'imposition du pouvoir, peut dans certains cas venir littéralement absorber le sens du message, voire constituer parfois le sens même du spectacle, activant une dialectique entre objets et moyens de la célébration. C'est l'idée que défend Cécile Vincent-Cassy en abordant les festivités réalisées à l'occasion de l'inauguration de la magnifique chapelle de la Vierge du Sagrario de Tolède en 1611. L'auteure explique que tout le dispositif ornemental de la fête reposait sur la défense d'une transposition de la sacralité de la figure mariale dans sa forme matérielle : c'est-à-dire dans la statue à un premier degré, dans son précieux écrin formel à un second degré, écrin conçu à son image et à sa gloire, à savoir la chapelle inaugurée constituant l'objet premier de la célébration, mais également dans la fête elle-même à un dernier niveau, selon un emboîtement des objets de la célébration ou un déplacement des

frontières entre *ergon* et *parergon*. L'écrin de la Vierge « justifie le débordement de choses et de mots artificieux – le contenant – en le rendant propre à fêter le trésor marial le plus précieusement possible. Ce que l'on pourrait désigner comme l'excès artificiel s'impose même comme la voie de célébration par excellence ».

Aussi, conçus pour intensifier la force de la communication et magnifier la représentation, les dispositifs ornementaux et encadrants en viennent-ils dans certains cas à occulter voire à absorber les messages que les organisateurs cherchent à transmettre. Le cadre qui est pourtant censé s'effacer au profit de l'exhibition de la représentation tend souvent à lui voler la vedette, l'impression générale de faste l'emportant sur le détail des significations. Ce déplacement des frontières entre le contenu du message et son cadre ou sa présentation sensible trouve une résonance particulière quand on envisage les dispositifs immatériels ou évanescents comme la musique. Lorsqu'elle résonne à travers l'espace ouvert de la ville, ce n'est pas le texte chanté en l'honneur du souverain ou du divin qui se diffuse, et qui « réjouit », « ravit » ou « entretient gaillardement » les oreilles des assistants – pour reprendre les termes utilisés dans les relations –, mais bien le bruit confus de sa rumeur, sa mélodie diffuse, sa sonorité étouffée ou exacerbée par un sentiment d'allégresse qui se déploie en cris et en gestes bruyants. Comme l'explique Émilie Corswarem, la musique se propage par échos depuis les clochers des églises voisines et les tirs d'artillerie qui se répondent mutuellement, faisant retentir à l'échelle de la ville entière l'étourdissement sonore de la réjouissance collective. S'emparant de l'espace à distance et s'adressant directement à la sensibilité des assistants, « inapte à dire ou à montrer par la voie de l'allégorie ou du symbole », la musique absorbe ou dilue le contenu idéologique du programme festif dans une expérience sensible, immatérielle, de l'extraordinaire.

Enfin, une attention portée aux dispositifs musicaux permet d'ajouter que, dans certains types d'actions pastorales et dévotionnelles organisées par les ordres religieux au cours de l'année liturgique, ce n'est pas tant le faste ostentatoire ou la saturation visuelle de l'ornement qui encourage le processus spirituel et suscite l'émotion des dévots, que le dénuement décoratif, lequel favorise la concentration et l'acuité auditive du fidèle. C'est le cas des méditations de carême organisées par les jésuites dans les anciens Pays-Bas, étudiées par Céline Drèze. En soustrayant à la vue des fidèles le décor habituel du sanctuaire, recouvert le temps du carême de draps noirs, l'austérité ornementale procède en quelque sorte d'une spectacularisation de l'espace, favorisant l'acte d'écoute et l'introspection spirituelle des fidèles. Une même stratégie basée sur une économie des effets et une forme de retenue artistique est par exemple revendiquée par les oratoriens romains pour la dévotion des Quarante-Heures, laquelle consistait en un temps de prière expiatoire pendant la semaine précédant le carême. Anne Piéjus démontre ainsi que, bien plus qu'un étalage de décors spectaculaires ou une recherche de la *meraviglia*, le plaisir lié à l'émotion, reconnu pour son double pouvoir d'attirer et de retenir l'attention du public, est suscité chez les oratoriens par une priorité accordée à l'ouïe, la musique étant considérée comme un puissant moyen de « pénétrer plus doucement le cœur de celui qui écoute ».

6. L'illusion et l'animation

Si le propre des cadres spectaculaires est de métamorphoser la réalité en représentation, ils ont inversement la propension à conférer une certaine vie à la représentation, essentiellement par un jeu illusionniste sur les seuils et les degrés de réalité. Au déplacement des frontières entre *ergon* et *parergon* se superpose

ainsi une fusion, ou plutôt une confusion, entre l'artifice et le naturel, entre l'animé et l'inanimé, entre le bidimensionnel et le tridimensionnel, invitant le spectateur, plongé dans un environnement total et amené au seuil de la merveille, à franchir le réel vers le fictif et vice versa.

L'illusion provoquée par les passages incessants entre les médiums et les niveaux de réalité semble constituer l'un des ingrédients les plus efficaces de la spectacularité des décors de fête, et on peut même dire qu'elle est constitutive de l'expérience spectaculaire. Les relations écrites ne cessent par exemple d'insister sur la vraisemblance des décors, capables d'imiter la nature à s'y tromper, et sur leur capacité à duper les spectateurs, si bien que la rivalité entre nature et artifice apparaît comme un véritable *topos* de ces relations de fête. Les textes nous apprennent ainsi que les constructions éphémères réalisées en bois, papier mâché et plâtre prennent l'apparence de matériaux qu'ils ne sont pas. De même, une grande partie de ces décors étaient constitués de panneaux bidimensionnels découpés peints (*schoneersels*), et non d'éléments tridimensionnels sculptés, comme semblent généralement le suggérer les illustrations qui accompagnent les relations écrites. Il s'agit d'un aspect sur lequel la contribution de Valérie Herremans apporte un intéressant éclairage, en étudiant le cas des décors éphémères qui métamorphosaient les retables du XVII^e siècle à l'occasion des festivités religieuses dans les anciens Pays-Bas. À partir de l'étude des dessins préparatoires et des représentations commémoratives, elle montre en particulier comment ces décors éphémères, pour la plupart bidimensionnels viennent se greffer sur une architecture (celle du retable dont l'analogie avec l'arc de triomphe apparaît d'autant plus flagrante) et se combiner à des sculptures pérennes pour créer des effets illusionnistes transformant le retable en un véritable *theatrum sacrum*. Elle met par ailleurs en évidence les difficultés méthodologiques que pose l'interprétation de la documentation

visuelle dans laquelle il est précisément difficile de distinguer les différents registres figuratifs (représentation bidimensionnelle ou réalité tri-dimensionnelle), ce qui débouche sur une confusion qui était sans doute un des principaux effets recherchés par ce genre d'*apparati sacrés*.

Les relations qui décrivent les festivités mettent encore en évidence la tendance de la parure spectaculaire à contredire, voire surpasser, les lois de la nature et le règne de l'ordinaire : par son tapissage de verdure, la ville devient végétale ; par l'illumination des torches et des flambeaux, c'est le jour qui est ramené aux carrefours de la ville à l'approche de la nuit, etc. Cette métamorphose des lois de la nature n'est sans doute pas mieux illustrée que par les feux d'artifice, ces « feux qui se font avec art » – la création relevant ici d'une intervention presque magique, voire démiurgique, « tant la beauté en surprend extraordinairement la veüe »⁴³. Parce qu'il représente la maîtrise d'un élément naturel par essence indomptable, fulgurant, volatile et dangereux, le feu d'artifice incarne certainement mieux que toutes les autres productions artistiques du spectacle ce mélange savant de nature et d'industrie. Les descriptions de feux qui sont à glaner dans les livres de fête donnent l'idée d'un contrôle sur les lois de la nature : ces feux inversent l'ordre du monde en « chassant les ténèbres » pour étendre le jour, en mariant l'eau et le feu, la chaleur et le froid, etc.

Dans cette ornementation festive dont l'un des principaux rouages est celui de la métamorphose, c'est la sensation de mouvement qui

doit être suscitée dans un univers régi par une dialectique entre immobilité et mobilité. Il n'est pas étonnant à ce titre de constater que la monstruosité et l'hybridité y occupent une place de choix, créant elle-même une jonction organique entre le vivant et l'artifice, organique au sens où elle crée une illusion d'animation. Comme le montre l'article d'Edouard Degans, une certaine propension au bizarre et à l'étrange, déconnectée des messages allégoriques, s'impose dans cet univers. Il débouche sur ce sentiment du merveilleux et de l'extraordinaire naissant de la perturbation de l'ordre et de la norme dont le monstre est l'incarnation, ajoutant une autre tension, celle entre ordre et désordre, elle aussi constitutive de la fête où l'art joue avec et se joue de la règle. Comme l'écrit l'auteur, « le message de puissance et de faste tenait dans l'opulence et la virtuosité des formes luxuriantes extravagantes, mouvantes et inattendues de ces ornements particuliers ».

Dans certains cas, l'impression de mouvement est obtenue par l'animation – bien réelle cette fois – de certains dispositifs ou de statues. Les tableaux vivants, dont la pratique était vivace dans les Pays-Bas du Sud au XVI^e et encore au début du XVII^e siècle, sont particulièrement le lieu de ce genre d'animation. Composés de personnes immobiles ou de mannequins articulés, ces dispositifs s'animaient de mouvement et de musique une fois que le monarque s'arrêtait devant la scène, selon un principe de transfert de mobilité entre le regardant et le regardé constitutif de ce genre de festivités⁴⁴. Envisageant la liturgie de la passion organisée

⁴³ « La nature ayant donné aux hommes le secret des feux artificiels de recreation, dont l'effet passe dans l'esprit de plusieurs pour quelque magie, et semble aux autres du feu formé du ciel, tant la beauté en surprend extraordinairement la veüe [...] » (*Traité d'une partie de la Pyrotechnie concernant une facile et solide methode pour faire des feux artificiels pour la recreation, par le sieur I.R., avec approbation de monsieur le capitaine et ingenieur Willading et du*

college d'artillerie de leurs excellences de Berne, Lausanne, [David Gentil], 1678, p. 3).

⁴⁴ Sur cette question, voir l'article stimulant de Frank FEHRENBACH, « The unmoved mover », dans Anna C. KNAAP et Michael C. J. PUTNAM (éd.), *Art, Music, and Spectacle In the age of Rubens. The Pompa Introitus Ferdinandi*, Londres/Turnhout, Harvey Miller/Brepols, 2013, p. 117-142.

lors de la semaine sainte par les dominicains de Bruxelles, Eelco Nagelsmit aborde un autre type de dispositif animé et le registre émotionnel qu'il convoque : celui des statues mobiles et théâtralisées. La procession du saint sacrement, qui consistait en une représentation théâtralisée de la déposition de la croix, où les clous enlevés du crucifix étaient présentés à la statue de Marie, utilisait ces sculptures comme si elles étaient vivantes, suscitant une réponse empathique du fidèle.

Si les relations nous décrivent des décors qui semblent donc estomper les frontières entre l'artifice et la nature, mais aussi entre les arts, c'est encore la frontière entre les arts et la vie qui semblent se dissoudre pour former un espace-temps continu et cohérent. Les protagonistes vivants du spectacle, dans le cortège et les théâtres, déguisés et travestis, se mêlent et se confondent avec les figures peintes, sculptées et les automates, constituant de la sorte une autre composante, vivante cette fois, du montage spectaculaire. En outre, par un effacement des frontières entre espace du spectateur et espace scénique ou représentationnel, ce sont encore les spectateurs, assistant à la cérémonie, qui tendent à se fondre ou se confondre avec ce décor, la scène de théâtre s'étendant à l'échelle de la ville entière. Comme l'écrit Giovanni Careri, « en dépassant les frontières, le décor baroque manifeste pleinement dans la fête sa puissance signifiante et son pouvoir de transfigurer quiconque y participe selon les principes de son "style", mot qu'il faut comprendre ici comme un "pathos", à savoir comme une force qui saisit le sujet de l'extérieur et lui donne une forme qu'il interiorise et lui permet de se sentir ressemblant aux autres dans l'action commune »⁴⁵.

On comprend ainsi que le spectacle ne se laisse pas définir par l'établissement d'un *front*, d'une *ligne de démarcation* entre ce qui est

donné à voir et le spectateur ainsi supposément maintenu à distance. Dans la solennité baroque spectaculaire, ce front, cette ligne de démarcation est mouvante : si elle peut en effet mettre à distance le spectateur qui est invité à regarder et à admirer, elle peut aussi se laisser déborder, s'effacer pour laisser la place à ce que Gian Maria Tore appelle une « situation homéopathique », c'est-à-dire une situation de rapprochement, de convergence voire de fusion participative entre le dispositif spectaculaire et le spectateur⁴⁶.

Ces passages incessants entre les frontières, entre les différents niveaux de représentation, entre les espaces, entre les médiums et entre les techniques, confèrent une ambiguïté au spectacle qui en intensifie l'expérience. Mais ils ne sont efficaces que parce qu'ils opèrent à l'intérieur du cadre du spectacle. Aussi, l'illusion devient-elle peut-être la confirmation ultime de ce cadre en tant que démarcation d'une réalité soumise à d'autres règles que celles du monde ordinaire. L'illusion illustre finalement le double mouvement apparemment paradoxal qui fonde le spectacle : d'une part son efficacité tient au fait qu'il induit ou impose une réalité émouvante et dense, tandis que d'autre part cette réalité est reconnue et acceptée comme une illusion. Cette reconnaissance implique que, comme les discours symboliques, l'illusion est un code à laquelle le spectateur est invité à adhérer. Les relations s'émerveillant incessamment de la *ressemblance* de l'artificiel au « vrai » indiquent ainsi qu'il n'existe aucune confusion ontologique entre ces deux catégories, mais qu'au sein du spectacle se déroule un jeu captivant qui engage la compréhension et l'expérience sensorielle et émotionnelle. Ce jeu n'est pas innocent. Dans les spectacles religieux, il se construit autour des mystères les plus importants de la foi, faisant glisser l'illusion entre les

⁴⁵ Giovanni CARERI et Ferrante FERRANTI, *Baroques*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2002, p. 216.

⁴⁶ Gian Maria TORE, « Pour une sémiologie générale du spectaculaire », (2011).

registres du « faire croire » et de la révélation. À travers ce glissement, l'illusion participe à une rhétorique du mystère, dont elle exalte toute l'ambivalence.

7. La fête de papier

Cette expérience de la fête ne nous est toutefois connue que par les relations qui en rendent compte, des « enregistrements » écrits et visuels qui consistent en une documentation très partielle et partielle ; partielle car elle n'offre bien souvent qu'un point de vue laudateur sur ces événements. C'est un des apports essentiels des études qui ont été menées ces dernières années sur la culture du spectacle dans l'Europe du premier âge moderne : celui d'avoir engagé une réflexion sur la nature, les fonctions et les usages de ce genre icono-textuel original que sont les livres de fête⁴⁷. S'offrant tantôt comme des livres à grand spectacle rivalisant en pompe avec les événements qu'ils relatent, tantôt comme de simples descriptions, parfois très succinctes, mais néanmoins toujours soucieuses de rendre compte des effets programmés et de la splendeur des décors et événements, ces ouvrages se présentent comme des représentations au contenu idéologique on ne peut plus évident. Comme l'explique Bernadette Majorana dans son étude, ces livres sont conçus comme une partie de la fête dans sa totalité : ils se situent

sur un même niveau que l'événement, tant du point de vue de leur conceptualisation que de celui de leur réalisation ou encore de leurs objectifs.

Il convient en effet de comprendre ces livres de fêtes dans une chronologie qui construit leur réception au moins en deux ou trois temps. Le livre se présente tout d'abord comme programmatique puisqu'il décrit et explique la conception d'un programme iconographique et décoratif, dont le concepteur/ordonnateur peut être l'auteur même du livre. De ce point de vue, il se place en amont de la réception par le spectateur. Il se présente ensuite comme lui-même « en performance », en tant que relation des festivités dont le programme iconographique et décoratif a servi de cadre. Il expose le déroulement des divers événements tels que le narrateur a pu les voir et les vivre ou aurait dû les voir et les vivre (on peut à ce titre parler de relation programmatique). Le livre se place alors dans un temps contemporain à celui de la fête et de ses effets. Enfin, il se présente comme commémoratif puisque, d'une part, il rapporte des faits pour des lecteurs/spectateurs qui n'étaient pas présents et que, par sa diffusion plus ou moins large, le compte-rendu officiel connaît une audience bien plus large que celle des festivités proprement dites. Surtout, d'autre part, il permet la diffusion et la pérennisation d'un événement éphémère à des fins principalement de persuasion

⁴⁷ W. MC ALLISTER JOHNSON, « Essai de critique interne des livres d'entrées français au XVI^e siècle », dans Jean JACQUOT et Elie KONIGSON (éd.), *Les fêtes de la Renaissance*. III, p. 187-200 ; Renato DIEZ, *Il trionfo della parola...*, 1986 ; le numéro spécial de la revue *Texte* (33/34, 2003) consacré au thème suivant : *Texte et représentation : Les arts du spectacle (XVI^e-XVIII^e siècle)* ; Henri ZERNER, « Looking for the unknowable: the visual experience of renaissance festivals », dans J. R. MULRYNE, Helen WATANABE-O'KELLY, Margaret SHEWRING, Elizabeth GOLDRING et Sarah KNIGHT (éd.), *Europa Triumphans*, p. 75-98 ; Margaret Mc GOWAN, « The French Royal Entry in the Renaissance: The Status of the Printed Text », dans Hélène VISENTIN et Nicolas RUSSEL

(ed.), *French Ceremonial Entries in the Sixteenth Century: Event, Image, Text*, Toronto, Center for Reformation and Renaissance Studies/Essays and Studies, 2007, p. 29-54 ; Ralph DEKONINCK et Agnès GUIDERDONI, « L'image entre texte programmatique et performance festive. Les relations de fêtes au XVII^e siècle », dans Pierre GIULIANI et Olivier LEPLATRE (éd.), *Les détours de l'illustration sous l'Ancien Régime*, actes de colloque, Lyon, 31 janvier-1^{er} février 2013, Genève, Droz (Cahiers du GADGES), 2013, p. 161-177 ; Benoît BOLDUC, *La Fête imprimée. Spectacles et cérémonies politiques (1549-1662)*, Paris, Garnier (Lire le XVII^e siècle, 39), 2016.

politique et/ou de mobilisation religieuse. C'est au regard de cette fin que la grande part de récréation et de spectacularisation prend tout son sens. La dimension descriptive cède le pas à la dimension démonstrative.

Construisant une synthèse entre le projet célébratif et son aboutissement, l'objectif de ces livres n'est donc pas tant de rendre compte avec exactitude de la réalité des festivités que d'en offrir une récréation idéale⁴⁸. C'est en effet toujours une re-présentation édulcorée et orientée que ces livres nous donnent à lire et à voir. Leur objectif est d'exalter la magnificence du spectacle et de livrer à la postérité une image de la grandeur de ceux, princes ou saints, qui y furent célébrés. Comme l'a bien montré Henri Zerner, les relations de fête sont des documents relativement abstraits, libérés des contingences susceptibles d'entraver le bon déroulement des événements, comme les conditions météorologiques, la précipitation dans la préparation ou les impondérables qui viennent parasiter la réalisation et les effets attendus d'une performance⁴⁹. Le ton de la description s'y harmonise généralement avec celui de la louange, rythmé de formules stéréotypées qui se répètent inlassablement d'un livret à l'autre : au maintien de l'ordre dans la procession à travers les rues de la ville – image de l'ordre social – répond le bon déroulement des feux de joie, etc.

À ce titre, le livre de fête mérite d'être étudié comme un autre « seuil pour pénétrer la fantasmagorie festive », comme le montre Rosa De Marco, transformant la fête vécue en une fête dite. Le livre se présente autrement dit

comme une autre forme de cadrage sélectionnant dans la « réalité » des festivités ce qu'il importe de voir, de comprendre et de ressentir. Il s'agit finalement, comme l'écrit Christian Biet, de transformer l'événement en « un monument littéraire mémoriel »⁵⁰, offrant au lecteur un nouveau spectacle, permettant à ceux qui y ont participé de se le remémorer et à ceux qui étaient absents de se l'imaginer.

Il importe donc d'interroger la rhétorique tant textuelle que visuelle qui caractérise les relations de ces événements spectaculaires, tout en gardant en mémoire la part encomiastique de ces textes et de ces images qui se situent face à un réel défi, et dont la tendance à exagérer les moyens et les effets est évidente. Ces sources doivent en effet s'accommoder d'une double incapacité : celle du texte à rendre compte du visible (la saturation du regard, la simultanéité de la vision, la confusion, etc.), et celle de l'image à rendre compte de la succession dans le temps et plus généralement de l'impossibilité de relater l'expérience synesthésique et les effets du spectacle, lesquels constituent la part intrinsèquement éphémère de ces festivités qu'il est impossible de figer sur le papier. « Si le vocabulaire qui rend compte des émotions des spectateurs emploie des mots étroitement liés à la sphère lexicale et étymologique du sens de la vue, car la vue a la capacité de synthétiser dans la mémoire imaginative les "sentiments" ou effets sensoriels », explique Rosa De Marco, « le langage n'arrive pas toujours à dire les perceptions les plus subtiles, celles *inaperçues*, dans le sens presque leibnizien, comme la perception de l'odeur » ou de la musique. Interrogeant la

⁴⁸ Une récréation donc mais aussi, plus rarement certes, une création pure et simple, comme dans le cas de la description de 1610 de l'Entrée royale d'Henri IV et de Marie de Médicis à Paris qui n'a jamais eu lieu. Voir Margaret M. McGOWAN, « Apology, justification and monuments to posterity. *Le recueil des inscriptions* (1558) and *L'entrée de la Reine Marie de Médicis dans Paris* (1610) », *Texte. Revue critique et de théorie littéraire*, 33/34 (2003), p. 83-103.

⁴⁹ Henri ZERNER, « Looking for the unknowable... », p. 95.

⁵⁰ Christian BIET, « Les monstres aux pieds d'Hercule. Ambiguïtés et enjeux des entrées royales ou l'encomiastique peut-elle casser les briques ? », *Dix-septième siècle*, 212 (2001), p. 393.

« plasticité » rhétorique du livre, l'auteure démontre que tant les procédés rhétoriques et visuels que l'espace même du livre, dans l'articulation qu'il présente entre le texte et l'image mais aussi dans sa signalétique imposant un parcours du regard et un parcours tactile, permettent de réactiver et solliciter les impressions sensorielles laissées par l'événement. « Pour traverser le livre et rentrer dans la fête », les auteurs utilisent ainsi la reproduction spatiale sur le papier de l'espace réel de la fête. Sur le principe d'une analogie architecturale des lieux du livre, la succession des planches gravées d'arcs de triomphe récréée dans le livre le parcours du cortège ; tandis que certaines gravures aux dimensions parfois imposantes permettent au lecteur d'apprécier toute la beauté spectaculaire des dispositifs gravés.

Pour rendre compte de l'expérience – éminemment visuelle – du spectacle, l'image apparaît donc s'imposer dans les productions livresques les plus prestigieuses, tendant même à transformer cette littérature illustrée en une imagerie commentée. Certes, il est vrai que la quantité comme la qualité de ces images peuvent fortement varier en fonction de l'investissement consenti dans la production du livre commémoratif mais aussi dans les festivités mêmes, le monument livresque permettant « à court et à plus long terme de rentabiliser les dépenses engagées »⁵¹. Quoi qu'il en soit, l'image apparaît bien comme le médium le plus adéquat pour rendre compte de ce qui relève non seulement du message politico-religieux mais

aussi et surtout d'une expérience de la merveille et de la surprise, qu'elle condense en une seule page. Elle supplée les difficultés d'une construction imaginaire basée sur des descriptions souvent trop détaillées et complexes ou trop approximatives, voire invraisemblables. Dans les préfaces, les témoignages abondent sur ces défauts du texte : il y a pour ainsi dire renoncement du texte descriptif face au pouvoir monstatif de l'image⁵². Toutefois, lorsque l'image s'avère défailante pour témoigner de la dimension synesthésique ou événementielle de la fête, c'est alors la description qui fait image et événement, venant animer des illustrations qui n'offrent au lecteur qu'un segment figé d'une performance.

De la même manière que les intellectuels qui conçoivent le programme des festivités sont parfois les auteurs des relations imprimées, les artistes qui participent à la conception du décor sont impliqués dans le travail de publication. Comme l'explique Alessia Alberti à travers une étude des gravures milanaises du XVII^e siècle, les dessins préparatoires des décors sont souvent utilisés par les graveurs chargés de consigner l'image de la fête pour la postérité. Tout comme les livres dans lesquels elles s'inscrivent, les gravures de fête ne sont donc qu'un reflet partiel et idéalisé de l'éphémère. L'auteure constate ainsi la grande liberté des artistes dans la traduction graphique par rapport aux modèles préparatoires, en termes de cadrage, d'intégration de la foule des spectateurs, etc. et démontre que ces choix varient

⁵¹ Annie CHARON, « Les livres de fête en France, XVII^e-XVIII^e siècles », dans Dominique MORELON (éd.), *Chroniques de l'éphémère*, Paris, INHA (« Les catalogues d'exposition de l'INHA »), 2010, p. 15.

⁵² Par exemple, dans le texte accompagnant la gravure des feux d'artifice tirés à Paris le 2 septembre 1613 à l'occasion de la fête de Saint-Louis, l'auteur précise : « Il sera plus aisé de représenter que de dire les singularitez et admirables inventions de ses artifices. Le roy et la royne regente sa mere y prinrent un grand plaisir, et nul des spectateurs ne s'en retourna sans luy donner louange. Afin que les absents

ayent quelque partie du contentement des spectateurs, j'ay voulu représenter en cette carte, comme le tout estoit disposé en cette remarquable journée, ce qu'il cognoistra par l'indice qui suit ». (Matthäus MERIAN, *La Representation des artifices de feu, & autres triomphes faits à Paris sur le gué des Celestins & en l'isle Louviers, le lundy deuxiesme septembre 1613 en l'honneur de la feste de S. Louys. Eau-forte et burin*, 1613. Eau-forte et burin, 206 x 298 mm (trait carré). Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, NUM OC 28. En ligne : <<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/25629>>).

en fonction de la destination de la gravure (planche autonome, gravure illustrant des chroniques officielles) ou de ses fonctions (auto-représentation du pouvoir, célébrations, etc.). L'image gravée de la fête qui est diffusée est donc éloignée par deux fois de la réalité. Elle est en somme l'image de la cérémonie telle qu'elle était imaginée et voulue mais aussi telle que ses concepteurs voulaient qu'elle perdure dans l'imaginaire après les événements⁵³. En témoigne bien le fait que certaines gravures et livrets étaient parfois réalisés *avant* les festivités et distribués parmi la foule pendant le spectacle⁵⁴. Ces représentations imaginaires, basées sur une expérience antérieure, nous livrent toutefois des informations sur le type de réception attendu, à savoir comment les spectateurs étaient supposés voir et comprendre le spectacle en le figeant à travers la mémoire visuelle de la gravure. C'est alors l'expérience festive vécue qui vient s'adapter, voire s'identifier, à la fiction de la représentation. Il s'agit d'un aspect sur lequel porte la contribution de Gwendoline de Mûelenaere, envisageant les affiches illustrées qui constituaient les conclusions imprimées des thèses défendues à l'université. Dévoilant souvent une représentation de l'impétrant faisant don de son travail à un dédicataire, ces images constituaient des mises en abyme de la performance (ou du moins leur représentation idéale en cas d'absence du dédicataire) – une mise en abyme encore présente au sein même du médium de l'affiche, puisque la scène représentée sur l'affiche était souvent reproduite en

miniature, sur l'affiche offerte au dédicataire *représentée* sur le placard. Par ailleurs, étant suspendus dans les salles où avait lieu la performance et déployant tout un langage visuel théâtral, ces placards participaient à l'expérience visuelle vécue du spectateur tout autant qu'au temps long de la mémoire, puisqu'ils étaient aussi conçus pour garder le souvenir de l'événement, condensant ainsi de manière explicite le temps de la conception, celui de l'éphémère et de la mémoire.

L'événement spectaculaire n'a donc pas de priorité sur le texte ou l'image qui le dépeint, comme un original sur sa représentation. Performances et représentations littéraires ou graphiques doivent être étudiées dans une histoire croisée des différents médias. Finalement, comme les spectacles eux-mêmes, les livres et les images de fête doivent aussi être compris comme des *performances* à part entière, avec leurs propres significations et effets. Plutôt donc que d'envisager ces documents en tant qu'illustrations d'une réalité perdue, comme nous invite souvent à le faire les auteurs des relations présentant textes et images comme témoignages du spectacle, il importe de considérer ces sources comme des documents primaires⁵⁵ rusant de multiples stratégies pour rendre compte, à travers les mots et le graphisme monochrome ou parfois en couleurs, de l'expérience du merveilleux, ce dont les images de feux d'artifice constituent sans doute le parangon. D'une manière générale, les gravures de fête demeurent il est vrai relativement

⁵³ Kevin SALATINO, *Incendiary Art. The Representation of Fireworks in Early Modern Europe*, Los Angeles, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities (Bibliographies & Dossiers, 3), 1997, p. 3 ; Henri ZERNER, « Looking for the unknowable... », p. 93-96.

⁵⁴ C'est le cas de l'extraordinaire gravure conçue par Jacques Callot à l'occasion de la fête florentine de San Giacomo le 25 juillet 1619, représentant dans un cartouche un énorme panorama des rives de l'Arno où une foule de spectateurs observe un feu d'artifice et une bataille navale. L'estampe était en réalité contrecollée sur un carton et pourvue d'un

manche argenté pour former un éventail, dont on sait que 500 exemplaires avaient été réalisés au frais du grand-duc Cosme II de Médicis et distribués aux femmes de la bonne société avant l'événement. Sur cette gravure, voir Suzanne BOORSCH, « Fireworks! Four centuries of pyrotechnics in prints & drawings », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 58, 1 (2000), p. 15 ; Alain GRUBER (éd.), *L'art décoratif en Europe. 2. Classique et baroque*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1992, p. 125.

⁵⁵ Nous suivons en cela l'optique défendue dans Henri ZERNER, « Looking for the unknowable... ».

conventionnelles, car basées sur la répétition de formules stéréotypées. C'est par exemple le cas des nombreuses vues de cortèges « en serpent » qui dominent dans la tradition italienne, ou des multiples représentations d'arcs de triomphe, de tableaux vivants et de chars triomphaux qui se succèdent au fil des pages des livrets, transformant le livre en une sorte de catalogue de modèles ou d'un itinéraire que le lecteur est amené à revivre à travers le défilement des images. Dans ce type de gravure, le dispositif éphémère est le plus souvent délibérément présenté en dehors de son contexte urbain, figuré de manière isolée sur un fond neutre et dans un espace irréel⁵⁶. Si l'abstraction qui en résulte rapproche davantage le dispositif du projet conçu que de la représentation de l'événement, les seuls indices visuels de la dimension éphémère résident dans les drapeaux et dans la fumée émanant des pots à feux et tonneaux de poix, fumée épaisse et boursouflée qui apparaît comme le marqueur visuel par excellence de la lumière et de l'odeur. Face à ce type d'image, toutefois, les vues de feux d'artifice semblent offrir de nombreuses alternatives aux graveurs, rivalisant en inventivité pour figer par toute une panoplie de moyens graphiques ces phénomènes optiques qui constituent la quintessence de l'éphémère et dont l'intensité est caractérisée, comme l'a bien expliqué Victor Stoichita, par une visualité en quelque sorte excessive. La foudre, l'éclair ou l'explosion se distinguent en effet par une lumière éblouissante, à un tel point qu'elle en devient aveuglante et infigurable. Or, dans les livrets de fête, « le

maximum du visible (la lumière éblouissante) est représenté avec le minimum de moyens chromatiques » (à savoir des lignes noires et des nuances de gris)⁵⁷. Les gravures qui les représentent n'en témoignent pas moins d'une rare ingéniosité pour suggérer l'étourdissement provoqué par l'instantanéité des explosions successives, l'éblouissement provoqué par l'incandescence des feux, la brillance, la lumière, l'éclat, la couleur, l'évanescence de la fumée mais aussi la saturation visuelle et auditive, la confusion, ou encore la surprise⁵⁸.

Si les contributions à ce volume envisagent la fête comme événement historique, en l'appréhendant comme un ensemble de faits dont on cherche à reconstituer les formes et les enjeux, les dispositifs et les actions, et cela de manière à approcher au plus près de cette réalité polymorphe (au sens où ses formes sont multiples et variées), polysémique (au titre qu'elle engage plusieurs niveaux de significations) et polysensorielle (en raison de la dimension profondément synesthésique), elles envisagent aussi les façons dont les textes et les images rendent compte de cette réalité, construisent une nouvelle réception et contribuent à spectaculariser ce qui est déjà par nature spectaculaire. On pourrait aller jusqu'à dire que ce qui rend un spectacle spectaculaire est sa médiatisation. Et c'est là peut-être un des traits distinctifs de la culture baroque du spectacle : celle d'avoir, par des moyens graphiques et rhétoriques, contribué à une spectacularisation de la commémoration de ces événements éphémères.

⁵⁶ William Alexander Mc CLUNG, « A Place for a Time: The Architecture of Festivals and Theatres », dans Eve BLAU, Edward KAUFMAN (dir.), *Architecture and its Image. Four Centuries of Architectural Representation*, Montreal, Canadian Centre for Architecture, 1989, p. 89.

⁵⁷ Victor STOICHITA, « Peindre le Feu ? La représentation en excès dans l'art de la Renaissance », *Journal de la Renaissance*, 2 (2004), p. 235-246, p. 236 pour la citation.

⁵⁸ Ce fut l'objet des expositions suivantes : Kevin SALATINO, *Incendiary Art...* ; Suzanne BOORSCH, « Fireworks! Four centuries of pyrotechnics in prints & drawings », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 58, 1 (2000), p. 3-52. Voir aussi Caroline HEERING, « Fumée et éclat dans l'espace public ».