



GEMCA : Papers in progress

2013
Tome 2 - numéro 1

http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/pp/GEMCA_PP_2_2013_1.pdf

Dossier :
Renaissance Society of America 2013
Sponsored sessions by GEMCA

Textes édités par
Nathalie Hancisse et Maxime Perret

1
Jesuit & Spectacle

De la parure festive à l'expérience de l'éphémère : étudier le sens de l'*ornemental* ou des dispositifs de la métamorphose spectaculaire

Caroline HEERING (Université catholique de Louvain)

Les festivités éphémères du premier âge moderne et la question de l'ornemental sont deux champs d'études qui font actuellement l'objet de nombreuses recherches et connaissent de profonds renouvellements théoriques et méthodologiques. Mais force est de constater que ces deux domaines n'ont jusqu'à ce jour pas encore été envisagés de manière conjointe et croisée dans une perspective approfondie. Le vaste corpus des festivités éphémères, alors qu'il constitue pourtant un haut lieu de l'ornement, n'a encore été que trop rarement exploité par les spécialistes de l'ornement. Quant à la fête, étant considérée comme un lieu hautement symbolique, où se tissent des configurations nouvelles entre le pouvoir (qu'il soit religieux, politique ou civil), la société et l'art, la plupart des études se sont naturellement attachées à en définir le message, en se concentrant sur le programme iconographique mis en œuvre par des dispositifs symboliques variés (comme les inscriptions, les emblèmes, les scènes figurées ou encore le théâtre). Quand elle est envisagée, l'ornementation de la fête est généralement questionnée sous un angle stylistique, pour en souligner le caractère souvent novateur – le domaine de l'éphémère étant le laboratoire par excellence de la création de formes nouvelles. Mais si la culture du spectacle peut à juste titre être envisagée comme un bel observatoire de la culture, dont il met en exergue, voire parfois forge et transforme, les représentations et les imaginaires, il convient de ne pas séparer le message symbolique de son expression plastique et de l'appareil décoratif qui le présente et en accompagne émotionnellement la réception.

Je commencerai par démontrer qu'une étude croisée de l'ornemental et des festivités se révèle fructueuse à plus d'un titre. Premièrement, comprendre le sens que peut revêtir l'ornement au cours de la première modernité suppose d'interroger une triple

dimension ou triple fonction de l'ornement, corollaire de la triple acception que recouvre le mot « sens » : celle de signification, renvoyant à une fonction symbolique ; celle de direction, qui invite à prendre en considération sa fonction structurante d'ordonnement ; et enfin celle de sensibilité, qui correspond à une fonction esthétique et conduit à envisager son effet, qui serait l'empreinte laissée sur les sens, suscitant une réaction émotionnelle du spectateur. Alors que les fonctions symbolique et structurante de l'ornement peuvent être étudiées par le biais d'une étude iconologique et formelle, la dimension sensible reste sans conteste la plus difficile à appréhender aujourd'hui. Comment l'ornement pouvait-il agir sur le spectateur et le faire ré-agir à son tour ? Si la théorie de l'art qui s'élabore à partir de la Renaissance se révèle généralement muette pour comprendre le sens de l'ornement, le corpus des festivités éphémères s'avère au contraire d'une grande richesse pour comprendre l'effet produit, ou du moins attendu, de l'ornement sur le spectateur. Ces manifestations éphémères nous sont en effet connues par des sources iconiques et textuelles qui étaient destinées à figer l'expérience de l'éphémère et à en incarner la mémoire. Par ce fait même, elles nous renseignent non seulement sur la nature des décors spectaculaires réalisés mais aussi sur les effets de ces derniers sur le spectateur, comme le répètent à l'envi les relations écrites qui insistent sur le détail du décor et sur les sensations produites, de l'ordre de l'émerveillement ou de la stupeur.

Deuxièmement, si d'un côté les relations offrent donc un point de vue privilégié pour appréhender la dimension sensitive de l'ornemental, ce dernier s'avère également être l'une des principales voies d'entrée pour comprendre le fonctionnement même de la fête, de ses dispositifs et l'expérience recherchée et produite. Je pars du double postulat théorique suivant :

- L'ornement doit être envisagé comme ce qui s'ajoute à une autre chose pour la parer, l'embellir, la transformer. C'est ce que nous rappelle Furetière dans son dictionnaire : « ORNEMENT. subst. masc. Ce qui pare *quelque chose*, ce qui la rend plus belle, plus agréable ». Mais il n'est pas inutile de rappeler la signification qu'il avait au Moyen Âge : les *ornamenta* désignent ce qui porte la fonction d'une chose à sa perfection (comme la voile du navire, l'âme de l'homme, l'armure du guerrier), et la rendent digne d'être célébrée. Dans un cadre religieux, la beauté de l'ornement tire sa légitimité d'un principe anagogique : « faire *apparaître* la

gloire ou la *rendre sensible* dès ici-bas, c'est la faire *exister* sur un mode sensible — celui d'une apparition réelle et non d'une simple apparence¹ ». Même si la signification de l'ornement évolue au cours de la première modernité, la période post-tridentine n'est pas sans renouer avec ce genre de principe et l'ornement est replacé dans un régime de l'excès et revient comme de droit à la chose ornée (c'est-à-dire que rien n'est trop beau que pour orner le saint ou le monarque). Et, on le comprend aisément, ce principe trouve dans le champ des festivités éphémère tout son sens.

- L'autre principe théorique concerne la fête : en appliquant à l'espace urbain une parure festive (constituée de divers *apparati* : portes, d'arcs de triomphes, d'échafauds, de galeries ou de portiques, de textiles sur les façades), c'est-à-dire en l'ornant, la fête fonctionne comme un *cadre* métamorphosant un espace existant — la notion de cadre doit être comprise comme ce qui délimite un espace pour une représentation et engage une lecture, une interprétation de ce nouveau lieu chargé de sens. Habillant et transformant l'espace urbain, la parure spectaculaire crée un espace-temps singulier qui rompt avec le quotidien et l'ordinaire. Car la fête ne reconfigure pas seulement une réalité spatiale pour en construire une autre, elle suspend aussi la temporalité traditionnelle et marque le passage d'une frontière, dont la porte ou l'arc de triomphe constitue le dispositif fondamental. Et ce hors-temps qui est créé, l'est aussi dans la mesure où la fête se situe en marge de la temporalité *ordinaire*, tant au niveau du cycle liturgique habituel, qu'elle déborde largement², qu'au niveau de la vie quotidienne, qui est marquée au XVII^e siècle dans les anciens Pays-Bas par un climat anxieux, engendré par les incessantes agressions hollandaises et françaises, climat auquel la fête répond par le divertissement et le plaisir. Ce caractère extraordinaire tient

¹ Jérôme BASCHET, Jean-Claude BONNE et Pierre-Olivier DITTMAR, *Le Monde roman par-delà le Bien et le Mal. Une iconographie du lieu sacré*, Paris, Les éditions arkê, 2012, p. 47.

² Voir Bernard DOMPNIER (dir.), *Les cérémonies extraordinaires du catholicisme baroque*, Clermont-Ferrand, 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).

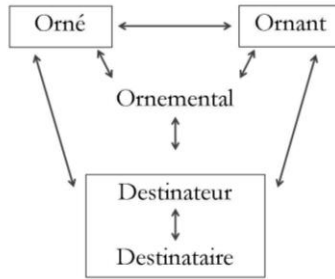
aussi au fait — en se situant à un niveau axiologique —, qu'elle se situe dans les marges de la transgression autorisée (de même nature qu'un état de siège³), en se définissant par un régime de l'excès et de la dépense.

La fête revêt donc un caractère ornemental à plus d'un titre : tant au niveau de sa définition interne (fonctionne comme un cadre), que des dispositifs mis en œuvre (les *apparati* ajoutés à l'espace urbain) ou encore de son statut (en marge de l'ordinaire). Cette structure particulière de la fête impose aux chercheurs des déplacements constants. Faut-il aussi rappeler que ces déplacements sont également induits par la nature intermédiaire de cette culture du spectacle, qui convoque et fusionne toutes les formes d'expressions artistiques avec les progrès scientifiques et techniques, en vue de créer une expérience multi-sensorielle ? Enfin, il faut aussi ajouter que les documents iconographiques et textuels qui en rendent compte constituent en eux-mêmes des phénomènes de cadrage, puisqu'ils proposent une re-présentation (ou une recomposition) de l'événement et que le livre offre pour ainsi dire un nouveau spectacle. Ces sources doivent s'accommoder de la double incapacité du texte à rendre compte du visible et de la simultanéité, et de l'image à rendre compte du temps ; et plus généralement de l'impossibilité de rendre compte de l'éphémère et de l'expérience synesthésique à laquelle elle donne lieu (autrement dit de rendre compte des sensations et de l'effet produit). Truffées d'enjeux idéologiques, ces sources nous donnent le plus souvent une image idéalisée de l'événement : elles ne reproduisent pas la fête telle qu'elle s'est réellement déroulée, mais plutôt telle qu'elle était conçue et voulue. Consistant en quelque sorte en un déplacement supplémentaire, ces sources n'en sont pas moins des documents essentiels car destinés à diffuser le message et l'image que la fête veut durablement signifier.

Entre l'événement festif et le chercheur s'interposent donc toute une série d'écrans — qui sont comme un écho du principe même de la fête. Pour refléter ces déplacements continuels et cette structure particulière de la fête, la méthodologie se doit donc d'être suffisamment souple.

³ 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, Honoré Champion, 2007, p. 47-65.

En me basant sur les relations des festivités dans les Pays-Bas de la fin du XVI^e et du XVII^e siècle, je voudrais proposer ici une méthode d'analyse des dispositifs de la métamorphose spectaculaire. Cette méthode est fondée sur le principe structurel de l'ornemental, à savoir, que l'ornemental doit être compris comme ce qui s'ajoute à quelque chose pour l'embellir, et doit donc être compris comme la prise de possession d'un support, ou un mode de participation à ce support. Envisagé comme tel, l'ornemental est bien d'abord un *fonctionnement* qui met en *relation* et articule différents acteurs ou agents : ce que j'appellerai l'orné tout d'abord (ce *quelque chose*, ou ce support qui appelle et reçoit l'ornement) et l'ornant ensuite (ce qui s'applique sur l'orné). Mais l'ornemental ne se limite pas à une relation à deux composantes, encore faut-il prendre en compte les hommes qui les produisent et ceux qui les commandent (que l'on peut appeler les « destinataires » ou les « émetteurs », en empruntant cette terminologie au champ de la narratologie, et desquels *émanent*, pour ainsi dire, le processus ornemental). Il faut donc envisager les hommes qui les produisent, les hommes qui les commandent, mais aussi les hommes qui les regardent et les éprouvent (que j'appellerai les « destinataires » autrement dit les récepteurs ou les spectateurs). Ces destinataires et destinataires sont évidemment des entités théoriques, ou idéales, et pas toujours identifiables – le destinataire pouvant par exemple être une personne, un pouvoir, une institution religieuse, voire se confondre avec l'artiste. En étant à la fois l'*émetteur* du phénomène ornemental, et le *bénéficiaire*, toujours implicite, ce destinataire idéal se situe par conséquent en amont et en aval du processus, et doit donc être situé un peu en dehors du schéma que j'ai ici esquissé. Toute étude de l'ornemental s'inscrirait au sein de cette configuration triangulaire et consisterait donc à étudier les relations entre les acteurs les destinataires (qu'ils soient commanditaire ou spectateur).



Pour saisir le fonctionnement ornemental à l'œuvre dans les dispositifs spectaculaires, je prendrai comme cas d'application les festivités jésuites consacrées à la canonisation d'Ignace de Loyola et de François Xavier de 1622, et celle de 1640 célébrant le centenaire de la compagnie, qui ont donné lieu dans chaque centre jésuite de la province gallo- et flandro-belge à de nombreuses et importantes festivités. Ces dernières nous sont connues par des documents d'archives manuscrits, destinées à être copiées et envoyées à Rome pour être ensuite distribuées dans les collèges des autres provinces de la Compagnie.

Il s'agit dans un premier temps d'identifier les acteurs de ces relations. L'orné tout d'abord. En transformant une réalité spatio-temporelle, ce sont tous les niveaux de la réalité qui peuvent être métamorphosés par la parure spectaculaire : c'est d'abord l'espace urbain (l'espace tridimensionnel ouvert de la ville), qui devient le *territoire* de la fête dès que le parcours est *rythmé* d'arc de triomphes et autres *apparati*. C'est aussi l'espace tridimensionnel fermé de l'église qui est orné ; et tout ce qui présente une surface bidimensionnelle inscriptible (une façade de maison ou le corps vivant de l'être humain par exemple). Il en va de même de la temporalité (changée et transformée par la musique, comme le son des cloches qui annonce dans le temps le début des festivités), mais aussi de la lumière (par les feux d'artifices), de l'action humaine (dans la mesure où les intervenants jouent un rôle dans les processions et les représentations théâtrales), ou encore des représentations (les images ou les inscriptions, qui peuvent être ornées ou encadrées). On le devine déjà ici, l'orné est potentiellement infini et il faut dès lors penser ce schéma comme mouvant, dans la mesure où la place des agents est interchangeable : envisageant le dispositif spectaculaire dans son ensemble, tout orné peut à son tour devenir ornant,

tout comme le spectateur (destinataire) peut lui-même être orné (par le costume par exemple), et même, nous le verrons, devenir ornant.

Quant aux ornants, autrement dit aux différents médiums convoqués pour transformer ces niveaux de réalité, ils peuvent être de nature diverses : depuis les chars des processions jusqu'aux textiles et aux végétaux déguisant l'architecture, en passant par arcs de triomphes, les jeux pyrotechniques, la musique, etc. On saisit là la nature intermédiaire de la fête qui convoque différents médiums pour transformer des niveaux de réalité divers et ainsi contribuer à la métamorphose d'un espace-temps.

Mais c'est en étudiant la relation entre les « ornés » et les « ornants » que l'on peut comprendre la manière dont fonctionnent les dispositifs de la métamorphose. On peut ainsi mettre en lumière des dispositifs complexes, comme les arcs de triomphe, qui influent à la fois sur le temps (en balisant le parcours temporellement) et l'espace (en rythmant et découpant l'espace urbain), mais aussi l'action humaine⁴ (car le corps est transformé en passant dedans, ou à tout le moins, en s'arrêtant devant, puisque l'on pourrait douter que des constructions frêles et fragiles permettaient réellement la déambulation d'un cortège). Les arcs de triomphe sont eux-mêmes le support, ou plutôt le cadre, de représentations diverses. L'arc de triomphe apparaît donc comme un dispositif qui met en œuvre un jeu incessant de cadres s'emboîtant les uns dans les autres, comme des poupées russes. En reflétant ainsi la nature même de la fête, on comprend pourquoi l'arc de triomphe apparaît comme un dispositif central des festivités et pourquoi il constitue aussi souvent le principal dispositif illustré dans les ouvrages : se succédant au fil des pages, il permet aussi au lecteur de parcourir le livre comme le spectateur a pu pendant la cérémonie vivre le parcours festif urbain.

Dans cette lecture relationnelle, un autre type de relation à envisager est celle qui lie entre eux les différents médiums ou *apparti*, autrement dit les différents ornants. Elle permet de comprendre si cet espace-temps est cohérent ou composé de pièces rapportées, tel un *patchwork* composé d'éléments divers juxtaposés. Cette dimension de l'unité/totalité reste sans conteste la plus difficile à appréhender, d'autant que les documents iconographiques se limi-

⁴ Voir William Alexander MC CLUNG, « A Place for a Time : The Architecture of Festivals and Theatres », dans *Architecture and its Image. Four Centuries of Architectural Representation*, Montreal, Canadian Centre for Architecture, 1989, p. 87-108.

tent à des fragments de décor, et que le texte, dont la lecture suppose une durée dans le temps, est incapable de rendre compte de la simultanéité de la vision (autrement que par des formules type qui permettent de rendre compte du caractère englobant du décor, du type « quelque soit où tu tournais les yeux », « de tous côté », etc). À cet égard, il faut noter que les gravures qui présentant des vues cavalières et englobantes (mais donc fictives) des décors et des cortèges intégrées dans le cadre urbain ([fig. 1](#)), qui apparaissent à la fin du XVI^e siècle – alors que prévalait jusqu’alors des défilements linaires de cortèges ([fig. 2](#)) –, peuvent apparaître comme une réponse à cette volonté de traduire la globalité et la simultanéité de l’événement, en rendant compte de l’animation de la foule. Les agents qui composent le cortège, figurés dans ce genre de planches ([fig. 1](#) et [fig. 3](#)), revêtus de costumes somptueux, tout comme les spectateurs, relient, unissent mais aussi animent les différents *apparati* festifs – une animation que traduit bien le flux continu de la foule suggéré dans ces gravures. En constituant en quelque sorte une composante supplémentaire – vivante – du décor urbain, les figures apparaissent comme autant de motifs qui tendent à se confondre ou à se fondre avec le fond en créant une unité entre les agents et les médiums. Cette osmose entre les agents et le milieu constitue d’ailleurs, comme l’a souligné Daniel Vaillancourt⁵, un paramètre clé du dispositif festif. Elle est d’ailleurs évoquée dans les relations écrites : des formules précisant que l’assemblée « ornait » ou « décorait » la ville ou l’église, par exemple, sont fréquentes⁶.

Si l’on en revient au schéma, on comprend ainsi toute l’ampleur de cette circularité que j’évoquais plus haut et cette *force* potentielle de l’ornemental à tout envahir, cette fluidité et ces permutations entre les agents qui caractérisent si bien le phénomène ornemental, puisque les destinataires/spectateur peuvent devenir non seulement orné mais aussi ornants ; le nouveau destinataire étant alors, dans le cas du livre imprimé, le lecteur du livre et de l’image.

Cette question des « agents », qui vivent la fête en même temps qu’ils la créent, nous amène à étudier un autre type de rapport constitutif du dispositif festif, à savoir la relation entre les médiums (orné et ornant) et le spectateur. Cette dimension est une donnée

⁵ Voir Daniel VAILLANCOURT, *op. cit.*

⁶ Dans la relation de Dunkerke, par exemple, on peut lire : « Pendant ce temps, un concert fort gracieux parcourut toute l’église, que la décoration imprévisible de l’assemblée (*ecclesia*) rendait plus agréable. »

essentielle car elle permet de comprendre l'effet et l'expérience produits par les décors. On touche ici à la question de la dimension sensible et performative de l'ornemental, dont les textes, au contraire de l'image, peuvent rendre compte par divers moyens.

Tout en se situant dans la tradition de l'*ekphrasis* propres aux recueils de fête, les relations de ce corpus « jésuite » consacrent de longues descriptions à la parure spectaculaire. À côté d'une insistance sur le caractère extraordinaire et exceptionnel⁷ des décors, et de l'usage récurrent du champ lexical de la richesse et de la merveille⁸, les descriptions s'attardent constamment sur la valeur des objets composant le décor. Toutes s'attachent avec un même souci de précision à chiffrer les données matérielles qui permettent de « quantifier » la décoration : ainsi, on insiste le prix des décors⁹, le poids des métaux, les dimensions ou le nombre précis des éléments qui composent le décor. Une insistance toute particulière est accordée à la description des matières, de leur richesse, de leurs couleurs, de leur diversité et de leur éclat : on ne compte plus les mentions de textiles somptueux¹⁰ comme les brocarts, la soie, la baptiste, les broderies, les lamelles d'or et d'argent, les gemmes, pierres précieuses, perles, pyropes, ébène, objets et statues de saints en argent massif, mobilier doré et argenté... autant de matières qui, je cite, « luisent », « reluisent », « brillent », « scintillent », « étincellent », « resplendent », « rayonnent de leur éclat », autant de matières

⁷ Relation de Courtrai : « les Courtraisiens ne se souvenaient pas d'avoir jamais rien vu de pareil de ce genre », « reçut chez nous le plus grand apparat qu'il nous a été possible » ; de Bergues : « Jamais, assurément, l'église n'a resplendit d'une parure plus vénérable ».

⁸ Dans toutes les relations, les formules suivantes se répètent à l'envi : « confectionné avec art », « magnificence » (*celebritas*), « avec élégance », « remarquablement décorés », « par la splendeur de son ornementation et son apparat », etc. À propos du costume d'un enfant, dans la relation de Dunkerke : « pour l'ornement duquel les parents n'avait lésiné ni sur les dépenses, ni sur le zèle ».

⁹ Le prix est mentionné soit de manière approximative (« autres ornements de grands prix et très somptueux »), soit en indiquant une estimation précise du coût (dans la relation de Leuven, au sujet de la châsse : « avec un tel ornement de gemmes et de pierres précieuses, que les experts en estimaient la valeur à plus de quarante mille florins »).

¹⁰ On s'étonne d'ailleurs de la richesse du vocabulaire utilisé pour différencier ces étoffes.

qui, nous dit-on, rivalisent avec l'art¹¹ (la matière rivalisant donc avec la manière). À travers ces descriptions, on saisit l'importance du plaisir sensuel provoqué par la diversité des matières, le luxe, le brillant et le clinquant qui touche et affecte un public large. Les relations ne manquent d'ailleurs pas d'évoquer l'effet produit par cet étalage de richesses scintillantes, qui « arrêtaient », « attiraient » ou « étourdisaient les yeux » des spectateurs au « regard ébahi et admiratif¹² ».

À ce titre, il n'est sans doute pas inutile de noter que la mention des émotions produites se voit, dans la relation écrite, en quelque sorte renforcée, pour ne pas dire réitérée, par le style même de la description. En effet, à lire ces relations, le lecteur s'enfonce dans le fourmillement des descriptions de tous les détails de l'ornementation, comme il se perd aussi dans les méandres des ajouts multiples à la structure descriptive, qui ne facilitent pas du tout la reconstruction mentale du décor par le lecteur. À lire ces relations, donc, le lecteur du récit semble se trouver dans un état plus ou moins similaire d'étourdissement ou d'éparpillement, revivant à sa manière l'éblouissement de l'éphémère. Qu'elle soit consciente ou non, cette perte du lecteur dans le texte de la description, revient d'une certaine manière à l'encercler ou l'englober dans le décor, ce qui permet dans une certaine mesure de compenser l'impossibilité du texte – que le lecteur découvre au fil des lignes – à rendre compte de la simultanéité de la vision. On comprend donc aussi que ces descriptions minutieuses des décors peuvent finalement épargner la description de l'effet.

Revenant à la question de la richesse, si l'insistance sur ce qui brille permet d'insister sur les plaisirs sensuels et l'éblouissement provoqué, il faut également noter que cette insistance sur la richesse et l'éclat peut s'étendre à un registre moral, dans le sens où, dans la mentalité du XVII^e siècle, la richesse extérieure est toujours l'exact

¹¹ Dans la relation de Courtrai, à propos des autels : « Leur prix n'était pas inférieur à leur art » ; de Dunkerke : « il est difficile de déterminer qui de l'art ou du prix l'emportait sur l'autre ».

¹² Les mentions suivantes sont fréquentes : « arrêt des spectateurs », « yeux étourdis des spectateurs », « des spectacles nous distraient », « attirent les yeux », « attirent les regards des spectateurs », « d'une telle beauté qu'on ne pouvait se lasser », « au plus grand éblouissement », « ravissaient les yeux et les âmes de ceux qui regardaient ».

reflet d'une richesse ou une éducation intérieure¹³. Si l'étalage des richesses permet de célébrer la sainteté, leur éclat se reflète aussi dans la personne du donateur qui a financé l'objet¹⁴. C'est ce que nous explique Furetière dans son dictionnaire : est magnifique

« Celui qui est splendide, somptueux, qui se plaist à faire depense en choses honnestes. C'est la principale qualité des Princes, d'estre *magnifiques*. Le *magnifique* ne fait estat des richesses, que pour faire paroistre la grandeur de son ame, sa liberalité. On le dit aussi des choses qui ont de l'éclat, et qui ont beaucoup cousté, de la depence qu'on fait pour paroistre. On a fait au Roy une entrée *magnifique* [...] ».

Dans un contexte religieux, c'est plus précisément la piété du donateur qui est illustrée par la richesse déployée, comme le mentionnent aussi les relations. Et puisque la fête s'inscrit par principe dans une économie du don et de la perte, comme l'avait bien souligné Georges Bataille¹⁵, on ne sera donc pas étonné de trouver dans ces relations nombre de mentions des dons et des donateurs des objets (liturgiques ou autres) utilisés lors des cérémonies religieuses. Que ces objets somptueux aient été donnés dans des circonstances différentes, parfois bien antérieures aux festivités, importe peu : il s'agit de mettre en évidence un principe de perte et d'étalage des richesses qui garantit la somptuosité de l'événement.

Parallèlement à ces descriptions minutieuses de la richesse déployée, les relations insistent également sur la vraisemblance des décors : si les rochers ou les fleurs artificielles qui décorent l'architecture et les différents *apparati* imitent la nature à s'y tromper¹⁶, les

¹³ Emmanuel COQUERY, « "Rien d'éclatant n'y manque". L'esthétique et le statut des arts du décor en France dans la première moitié du XVII^e siècle », dans Catherine GOUGEON (éd.), *Un temps d'exubérance. Les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche*, Exposition du 9 avril au 8 juillet 2002 aux Galeries nationales du Grand Palais à Paris, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, p. 54.

¹⁴ « La reine du ciel elle-même et le Fils de Dieu assis dans les bras maternels, portait une couronne qui en ceignait la tête et dont l'éclat était dû à la splendeur et au coût si merveilleux de ses gemmes, qu'on concevait aisément la piété et l'industrie des trois princesses qui avaient assemblé à cette fin leurs trésors et leur peine ». — « La très pieuse princesse Isabelle a voulu rendre cette église plus glorieuse et vénérable par sa sérénissime présence ».

¹⁵ Voir Georges BATAILLE, *La part maudite*, précédé de *La Notion de dépense*, introduction de Jean Piel, Paris, Minuit, 1967.

¹⁶ « [à propos du rocher artificiel] on dirait une œuvre de la nature et non de l'art », « l'art imitait avec l'or et l'argent des roses », « [à propos d'une vigne]

sculptures, quant à elles, semblent vivre et respirer, et sont réalisées avec un tel art que « même les observateurs curieux qui s’y étaient mêlés pouvaient difficilement les distinguer des vivants¹⁷ ». Les décors trompent les amateurs comme les experts¹⁸. De même, à côté de l’usage de matériaux artificiels imitant la nature à s’y tromper (parfois réalisés en cire), les relations font également mention de végétaux réels (romarin, palmier, laurier, lierre, palme, etc.) qui se confondent avec le décor artificiel – une confusion que le lecteur de la relation est d’ailleurs aussi amené à revivre, à sa manière, puisqu’à la lecture, on ne situe pas toujours la limite entre les matériaux de l’art et ceux de la nature. On pourrait encore citer comme exemple l’affichage des emblèmes dans l’église Saint-Charles-Borromée à l’occasion du jubilé, en 1640 : les descriptions de cet affichage laissent supposer des passages entre le plan de l’emblème (ou de la peinture), avec celui de la sculpture exhibant ces emblèmes, et celui du spectateur. Ces sculptures représentaient en effet des anges dont les figures en cire avaient été réalisées d’après le modèle des têtes d’enfants du collège, que les parents pouvaient reconnaître.

Les relations nous décrivent ainsi des décors qui semblent estomper les frontières entre les arts mais aussi entre l’artifice et la nature, la vie ou la réalité – autant de manifestations d’un désir de « donner corps » aux images, de les rendre vivantes par la permutation des médiums¹⁹, et de plonger le spectateur dans une

réalisée avec art, mais rivalisant avec la nature », « [à propos des fleurs] façonnées avec un fort grand artifice pour rivaliser avec la nature et les jardins ».

¹⁷ Relation de Dunkerke : « deux statues de nos saints, de part et d’autre du maître-autel, sculptées en buste avec un tel art qu’elles semblaient en quelque sorte vivre et respirer » ; à propos des images et sculptures dans le théâtre : « Mais leur imitation de la vivacité des corps et leur aisance à se tourner de tous côtés étaient telles qu’il ne leur manquait presque rien si ce n’est la parole. Mieux (ce dont je peux m’étonner), même les observateurs curieux qui s’y étaient mêlés un peu partout pouvaient difficilement les distinguer des vivants. »

¹⁸ Cette idée de tromper les experts est un autre *topos* de ces relations écrites : « réalisée avec un tel art qu’il semblait tout entier en argent, non seulement aux “amateurs” mais aussi aux experts » ; « rien n’y manquerait pour <en faire> un vrai bateau [...]. Même les hommes qui s’y connaissaient en navigation en étaient stupéfaits ».

¹⁹ Comme l’a démontré Giovanni Careri de manière singulièrement convaincante, ces passages témoignent de la vocation multimédiale des décors baroques, dont les *sacri monti* constituent des exemples parlants, au même titre que le fameux projet de Borromini pour un jardin composé d’une arche de Noé avec des

expérience multi-sensorielle, tout d'abord visuelle, mais aussi tactile, olfactive et sonore. Nous sommes bien loin du jeu sublime de distanciation de l'art savant et plus particulièrement de l'art classique. L'effet produit par la vraisemblance des décors et les passages incessants entre les médiums, est celui de l'« émerveillement » et de la « crainte », qui se transforme aussitôt l'illusion déjouée, en « admiration²⁰ ». Ainsi, comme nous le rapporte la narration de Dunkerke de 1622, les statues d'Ignace et de Xavier « étaient si réussies qu'à distance beaucoup les croyaient en vie, si bien que quelques-uns ont exprimé leur crainte [...]. Quand, en s'approchant plus près, ils comprirent qu'il n'y avait aucun danger, la terreur se transforma en admiration ». Par des effets de présence continuels, le décor touche physiquement et émotionnellement le spectateur en le mettant dans une autre posture de lui-même.

Finalement, ces textes illustrent un autre type de relation activée par le dispositif festif : les relations entre les acteurs – humains – de la fête. Elles peuvent être des relations horizontales inter-humaines, c'est-à-dire entre les destinataires, mais aussi, et surtout, des relations verticales, c'est-à-dire entre les destinataires et les destinateurs. Dans le cadre des cérémonies princières, ces relations verticales relient les hommes, voire le pouvoir civil, au prince ou au monarque. Dans le cadre des cérémonies religieuses, ces relations verticales relient les hommes et le saint célébré ou l'institution religieuse. Ce qui importe ici, c'est que ces relations verticales déterminent la nature, et les enjeux, des textes qui en rendent compte. En effet, bien davantage que dans les relations des entrées solennelles, qui accordent une importance majeure au cortège, à l'ordre et au rang occupé par chacun²¹ (contribuant à la construction identitaire du pouvoir politique et civil), les relations de cérémonies religieuses accordent une importance particulière à la forme sensible des décors et de leur effet, au point d'en absorber le message ou le contenu symbolique. À la différence des entrées solennelles, qui glorifient un

animaux vivants, sculptés et peints. Ils sont aussi liés aux pratiques de la dévotion moderne, dont l'engagement des cinq sens dans la prière est l'une des caractéristiques majeures. Giovanni CARERI et Ferrante FERRANTI, *Baroques*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2002, p. 47 et p. 61 et suiv.

²⁰ Les décors, nous dit-on fréquemment dans les relations, suscitaient l'« admiration respectueuse » ou « attisaient l'admiration doublée de vénération ».

²¹ Voir Fanny COSANDEY, « Entrer dans le rang », 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*, op. cit., p. 17-46.

personnage vivant et présent, ces fêtes de canonisation sont conçues à la gloire d'une puissance immatérielle, que le décor d'ici-bas est chargé de rendre présent sur un mode sensible (on renoue bien ici avec le principe anagogique des *ornamenta* du Moyen Âge). Faut-il rappeler à cet égard l'importance de l'engagement des sens dans la prière au service d'un sentiment d'empathie avec l'objet de la contemplation, suggéré les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola. Pour le spectateur du XVII^e siècle, comme le mentionnent aussi les relations, ravir les yeux revient à ravir les âmes, et forcer l'admiration c'est augmenter la piété, voire susciter un sentiment de vénération.

Mais si l'on se déplace de la fête au livre, il faut bien garder à l'esprit que le *spectateur* de ce nouveau spectacle qu'est le livre est le *lecteur* de la relation. Et puisque ces relations étaient destinées à être diffusées, en interne, au sein des différents établissements jésuites de la Compagnie, l'enjeu est bien de mettre en avant l'efficacité du dispositif, censé « accroître la dévotion des citoyens envers les nouveaux saints et leur zèle envers la Compagnie²² ».

Je voudrais à présent conclure cet aperçu du « fonctionnement ornemental » des festivités sur la question de l'illusionnisme, qui me semble essentielle et éminemment paradoxale, et donc théoriquement fertile, au sein du principe structurel des festivités. Il me semble en effet que l'on pourrait parler d'un renversement de l'illusionnisme tel qu'on l'entend ordinairement. Si on le prend à sa racine, le principe de base du dispositif festif n'est en effet pas d'être une fiction qui s'avoue comme réelle (comme pourrait l'être un artefact, un tableau imitant la nature à s'y tromper, comme c'est le cas dans la compétition entre Zeuxis et Pharrasios, relatée par Pline l'ancien, qui constitue un véritable *topos* du genre), mais à une réalité qui s'avoue, se présente, comme une illusion (puisque c'est bien la réalité spatio-temporelle mais aussi sociale, qui, étant ornée et travestie par la parure festive, devenant illusion, comme un « monde

²² Dans la relation de Dunkerke : « En effet, les fenêtres (qui sont nombreuses et grandes) portaient chacune une image translucide : ces images représentaient des faits fort remarquables de nos saints, alimentées par des luminaires jours et nuits. Et des spectacles de ce genre ne furent pas vains car, beaucoup partageant assez peu de bons sentiments à propos des mérites de nos saints, commencèrent, une fois que ces peintures les eurent mieux instruits, à beaucoup les estimer et à les exalter de leurs louanges ». « De cette festivité solennelle, nous avons enfin tiré ce profit : on a vu s'accroître la dévotion des citoyens envers les nouveaux saints et leur zèle envers la Compagnie ».

qui devient théâtre », comme le souligne W. Alexander Mc Clung). Cette réalité devient fiction et s'affiche comme telle car elle se monte et se démonte, se construit et se déconstruit, par les citoyens qui assistent ou participent au montage et démontage des dispositifs. Et, ce que nous disent ces relations, comme je viens de l'évoquer, c'est que cette fiction/illusion rattrape pour ainsi dire la réalité, en lui empruntant ses codes, au point, nous dit-on de s'y tromper, dans un jeu perpétuel entre artifice et nature, entre illusion et réalité (comme si on avait affaire à des niveaux emboîtés de jeu entre fiction et réalité). Mais s'il y a fort à douter que cette illusion était vraiment réussie (si on s'imagine ces dispositifs et les moyens mis en œuvre, qui devaient certainement avoir un effet *kitsch* ou factice), c'est que le but de l'illusion recherchée n'est sans doute pas de rendre cette fiction plus réelle mais de la rendre plus performante, plus extraordinaire, au sens littéral, de surpasser l'ordinaire, la réalité ordinaire. Plus qu'un renversement de l'illusionnisme, on a ici affaire à une intensification de l'illusionnisme. Dans ce processus, c'est l'effet produit, et l'intention recherchée, autrement dit ce qui se situe en aval et en amont, qui compte sans doute plus que le degré de réalisme atteint. Cet effet est suscité par une expérience sensible, excitée par ces jeux incessants de déplacement entre ces différents agents, qui contribuent à mettre le spectateur hors de lui et modifie son rapport au monde réel et à la temporalité. Ceci m'amène à penser que l'on devrait pourrait prendre en compte l'illusion, non pas dans ce qu'elle *est* (à savoir si elle est réussie ou pas), mais dans ce qu'elle *produit* réellement, dans sa matière même, ou, autrement dit, on pourrait penser l'effet dans sa portée phénoménale. On pourrait presque parler à propos des festivités d'une « phénoménologie des apparences », un oxymore que Louis Marin utilise à propos des vanités, ces natures mortes, en trompe l'œil, dont le but est justement de figer le caractère *éphémère* des choses.

TABLE DES FIGURES

[Fig. 01](#)

Lucas DE HEERE, *L'entrée magnifique de monseigneur Francoys fils de France... faicte en sa metropolitaine [et] fameuse ville de Gand...*, Gand, Cornelis de Rekenare, 1582.

[Fig. 02](#)

Johannes et Lucas VAN DUETECUM, *La magnifique et sumptueuse pompe funèbre faite aus obseques et funérailles du très grand et très victorieux empereur*

Charles cinquième célébrées en la ville de Bruxelles le 29 Jour du mois de Décembre 1558 par Philippes Roy catholique d'Espagne, Son fils, Anvers, Plantin, 1559.
Johannes BOCHIUS, *Historica narratio profectionis et inavogrationis serenissimorum Belgii principum Alberti et Isabellae...*, Anvers, Ex officina Plantiniana, apud J. Moretum, 1602.

Fig. 03

Pour citer cet article :

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, n° 1, 2013, p. 21-36, [En ligne]

URL : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/pp/GEMCA_PP_2_2013_1_002.pdf