

*La spectacularité baroque dans les anciens Pays-Bas: Moyens et fins**

RALPH DEKONINCK, MAARTEN DELBEKE, ANNICK DELFOSSE, CAROLINE HEERING, KOEN VERMEIR

Partons d'un constat: les œuvres d'art que nous contemplons aujourd'hui dans nos musées ne constituent que la pointe émergée d'une bien plus vaste culture artistique et technique au regard de laquelle ces œuvres prennent sens mais dont nous ne conservons que de très rares vestiges. Car cette culture est celle de l'art éphémère, régulièrement mis en œuvre à l'occasion de festivités urbaines, tels les *omme-gangs* (ou "tours" de ville en cortège, temps forts des calendriers festifs locaux dans les Pays-Bas), les entrées solennelles des princes, leurs funérailles, certaines fêtes religieuses au haut degré de solennité (comme la fête du Saint-Sacrement de Miracles à Bruxelles)... À ces occasions, la ville se transformait en un espace spectaculaire investi par la population, décorant les maisons et lieux publics, mais surtout par des artistes qui, le temps de ces festivités, devenaient de véritables metteurs en scène. Les architectures éphémères, tels les arcs de triomphe, accueillant peintures et sculptures, mais aussi des tableaux vivants, s'accompagnaient de décors végétaux et textiles qui métamorphosaient l'espace-temps ordinaire en un événement extraordinaire.

Cette culture de la dépense somptuaire et éphémère rejoint par bien des aspects certaines pratiques artistiques et techniques contemporaines où l'éphémère et la performance occupent une place centrale. Mais on ne peut en saisir aujourd'hui l'importance qu'à travers une documentation visuelle et textuelle très partielle et partielle; partielle, parce que le corpus de sources rendant compte de cette culture du spectacle est très incomplet; partielle car elle n'offre qu'un point de vue laudateur sur ces événements à forte charge idéologique¹. Le défi de l'historien comme de l'historien de l'art consiste donc à interpréter ces textes et ces images comme représentations d'une réalité à tout jamais disparue. Car la question se pose de savoir si on peut faire l'histoire d'œuvres conçues pour disparaître, alors qu'aujourd'hui l'histoire de l'art réclame avec force un retour à la concrétude de l'objet. La réponse est bien sûr affirmative. En restant bien conscient que nous n'interprétons que des repré-

sentations de représentations, l'étude de ces œuvres éphémères, opérée à travers les textes et les images qui en conservent le souvenir, est susceptible de jeter un nouvel éclairage sur certaines œuvres d'art conçues pour durer et qui ont été conservées jusqu'à nos jours. Loin de se concevoir comme des pièces autonomes que l'on contemple aujourd'hui isolées sur les cimaises de nos musées, ces œuvres se trouvaient, pour la plupart, intégrées, comprises et vécues dans des ensembles complexes à la fois pérennes et éphémères.

La réalité multi-médiale du spectacle

Les festivités éphémères permettent ainsi de revisiter notre conception de la hiérarchie des arts et des frontières entre les différents médiums artistiques. Loin des préoccupations théoriques et des débats centrés sur la question du *paragone* ou parallèle entre les arts (qui visait à établir la supériorité d'un art sur un autre), les cérémonies spectaculaires baroques illustrent combien il importe d'appréhender les arts et techniques du spectacle comme une réalité multi-médiale où fusionnent toutes les expressions de l'art, qu'il s'agisse de la peinture, de la sculpture ou de l'architecture, mais aussi des performances musicales, rhétoriques, théâtrales, ou encore des feux d'artifice. Dans le cadre de ce volume, il s'agira donc d'envisager la sculpture comme l'une des composantes d'un gigantesque montage des arts étendu à l'échelle de la ville entière.

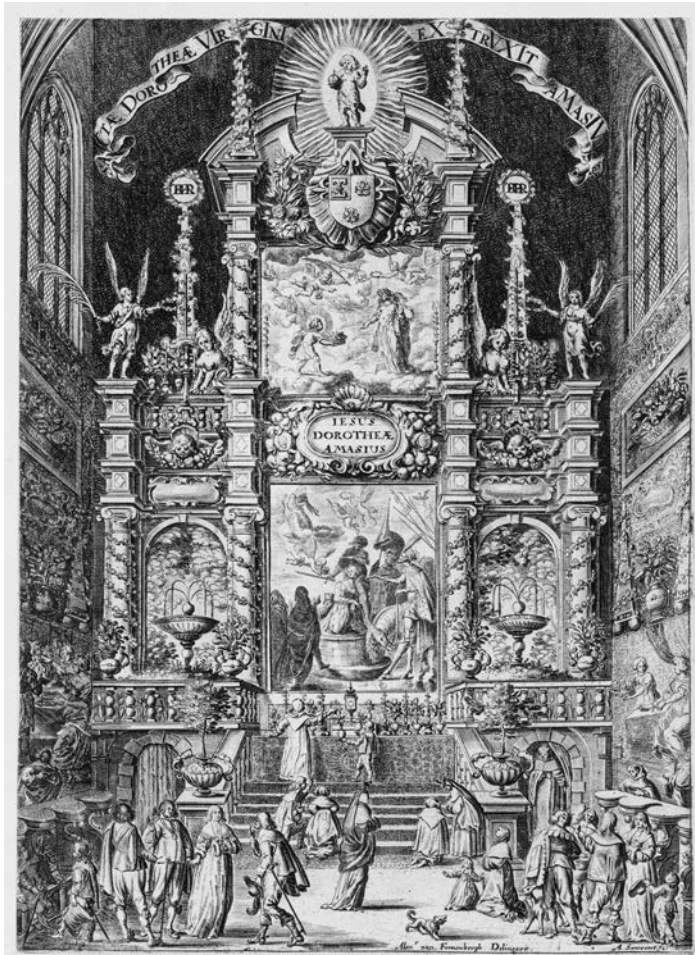
Dans les anciens Pays-Bas méridionaux, les exemples abondent pour rendre compte de cette réalité complexe qui envahit les différents espaces de la ville. Commençons par évoquer la façon dont l'intérieur des églises se trouve métamorphosé le temps de certaines célébrations. L'exemple retenu est celui qui a été récemment étudié par Eelco Nagelsmit²: il s'agit du retable, aujourd'hui disparu, de l'église des Carmélites à Bruxelles. On en conserve tout au plus la peinture qui a pu servir d'étude préparatoire au tableau prin-

* Financé par la Politique Scientifique Fédérale Belge (BelSPo), le projet de recherche inter-universitaire "Cultures du Spectacle Baroque entre Italie et anciens Pays-Bas" est placé sous les auspices de l'Academia Belgica, de l'Institut Historique Belge de Rome et de la Fondation Nationale Princesse Marie-José. Son objectif est de proposer une approche renouvelée de la fête baroque dans l'espace des Pays-Bas en étudiant prioritairement ses dispositifs et ses mécanismes ainsi que la manière dont ceux-ci transforment les acteurs, les espaces,

les objets et les temps. Toutes les informations sur ce projet ainsi qu'une base de données rassemblant les matériaux étudiés dans le cadre de ces recherches sont accessibles sur le site suivant: <http://spectaclebaroque.eu>.

¹ Pour une étude critique de ce genre éditorial particulier, voir: W. MC ALLISTER JOHNSON 1975; H. ZERNER 2004; M. MC GOWAN 2007; R. DEKONINCK - A. GUIDERDONI 2013; B. BOLDUC 2016.

² E. NAGELSMIT 2016.



156. ABRAHAM SANTVOORT (graveur), ALEXANDER VAN FORNENBERGH (artiste). Décorations pour la fête de la Sainte-Dorothee à l'église des Carmélites de Bruxelles en 1640 (eau-forte et burin; mm 325 × 235; Bruxelles, KBR, Cabinet des estampes).

principal représentant le martyr de sainte Dorothée peint par Gaspar de Crayer et qui est aujourd'hui conservée dans une collection privée. Il faut donc replacer ce tableau d'autel dans son contexte d'origine qui consistait en un véritable montage d'images diverses, accompagné, une fois par an, lors de la fête de sainte Dorothée (6 février), d'une riche décoration éphémère dont témoigne une gravure de 1640, commémorant précisément l'inauguration de ce nouveau retable (fig. 156). Comme lors des fêtes annuelles, la confraternité de sainte Dorothée embellissait le retable par une ornementation florale, laquelle prend tout son sens dans le cadre de la célébration de la sainte patronne des fleuristes et des jardiniers. On apprend grâce aux textes que les fleurs artificielles se mêlaient aux fleurs réelles, ce dont ne rend pas compte la gravure, qui traite sur un même registre visuel ce qui est de l'ordre de l'éphémère et du durable, comme ce qui relève de différents médiums sculptés et peints. Ainsi il est malaisé d'identifier par exemple la nature peinte ou

³ "Chorographia Sacra Carmeli Bruxellensis" in A. SANDERUS 1662, p. 25.

⁴ *Idem*.

⁵ Comme l'explique le jésuite Claude-François Ménestrier dans son traité sur les décorations funèbres, les tentures et les lumières constituaient le type de



157. CORNELIS GALLE (graveur), JACQUES FRANCAERT (artiste). Décor de la cathédrale de Bruxelles lors des pompes funèbres de l'archiduc Albert d'Autriche en 1622 (gravure in E. PUTEANUS 1623; mm 425 × 570; Denée, Abbaye de Maredsous).

réelle des deux fontaines situées de part et d'autre du tableau central, comme il est impossible de distinguer la dimension sculpturale ou réelle de la végétation. On peut tout au plus deviner que ce qui compose le cartouche, placé entre les deux niveaux du retable, est bien sculpté. En revanche, il apparaît clairement que la décoration des parois latérales est peinte ou tissée. Une telle indétermination entre médiums ainsi qu'entre artifice et nature était bien l'effet recherché sur les spectateurs de cette époque, public mis ici en scène au-devant de ce "théâtre sacré" (*theatrum sacrum*). L'illusion ainsi créée devait donner l'impression, comme le rapporte les textes décrivant ce dispositif, que "février se transforme en mai", c'est-à-dire que le "retable sacré se met à fleurir" en hiver, suscitant ainsi la surprise devant ce mélange de merveilles naturelles et artificielles³. Les fleurs de soie aux couleurs changeantes sont présentées comme rivalisant avec la nature, véritable lieu commun de la littérature artistique de cette époque: "tandis que les yeux des spectateurs sont éblouis par les fleurs réelles, ils découvrent les artificielles qui les stupéfient"⁴. "Cette nourriture pour les yeux" (*pabula oculorum*) est censée littéralement ravir les spectateurs, c'est-à-dire les emporter dans un univers saturé de stimuli sensoriels pour leur faire vivre une expérience tout à la fois esthétique et spirituelle face à l'expression extraordinaire du sacré.

Loin de se cantonner à l'espace intérieur de l'église, la métamorphose festive s'étend également à l'extérieur des édifices sacrés, comme l'illustre une planche du livret commémoratif de la pompe funèbre de l'archiduc Albert en 1622 à Bruxelles, au cours de laquelle la cathédrale fut littéralement recouverte du vêtement de deuil, selon une tradition des cérémonies funèbres princières⁵ (fig. 157). Mais c'est en-

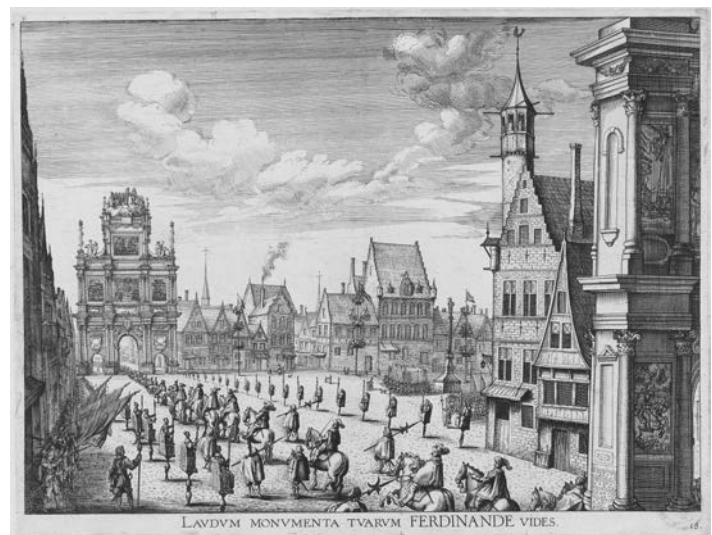
décoration le plus ordinaire des cérémonies funèbres. Elles recouvraient les façades des maisons et des églises comme l'intérieur de celle-ci sous la forme d'un dais, de litres (bandes de velours ceinturant l'église sur laquelle on accrochait les armoiries), etc. Cl.-Fr. MÉNESTRIER 1683, pp. 37-43.



158. DENYS VAN ALSLOOT. *Ommegang à Bruxelles le 31 mai 1615* (1616; huile sur toile; cm 132 × 386; Madrid, Museo del Prado, inv. P01348).

core l'espace ouvert de la ville qui se trouve transformé par le décor éphémère. Lors des fêtes religieuses ou civiles, il était d'usage de parsemer le parcours de la procession de joncs fraîchement coupés, selon une pratique héritée des triomphes antiques, mais aussi de recouvrir les façades des maisons particulières de branchages, comme l'illustre une peinture de l'Ommegang bruxellois en 1615⁶ (fig. 158). À l'initiative des citoyens de la ville, les maisons se voient également revêtues de textiles, de tapisseries, d'images, ou encore de flambeaux et de lumière (fig. 167), le spectacle s'étendant cette fois à l'ensemble de la ville désormais couverte d'une parure festive. La relation des festivités organisées à l'occasion de la double canonisation des saints Ignace de Loyola et François-Xavier à Anvers en 1622 témoigne aussi de cette pratique, laquelle semble trouver une justification dans un principe d'exhibition et de surenchère destiné à éblouir tout autant qu'à démontrer l'allégeance envers la personne célébrée: "partout où une procession devait être faite [...], les toits des maisons commencèrent à se vêtir de branches et parfois d'arbres entiers, les portes et les premiers étages à s'orner de tapis d'une grande richesse [...]; à quoi les gens plus fortunés ajoutèrent de très nobles images ou tout ce qui pouvait se trouver de rare dans une si grande cité marchande"⁷.

Divers types de constructions éphémères – arcs de triomphe, portiques, scènes de théâtre, etc. – balisent encore le parcours emprunté par les processions ou les cortèges. Retenons l'exemple de la Joyeuse Entrée du Cardinal Infant Ferdinand à Gand⁸, le 28 janvier 1635, à l'occasion de laquelle deux arcs triomphaux sont érigés sur la *Vrijdagmarkt*, l'un étant conçu à la gloire de Ferdinand, l'autre à celle de son illustre grand-père Charles Quint né à Gand (fig. 159). Imaginés par l'architecte Jacques Francart, qui avait activement contribué au renouveau du langage architectural dans les



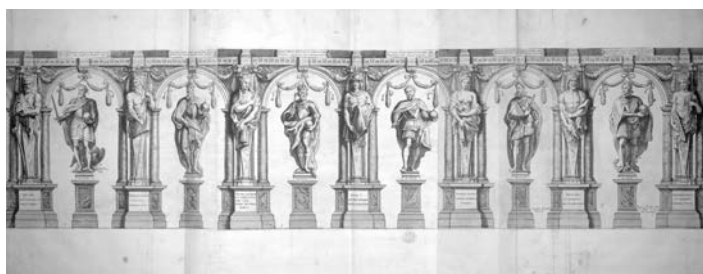
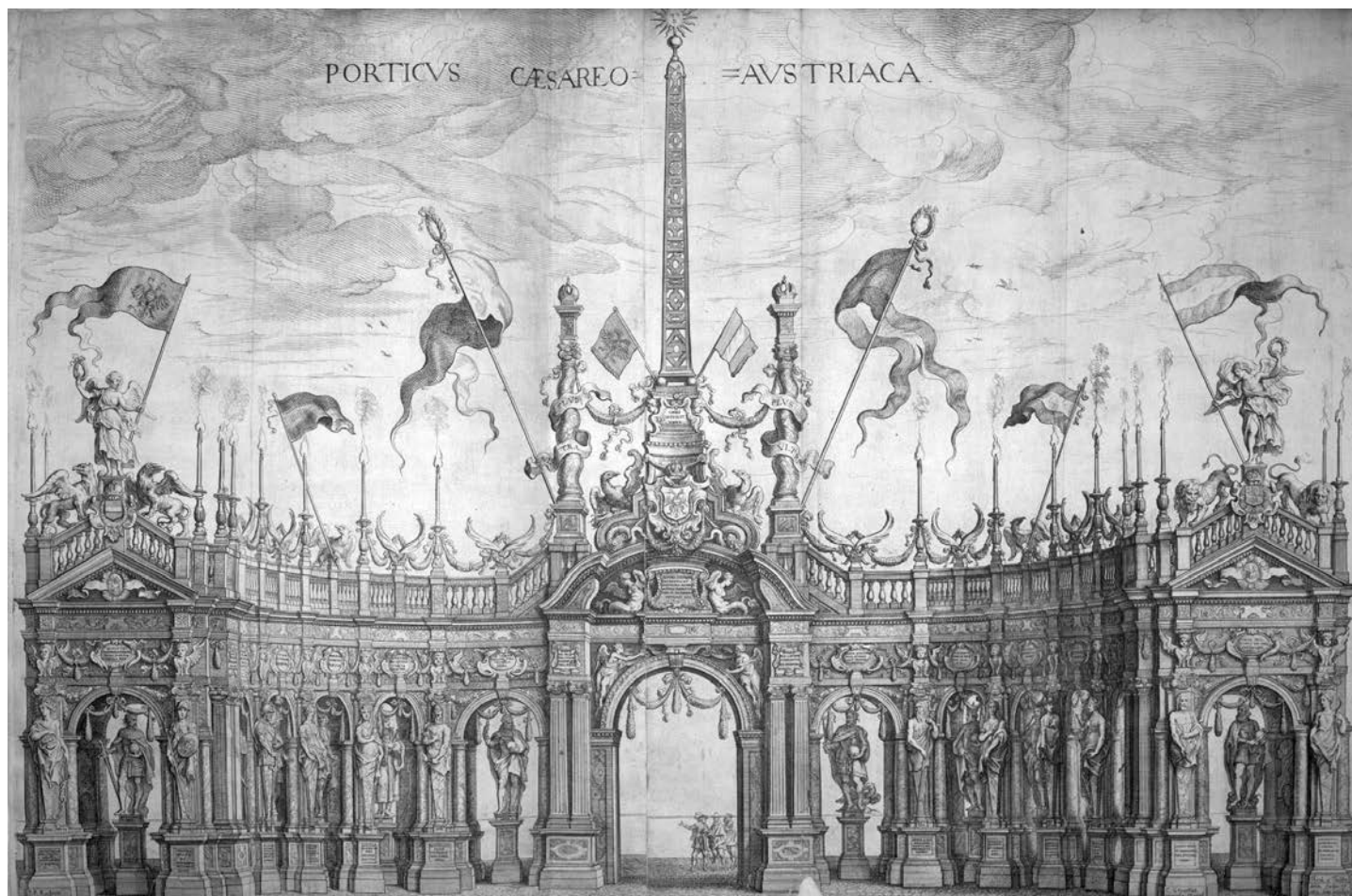
159. PETRUS DE JODE II (GRAVEUR), CORNELIS SCHUT (artiste). *Cortège défilant entre les arcs de triomphe érigés sur la Vrijdagmarkt à Gand à l'occasion de l'entrée du Cardinal-Infant Ferdinand en 1636* (gravure à l'eau-forte; mm 295 × 389; Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-76.439; in G. BECANUS, *Serenissimi principis Ferdinandi Hispaniarum Infantis triumphalis introitus in Flandriae metropolim Gandauum*, Anvers, Jean Van Meurs, 1635, pl. 18).

Pays-Bas, ces arcs monumentaux témoignent bien de l'assimilation des modèles italiens. Ils se présentent au sein du paysage architectural comme de véritables météores artistiques, l'univers architectural antique se greffant sur un univers autochtone dominé par un art de bâtir traditionnel. Sur chacune de leurs faces, ces arcs exhibent un programme iconographique imaginé avec le concours des pères du collège jésuite et exécutés par des artistes de renom tels que Cornelis Schut, Gérard Seghers, Theodore Rombouts ou encore Gaspar de Crayer, dont certaines œuvres ont d'ailleurs été conser-

⁶ Cette peinture fait partie d'une série de huit tableaux peints par Denijs van Alsloot et Antoon Sallaert, à la demande des archiducs Albert et Isabelle, afin de commémorer cet *ommegang* exceptionnel de 1615, qui célébrait la victoire de l'Infante au tir annuel du Grand Serment des Arbalétriers. Voir S. VAN SPRANG 2014.

⁷ "Post haec, ut dies 24 eluxit, in novum ornatum effusa civitas. Plateis enim, quas nox ignibus praedictis illustrarat, dies quoque ornamenta sua impendere

voluit. Igitur quocumque Supplicatio deducenda, quod fere per urbis plateas praecipuas, fastigia domorum ramis ac integris subinde arboribus vestiri, fores primaeque contignationes ditissimis ornari tapetiis coeptae: quibus nobilissimas picturas, aut si quid rarum in tanto emporio erat, ditiores addiderunt. Certe domus singulae, spectacula credi poterant, in quibus divitias tum vere Antverpiae videre licitum". *Honor* 1622, pp. 26-27. Traduction de Laurent Grailet.
⁸ G. BECANUS 1635.



160. THÉODORE VAN THULDEN (graveur), PIERRE PAUL RUBENS (artiste). Portique des empereurs d'Autriche érigé à l'occasion de l'entrée du Cardinal-Infant Ferdinand d'Autriche à Anvers en 1635 (gravure in J. GASPARD GEVAERTS 1641, pp. 42-43; Bruxelles, KBR, Réserve précieuse, inv. FS XXXV 554 E).

vées après le démontage des arcs de triomphe⁹. Le programme complexe de ces peintures est longuement expliqué dans le livret commémoratif de l'entrée, rédigé par le jésuite Guillaume Becanus, et est accompagné des images gravées de chacun de ces tableaux, qui prennent la forme d'images-tableaux indépendantes, résultat d'un véritable "démontage visuel"¹⁰. À travers une logique encomiastique propre au langage de l'entrée princière, les peintures mettent en scène les exploits de Ferdinand et de Charles Quint en les comparant aux rois et héros mythologiques dont les récits figurent sur les autres faces de l'arc, selon un rapport de préfigure fré-

quemment mis en œuvre dans les entrées princières¹¹.

Mais c'est sans conteste la cérémonie organisée à l'occasion de l'entrée à Anvers du même Ferdinand, le 17 avril 1635, qui constitue le témoignage le plus éloquent, ou à tout le moins le plus grandiose, de cette riche culture du spectacle dans les Pays-Bas¹². Avec ses douze structures éphémères monumentales – consistant en cinq arcs, sept scènes et un portique, dont neuf sont conçus par Rubens, qui dirige une gigantesque équipe composée des plus éminents artistes de son temps –, mais aussi avec sa musique, ses représentations théâtrales, ses chars et ses feux d'artifice, la fête se présente

⁹ Voir M. SABBE 1933; C. VAN DE VELDE - H. Vlieghe 1969.

¹⁰ Les tableaux sont gravés, d'après les dessins de Cornelis Schut, par Petrus de Jode, auquel se rajoutent dans un second temps Anthony van der Does, Jacobus Neefs, Cornelis Galle et Jacob Schoor. A. DIELS 2009, pp. 45, 134-137.

¹¹ Voir en particulier, sur cet aspect iconographique, l'étude stimulante de C. BIET 2001.

¹² J.G. GEVAERTS 1641. Sur cette entrée, voir principalement: J.R. MARTIN 1972; A.C. KNAAP - M.C.J. PUTNAM 2013.

comme un vrai spectacle baroque multimédia conçu à la gloire de Ferdinand. À travers un programme iconographique complexe, l'entrée vise à présenter une image triomphante et victorieuse de Ferdinand (qui venait de gagner la bataille de Nördlingen) et de son illustre lignée¹³, comme en témoigne le portique des empereurs pensé par Rubens et l'humaniste Gevartius (*fig. 160*). S'étalant sur 23 m de large, la structure en bois imitant un revêtement en marbre compte douze statues des empereurs de la dynastie des Habsbourg avec leurs symboles militaires (sculptées dans la pierre, dorées et placées dans des niches) alternant avec autant de termes (des panneaux peints découpés) représentant les divinités olympiques destinées à illustrer les vertus des douze Césars, comme l'explique Gevartius, l'auteur de la relation, le tout ayant pour but de rehausser le prestige de la maison d'Autriche¹⁴.

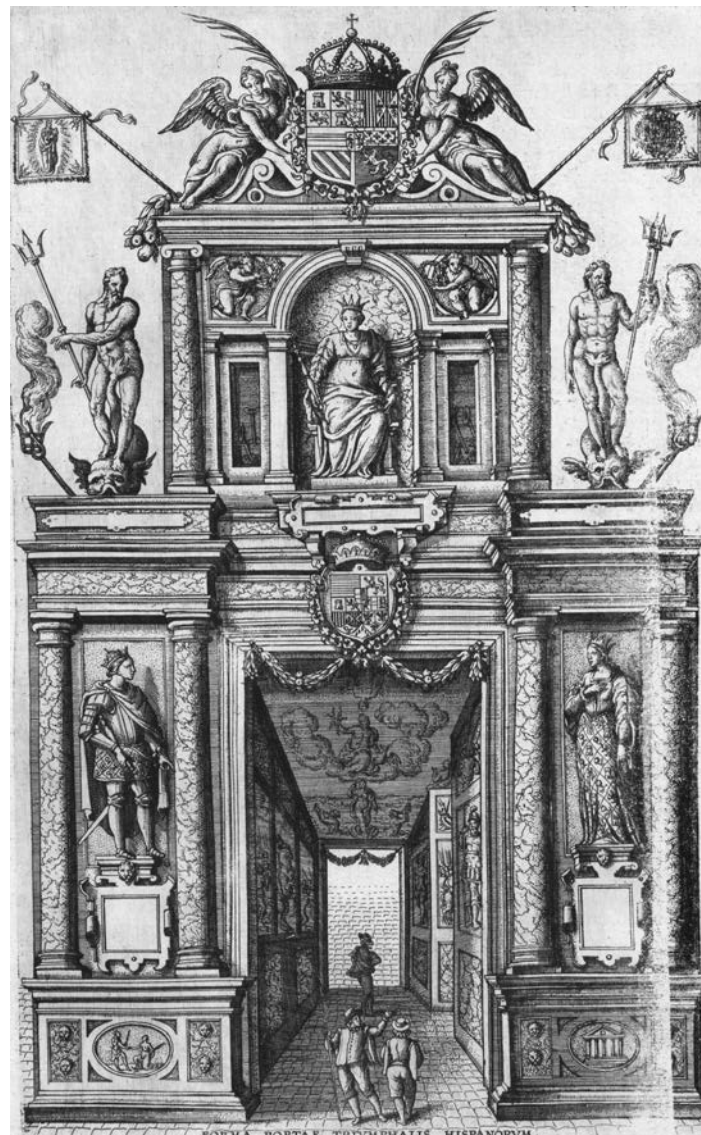
À l'instar des livrets de fête eux-mêmes, qui sont de parfaits témoignages de l'érudition déployée par les humanistes et érudits contemporains pour concevoir les programmes de ces festivités, la littérature scientifique s'est souvent attachée à déterminer le message politico-religieux de ces décors à travers le déchiffrement des couches de significations du programme iconographique. Toutefois, si les images exhibées lors des festivités, en regard du texte qui les accompagne, peuvent faire l'objet d'une analyse iconographique approfondie, les festivités éphémères doivent davantage être comprises comme des "expériences" plus que comme des "objets" susceptibles d'être décodés et catalogués. Loin de se limiter aux expressions de l'art savant, la fête est destinée à toucher et émouvoir un public large, et ce à travers une série de stimuli sensoriels – visuels tout d'abord, mais aussi olfactifs, auditifs et dans une certaine mesure tactiles, destinés à mettre toute la sensibilité du corps en état d'éveil et d'excitation.

L'ILLUSION

Illusion des matériaux

Parmi tous les stratagèmes mis en œuvre pour renforcer la spectacularité de l'événement, l'illusion des décors éphémères est certainement l'un des plus efficaces; on peut même dire qu'il est constitutif de l'expérience spectaculaire. Les relations écrites ne cessent en effet d'insister sur la vraisemblance des décors, capables d'imiter la nature à s'y tromper, et sur leur capacité à leurrer les spectateurs. Les constructions éphémères en bois, papier mâché et plâtre prennent ainsi l'apparence de matériaux qu'ils ne sont pas, des matériaux luxueux tels le marbre veiné pour les colonnes de cer-

¹³ L'étude récente dirigée par Anna Knaap et Michael Putnam (A.C. KNAAP - M.C.J. PUTNAM 2013) a toutefois contribué à réévaluer cette idée d'une entrée exclusivement destinée à l'éloge de Ferdinand et à l'hommage rendu à la dynastie des Habsbourg, parallèlement à l'érudition du message véhiculé dans le texte de l'humaniste Gevartius. S'il est en effet généralement admis que l'entrée se situe à un moment charnière de la transformation des entrées dans les Pays-Bas méridionaux, passant d'un paradigme communicatif (basé sur un principe de réciprocité entre le roi et ses sujets) à un paradigme encomiastique et



161. PIETER VAN DER BORCHT (graveur). Arc de triomphe de l'entrée de l'archiduc Ernest d'Autriche à Anvers en 1594 (gravure in J. BOCCHIUS 1595, p. 64; eau-forte; Bruxelles, KBR, Réserve précieuse, inv. VH 26.662 C 2).

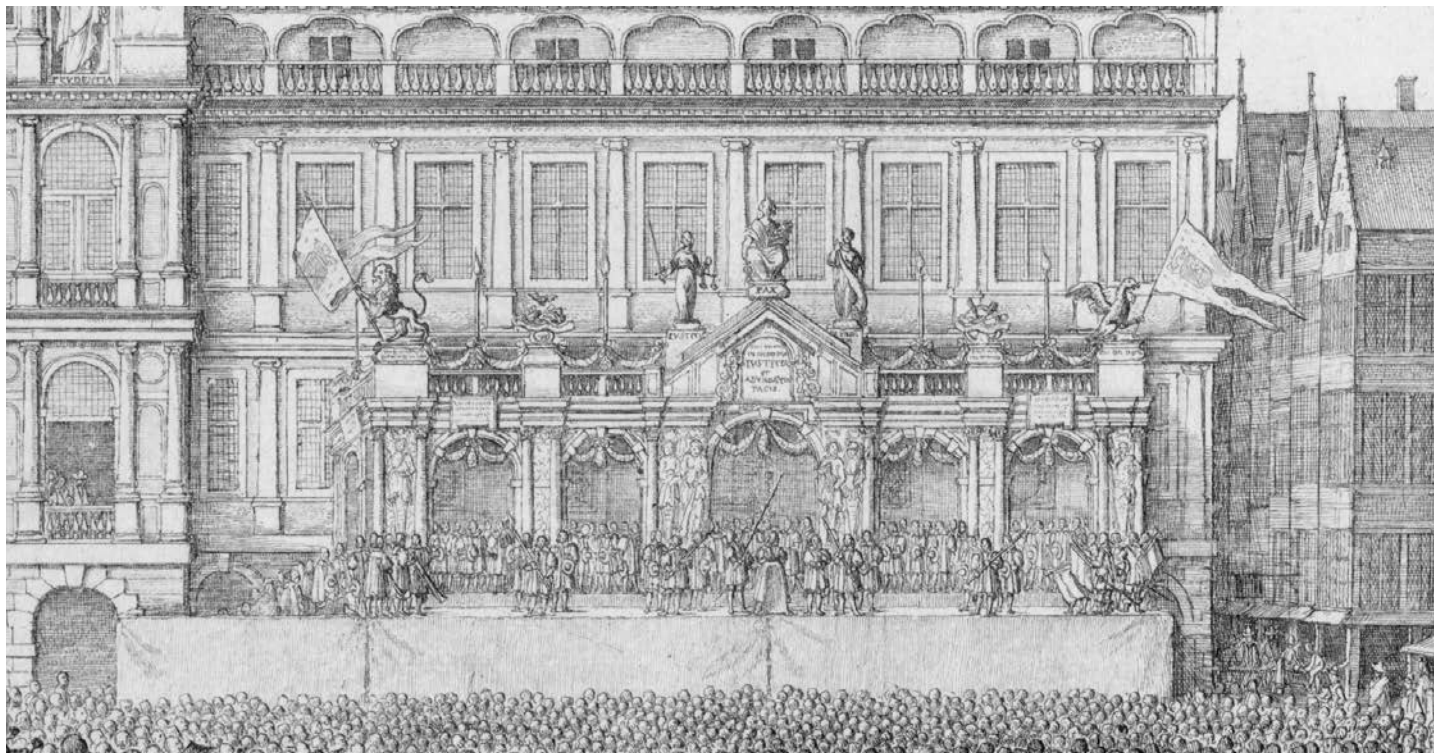
tains arcs de triomphe, ou le doré des chapiteaux. C'est du moins ce qu'expliquent souvent les relations de fête qui viennent, comme c'est le cas pour l'une des planches issues de la relation de l'entrée de l'archiduc Ernest d'Autriche à Anvers en 1594, en renfort de l'image gravée, laquelle ne peut rendre compte de l'éclat ou des couleurs du décor¹⁵ (*fig. 161*), contrairement aux rares versions manuscrites de ces relations ou certains imprimés qui ont fait l'objet d'une mise en couleurs.

Par ailleurs, les textes nous apprennent qu'une grande

élitiste (visant à glorifier le pouvoir et la personne du roi), l'étude met en balance l'aspect complexe et érudit du message véhiculé dans l'entrée, destiné à une élite intellectuelle et administrative, avec une mise en évidence de l'usage de thèmes plus traditionnels, plus compréhensibles par la population locale.

¹⁴ J.R. MARTIN 1972, pp. 100-131.

¹⁵ J. BOCCHIUS 1595, p. 65.



162. WENCESLAUS HOLLAR. Tribune érigée sur la Grand-Place d'Anvers à l'occasion de la proclamation de la Paix de Münster (1648; gravure; eau-forte; mm 215 × 330; Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-68.254), détail.

partie de ces décors étaient constituée de panneaux découpés peints (*schoreersels*)¹⁶, et non d'éléments tridimensionnels sculptés, comme semblent généralement le suggérer les gravures qui en rendent compte. Les statues allégoriques du décor réalisé par Érasme Quellin pour la proclamation de la paix de Munster en 1648 à Anvers (*fig. 162*), par exemple, dont nous conservons une esquisse préparatoire en grisaille suggérant l'idée d'un relief tridimensionnel¹⁷, étaient en réalité des panneaux peints découpés donnant l'illusion d'un relief sculpté. Le *Vleeshuis Museum* à Anvers conserve en effet le panneau représentant la figure allégorique de la Paix ponctuant le sommet de la scène érigée devant l'hôtel de ville d'Anvers (*fig. 163*)¹⁸. Les exemples de ce genre témoignent bien des passages et des confusions entre les médiums, ainsi que d'un univers plat, mais coloré et vivant, dont l'uniformisation graphique induite par le médium de la gravure ne nous donne finalement qu'un reflet très partiel. Comme en attestent les documents d'archives conservés pour l'entrée de Ferdinand à Anvers en 1635, analysés par J.R. Martin, il faut avant tout y voir un souci d'économie, la peinture permettant de suggérer l'illusion d'un relief à moindre frais. Les contrats relatifs au portique des empereurs précédemment cité (*fig. 160*) précisent en effet que ce dernier, simulant le marbre, était destiné dans un premier temps à figurer les images des douze empereurs sous la forme de panneaux



163. ERASME II QUELLIN. Figure allégorique de la Paix (1648; *schoreersel*, cm 212 × 117; Anvers, Vleeshuis Museum, inv. AV. 5661).

¹⁶ Cette pratique est également courante en Italie (connue sous le nom de *cartelami*) et a fait l'objet de plusieurs études. Voir notamment: F. BOGGERO - A. SISTA 2012.

¹⁷ Cette esquisse en grisaille est dans CASSEL 2014, p. 109.

¹⁸ ANVERSA 1993, pp. 316-317, cat. 169 (Van der Stock).

peints découpés, comme le reste du décor (termes et figures se détachant sur le sommet de la balustrade), et que le choix de sculpter les images des empereurs, comme le renforcement de la structure en bois qu'il nécessita, engendrèrent une multiplication du prix de l'ensemble par trois¹⁹.

Animation des apparati: sculpture vivante et jeu entre mobilité et immobilité

Si la peinture tient lieu de sculpture, dans d'autres cas, les textes font mention de sculptures animées de mouvements, que les spectateurs pouvaient difficilement distinguer des vivants. C'est particulièrement le cas des automates, plus présents qu'on ne l'a longtemps cru dans les festivités religieuses. L'illusion de vivacité des statues est ici renforcée par le mouvement bien réel que permet le système mécanique. Il existe encore quelques exemplaires de ces automates religieux préservés dans les musées, comme le moine mécanique d'environ 40 cm de haut, probablement d'origine espagnole (vers 1560), aujourd'hui conservé au National Museum of American History à Washington D.C. La légende dit que c'est le roi Philippe II qui aurait fait construire ce petit franciscain de bois, mû par un mécanisme intérieur, pour remercier Dieu de la guérison miraculeuse de son fils, Don Carlos²⁰. Ces automates appartiennent bien à la culture technique de la religion, qui reste d'ailleurs peu étudiée²¹.

La relation des fêtes de canonisation d'Ignace de Loyola et François-Xavier de 1622 à Anvers mentionne aussi ce genre de machines religieuses ("des images et des statues fonctionnant comme des acteurs"²²) dont la "ressemblance avec des corps vivants et leur mobilité de tous les côtés étaient telles qu'il ne leur manquait rien si ce n'est la parole"²³. Ces automates pouvaient même susciter une réaction du public. À Dunkerque, lors de ces mêmes célébrations, on lit que c'est un Christ en croix qui aspergeait de sang par les clous de ses blessures les spectateurs. Cette scène "émouva tellement l'esprit de certains qu'ils recueillirent avec leur mouchoir les gouttes du liquide qui s'écoulait et qu'ils l'appliquèrent sur leurs yeux en dévotion"²⁴. La frontière entre l'automate et le public est annulée par le sang, qui immerge le spectateur dans l'événement, et nous voyons ici comment ces automates font partie des rites et des gestes religieux.

À côté des automates, des chars de triomphe circulant durant les processions et les fêtes étaient dotés d'une mobilité cachée, et représentaient le pouvoir politique, religieux et technique. Ils étaient par ailleurs étroitement associés aux dieux dans la mesure où ceux-ci ont un pouvoir de propulsion insolite: les chars qui les portent n'ont en effet pas besoin d'animaux pour les tirer; ils doivent donner l'impression



164. PIETER VAN DER BORCHT (graveur), *Tableau vivant érigé lors de l'entrée de l'archiduc Ernest d'Autriche à Anvers en 1594* (gravure J. BOCCHIUS 1595, p. 119; eau-forte; Bruxelles, KBR, Réserve précieuse, inv. VH 26.662 C 2).

de se mouvoir comme par miracle sur les nuées. Aussi, très souvent, les animaux chargés de tirer les chars de triomphe étaient-ils cachés, ces derniers devenant pour ainsi dire automates ou automobiles. Ce pouvoir était assimilé à une force qui n'est pas naturelle, jusqu'à évoquer le surnaturel, comme l'a démontré Jörg Jochen Berns²⁵. Il y avait donc bien quelque chose de divin dans ces machines.

Enfin, les tableaux vivants, dont la pratique était particulièrement vivace dans les Pays-Bas du Sud depuis le XV^e siècle mais encore au début du XVII^e siècle, sont particulièrement le lieu de ce genre d'animation et de transfert entre immobilité et mobilité. Composés de personnes immobiles, ils s'animaient une fois que le monarque s'arrêtait

¹⁹ J. R. MARTIN 1972, pp. 105-106.

²⁰ E. KING 2010.

²¹ K. VERMEIR 2016.

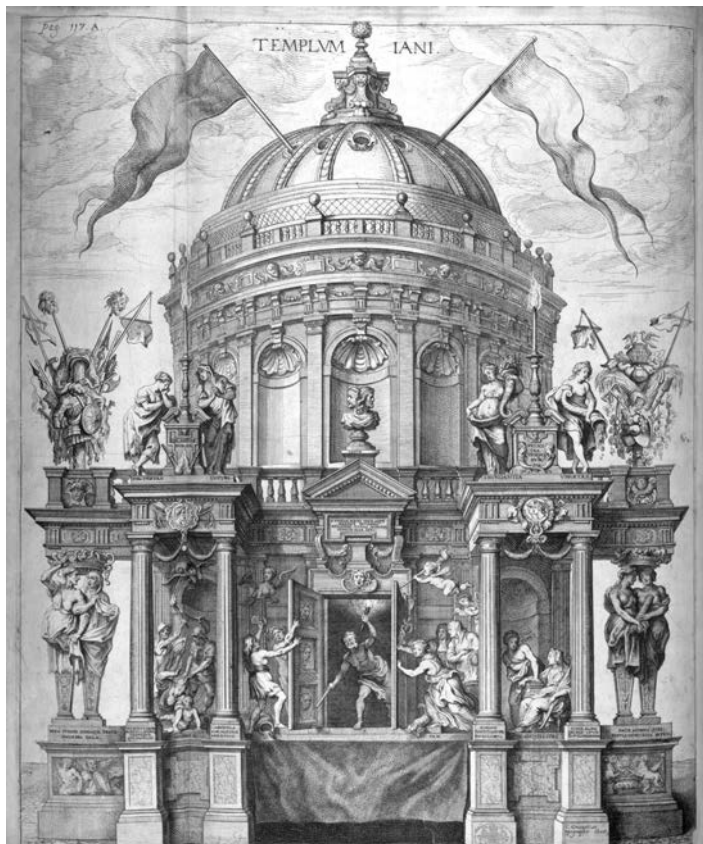
²² "personatae quidem imagines statuetaeque" (Archivum Romanum Societatis Iesu (=ARSI), Flandro-Belgica (=FB), vol. 50 II, f. 496v). Traduction Grégory Ems.

²³ "Sed ita vivorum corporum aemulae et in omnem partem versatiles, ut praeter

linguae motum vix alium requireres" (*Ibidem*). Traduction Grégory Ems.

²⁴ "tantum illa res nonnullorum movit animos, ut guttas defluentis liquoris sudario exciperint oculisque religionis gratia applicarint" (ARSI, FB, vol. 60, f. 47r). Traduction Grégory Ems.

²⁵ J.J. BERNS 2003.



165. THÉODORE VAN THULDEN (graveur), PIERRE PAUL RUBENS (artiste). Temple de Janus érigé à l'occasion de l'entrée du Cardinal-Infant Ferdinand d'Autriche à Anvers en 1635. (gravure in J. GASPARD GEVAERTS 1641, ill. p. 116; Bruxelles, KBR, Réserve précieuse, inv. FS XXXV 554 E).

devant la scène. C'est le cas dans le tableau vivant érigé à l'occasion de l'entrée de l'archiduc Ernest d'Autriche à Anvers en 1594, figurant une personnification de l'Escaut (fig. 164). Délivrée par des nymphes de mer, l'Escaut libérée verse de l'eau de son urne, comme si l'embouchure du fleuve avait été ré-ouverte par la venue de l'archiduc. Dix trompettistes et différents tritons faisant du bruit avec leur corne accompagnaient cette délivrance du fleuve²⁶.

Tandis que l'animation du décor est ici réelle, dans les fameux décors orchestrés par Rubens pour l'entrée du Cardinal Infant Ferdinand à Anvers en 1635, toute l'animation du décor est confiée et absorbée par la peinture elle-même. Dans la scène représentant le temple de Janus (fig. 165), les personnages sont remplacés par des panneaux peints illusionnistes, tandis que l'ornement (drapeaux, figures monstrueuses et hybrides, etc.) se voit animé d'une vitalité nouvelle, illustrant par-là l'affirmation de la toute-puissance de la peinture par Rubens²⁷.

²⁶ Sur la pratique des tableaux vivants, voir S. BUSSELS 2010; S. BUSSELS 2014. Sur ce tableau vivant en particulier, voir P. DAVIDSON - A. VAN DER WEEL 2004, pp. 492-495 (et suiv. pour la traduction anglaise du texte).

²⁷ S. BUSSELS 2014, pp. 90-92; F. FEHRENBACH 2013.

²⁸ La description du décor du collège de Bruxelles précise que des anges décoraient les entrecolonnes du portique de la cour. Ceux-ci laissaient pendre des festons ou des gerbes rehaussées de lierre naturel et de feuilles d'or (*Sanctorum Ignati et Xaveri* 1622, p. 26).

(Con-)fusion des médiums

Enfin, il reste à préciser que l'illusion provoquée par l'animation et la vraisemblance des décors ne se réalise pleinement que parce qu'elle fait écho au mélange et à la fusion de toutes les composantes du montage festif, qu'elles soient bidimensionnelles ou tridimensionnelles, artificielles ou vivantes, inanimées ou animées. Ainsi, comme dans l'exemple cité de la fête de sainte Dorothee, à côté de végétaux simulés (réalisés ici en soie mais pouvant aussi être en cire, en papier, en métal), les relations font mention de végétaux, de fruits et de légumes réels (laurier, lierre, palme, fruits, raves, radis, etc.) qui se confondent avec les végétaux artificiels. Dans les fêtes de canonisation de 1622, les relations nous apprennent que les statues des saints tiennent dans leurs mains des végétaux réels (palmes ou lauriers de la victoire), tandis que des anges (vraisemblablement des panneaux peints découpés) suspendaient des guirlandes de fleurs réelles²⁸.

Lors des célébrations organisées à Anvers en 1640 à l'occasion du centenaire de l'ordre des jésuites, l'église présentait un appareil décoratif particulièrement évocateur de cette fusion des médiums, appareil dont des éléments ont été redécouverts récemment: il s'agit des emblèmes peints sur toile qui ont été affichés dans l'église jésuite d'Anvers (fig. 166)²⁹. Les relations manuscrites des festivités du jubilé nous expliquent comment ces toiles peintes étaient intégrées dans le décor de l'église: des "tableaux" situés au sein de chaque travée de la nef représentaient les emblèmes peints de l'*Imago primi saeculi*, somptueux volume illustré et imprimé par Moretus pour célébrer le centenaire de l'ordre. On apprend que ces emblèmes peints étaient soutenus par des anges dont la tête, réalisée en cire, avait été moulée d'après les visages des élèves du collège, et dans un style qui s'apparentait aux anges peints par Rubens sur les plafonds des bas-côtés. La relation ajoute que la similitude était si grande que les parents pouvaient même y reconnaître leurs enfants³⁰. Le détail de cette description nous invite non seulement à imaginer l'effet produit par ces anges et ce décor sur le spectateur, mais il nous fournit aussi un précieux témoignage sur la fusion – ou plutôt la confusion – des médiums qui semble caractériser cet apparat festif. Dans l'exposition de ces emblèmes, ce sont en effet différents médiums et différents niveaux de représentation qui s'unissent pour mieux provoquer l'émerveillement et déclencher l'enthousiasme: si les anges tridimensionnels en cire, situés dans l'espace du spectateur, devaient apparaître très réels (accru par le fait que des élèves avaient servi de modèles), ils devaient également faire écho aux amours peints animant, de l'intérieur, la scène emblématique.

²⁹ Voir L. ROGGEN 2010; R. DEKONINCK - C. HEERING 2014. Ce genre d'affichage s'inscrit dans la pratique des *affixiones*, laquelle consistait en des expositions d'emblèmes réalisés par les élèves en guise d'exercice rhétorique. Sur cette pratique voir K. PORTEMAN 1996; G. EMS 2012.

³⁰ "*uidebunt in his suos mouerantque parentes filios et in effigie circa semet filii tanta nempe erat simulacri cum effigie uera similitudo*" (Anvers, Archives de l'Etat, Nederduitse Provincie van de Jezuïeten, 3670, 2).



166. Affichage d'un emblème de l'*Imago primi sæculi* lors des célébrations liées au centenaire de l'ordre des jésuites à Anvers en 1640. Peinture à l'huile sur toile, ca. cm 120 × 120 cm; Anvers, sacristie de l'église Saint-Charles-Borromée.

De même, le cadre du cartouche peint en grisaille, alors qu'il suggère un relief sculpté et tridimensionnel, se présente quant à lui comme un cadre fictif. Sortant de l'univers du livre imprimé, les emblèmes sont ainsi intégrés efficacement dans la réalité festive, suscitant une expérience esthétique particulière chez le spectateur: ces jeux de confusion entre les différents niveaux de représentation et entre les différents médiums (réel/fictif, mimétique/emblématique, animé/inanimé, sculpté/pictural) stimulent l'observation du spectateur et débouchent sur une suite de moments d'étonnement, de surprise ou de plaisir, autant de fusions et de confusions qui apparaissent comme la "manifestation d'un désir de "donner corps" aux images, de les animer et de les "rendre vivantes"³¹.

(Con-)fusion des médiums et des agents

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 semble se dissoudre pour former un espace-temps continu et cohérent.

Pour revenir au cas des sculptures animées, beaucoup des soi-disant automates étaient à vrai dire animés par des enfants, comme c'était fort probablement le cas du grand automate dans les fêtes de canonisation de 1622 à Bruxelles. Les effigies d'Ignace et de François-Xavier étaient perchées sur deux montagnes artificielles. On apprend que diffé-

rentes sortes d'animaux rampaient sous la montagne de François-Xavier et lorsqu'une lutte naissait entre un éléphant et un rhinocéros, la lyre d'Orphée venait calmer ces animaux dont la place était prise ensuite par un dragon et un crocodile. Finalement, tous les animaux pacifiés chantèrent la gloire des nouveaux saints. Or, il est fort probable que tous ces animaux et monstres n'étaient à vrai dire que des enfants déguisés qui jouaient ainsi aux automates. La manière exacte dont fonctionnaient les authentiques automates ou les automates simulés n'importait guère³².

La question se pose toutefois des raisons d'utiliser de vrais ou de faux automates pour "incarner" la figure d'un saint. N'était-il pas beaucoup plus simple de créer une statue qui représente le saint, ou de faire jouer le saint par un acteur masqué ? On peut dire que l'intérêt de l'automate, particulièrement dans un contexte religieux, est de susciter un effet spécifique sur les spectateurs. Car ils ne se mouvaient pas exactement de façon naturelle, mais seulement approximativement. Ils ne peuvent donc pas être confondus avec des êtres vivants. Et cette différence, parfois minime, suscite, comme dans le cas des tableaux vivants, une inquiétante et fascinante étrangeté qui constitue le pouvoir propre de l'automate.

Toujours dans la relation des fêtes de canonisation de 1622 à Anvers, nous trouvons un passage très éclairant sur le rapport entre un automate et un tableau vivant. L'auteur de cette relation décrit le "huitième théâtre", où était montré "Ignace, tel qu'il fut un jour libéré des assassins par les anges"³³. Il s'agissait bien d'une scène mécanique: "Ce qui est certain, c'est que la statue d'Ignace pouvait faire bouger complètement tous ses membres, dans toutes les directions, à tel point que les yeux eux-mêmes suivaient eux aussi sa main, tandis qu'il écrivait [...]. La statue d'un assassin, brandissant une épée, cherchait à atteindre Ignace – une source d'effroi pour tous [les spectateurs], avec son visage, son aspect et son inhumaine démarche de s'avancer (car cette statue-ci aussi avait appris à se déplacer). Il semblait assurément sur le point de lui infliger une blessure, de son poignard sanglant, quand par l'intervention d'un ange, le coup fut détourné"³⁴. Ces automates apparaissent à la fois réalistes et inhumains. Cette inhumanité ne renvoie pas seulement à celle du meurtrier, mais aussi à celle de l'automate. Mais celui-ci n'agit pas seul: de l'autre côté de la scène, des comédiens jouent la même représentation comme un spectacle muet. D'abord, ils se tiennent immobiles, et c'est eux qui ressemblent à des statues inanimées, plutôt que les automates de l'autre côté de la scène. "Bientôt cependant, et petit à petit, par certains mouvements tremblants et saccadés – tantôt des bras, tantôt de la tête –, un mouvement semblable à celui que l'on observait sur la machine de l'autre côté, on le vit bouger légèrement: puis la main glissa vers la

³¹ G. CARERI - F. FERRANTI 2002, p. 47.

³² *Sanctorum Ignati et Xaveri* 1622, pp. 30-31.

³³ "In octavo theatro exhibitus Ignatius, uti per angelos a percussoribus aliquando liberatus". *Honor* 1622, p. 34. Traduction de Laurent Grailet.

³⁴ "Certe Ignatii statua omne membrum omnino movere quaquaversus pote-

rat, adeo ut manum scribentis oculi quoque ipsi insequerentur. Ignatium hinc percussoris statua stricto mucrone petebat, quae vultu, habitu crudelique incessu (nam movere et haec se norat) cunctis horrore erat. Et certe jamjam cruenta sua sica vulnus inflicturus videbatur, cum angeli interventu ictus aversus". *Ibid.* Traduction de Laurent Grailet.



167. PIETER VAN DER BORCHT. Feux triomphaux sur la Grand-Place d'Anvers lors de l'entrée de l'archiduc Ernest d'Autriche à Anvers en 1594 (gravure in J. BOCCHIUS 1595, pp. 132-133; Bruxelles, KBR, Réserve précieuse, inv. VH 26.662 C 2).

poignée, tira lentement l'épée, se leva enfin pour porter le coup" ³⁵. D'abord statue immobile, l'acteur joue ensuite à l'automate, par des mouvements machinaux. Nous avons donc ici un double reflet: la machine qui joue l'homme et l'homme qui joue la machine. Les deux engendrent un effet d'aliénation: même si les automates semblent assez réalistes, il ne s'agit jamais que d'une illusion. Ce qui importe, c'est la petite déviation, qui peut faire apparaître une scène mythico-historique comme appartenant à l'histoire sacrée et non à l'histoire humaine; c'est cette anomalie qui crée une fracture à travers laquelle le divin peut apparaître.

Les protagonistes vivants du spectacle, dans le cortège et les théâtres, déguisés et travestis, se mêlent et se confondent avec les figures peintes et sculptées comme avec les automates, constituant de la sorte une autre composante, vivante cette fois, du montage spectaculaire. La même relation imprimée d'Anvers nous apprend par exemple que la scène d'un théâtre (tableau vivant) "était représentée, d'un côté, uniquement par des acteurs, de l'autre par des statues seulement, sans que l'on puisse dire lesquels le firent avec le plus de bonheur" ³⁶. La relation manuscrite du même événement, en évoquant les automates de ces mêmes théâtres, insiste davantage encore: "Mieux (chose admirable): même ceux qui les examinaient scrupuleusement arrivaient difficilement à les distinguer des personnes en chair et en os qui s'y étaient mêlées par endroits" ³⁷. Dans les processions, nous renseigne encore cette même relation, les enfants du collège incarnaient si bien leurs personnages "qu'ils ne donnaient absolument

pas l'impression de jouer un rôle mais d'être nés pour ce qu'ils représentaient" ³⁸. La naturalisation de l'artifice produite par la vraisemblance des décors fictifs se voit donc en quelque sorte dédoublée, ou du moins intensifiée, par une artificialisation de la vie, provoquant pour ainsi dire une illusion à double sens.

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'illustre la gravure des feux triomphaux déroulés sur la Grand-Place d'Anvers lors de l'entrée de l'archiduc Ernest d'Autriche (fig. 167), les spectateurs, élégamment vêtus pour l'occasion, relient, unissent mais animent également les différents *apparati* disséminés sur la Grand-Place d'Anvers (un théâtre à gauche, une machine pyrotechnique en forme de dragon, et des poteaux supportant des pots à feu à droite) – une animation que traduit bien la gestuelle et le fourmillement de la foule figurée dans la gravure.

Les sens de l'illusion

Cette confusion – des médiums, des agents, des catégories ontologiques (matière morte, être vivant) – identifie le spectacle comme une occasion privilégiée pour vivre et tester la notion même de l'illusion. L'insistance des sources sur la ressemblance parlante des statues, la perfection des automates, la vraisemblance des tableaux vivants ou, lors des fêtes religieuses, la sensation que le ciel était véritablement descendu sur terre, indique que l'illusionnisme est non seulement un effet désirable dont le succès permet de mesurer la réussite d'un spectacle, mais aussi un mécanisme qui constitue le spectacle même.

L'expérience de l'illusion naît de l'immersion qui s'opère dans le temps et l'espace de l'événement, grâce à la confusion et l'hypertrophie des médias. Mais elle est aussi fondée sur la conscience chez les spectateurs ou participants que l'illusion n'existe que grâce à la séparation nette entre l'extraordinaire et l'ordinaire. La fête se distingue du quotidien par l'occasion qui la crée, mais aussi par la conscience aiguë des spectateurs et participants qu'ils sont soumis à des codes particuliers de la représentation. L'illusionnisme dépend des moyens artistiques, scénographiques et techniques déployés, ainsi que de l'attitude du public par rapport à ce qui pourrait être qualifié comme l'épistémologie de l'illusion.

Ainsi, la fête devient un des laboratoires où la réflexion théorique sur l'illusion est mise à l'épreuve. Quand, dans son

³⁵ "Mox tamen sensim, modo brachiorum, modo capitis motu quodam tremulo eoque interrupto, qualis in opposita machina cernebatur, visus nonnihil mutari: inde manus capulo admove, ense paulatim educere, in ictum denique insurgere". *Ibid.* Traduction de Laurent Graillet.

³⁶ "Res tota hinc a vivis, illinc tota a statu is repraesentata; dubium a quibus felicitus". *Ibid.* Traduction de Laurent Graillet.

³⁷ "Immo (quod mirere) vix a vivis hominibus qui passim intermixti erant, etiam a curiosis inspectoribus discerni poterant" (ARSI, FB, vol. 50 II, f. 496v). Traduction de Grégory Ems.

³⁸ "Ita singuli pro dignitate suam referebant ut non personati sed ad ea quae repraesentabant nati plane viderentur". *Ibid.* Traduction de Grégory Ems.

traité sur le morale *Del Bene* (1644), le jésuite Sforza Pallavicino cherche à expliquer la nature de certaines vérités “manifestes” qui n’ont pas besoin de preuve, il se sert des anecdotes racontées par Pliny l’Ancien sur le duel entre les peintres Parrhasios et Zeuxis qui cherchent à se tromper mutuellement avec des faits d’illusionnisme pictural toujours plus sophistiqués³⁹. Pallavicino compare en particulier ces vérités manifestes au voile peint par Parrhasios que Zeuxis essaie de lever, suggérant qu’il est aussi inutile de prouver certaines vérités que de chercher un objet derrière la représentation d’un voile. Selon Pallavicino, le fait que ce voile soit fictif indique que l’illusion est une représentation à la fois légitime et nécessaire de la vérité. Cette vérité ne pourra jamais être perçue “à nu”, mais peut être signifiée que par une représentation qui, après un premier moment de confusion, se manifeste comme illusion.

Plus loin dans le même traité Pallavicino met cette notion de l’illusion en rapport direct avec l’expérience théâtrale⁴⁰. Personne ne croit que ce qui se passe sur scène est vrai, écrit-il, sans que cela empêche le public de se faire transporter par des émotions extrêmes causées par le spectacle qui se déroule sous ses yeux. Écartant même ce moment de confusion initiale où l’illusion est tenue pour vraie, Pallavicino suggère que le succès de l’illusion dépend seulement de l’efficacité affective de la représentation; la vraisemblance est nécessaire en tant que garante de cette efficacité⁴¹.

Ce qui ressort de ces réflexions théoriques, et s’applique directement à l’expérience de la fête, est l’idée que c’est à travers, ou même grâce à, l’illusion qu’il devient possible de communiquer certaines idées ou vérités, et que l’effet de l’illusion est lié à l’état émotionnel du spectateur⁴². Cette interaction entre illusion, émotion et communication donne sens au spectacle de la fête.

Les effets et l’expérience du spectacle

La fête est donc *spectacle*. Les sources insistent abondamment sur le fait que les décors éphémères “donnaient à voir”, “faisaient voir”, “montraient”, “arboraient”, “présentaient au regard”, “représentaient”... Aussi ces décors participent-ils au caractère *spectaculaire* de l’événement, dans le sens le plus étroit du terme, puisqu’ils donnent quelque chose à voir à celui qui vient “regarder” (*spectare*, en latin). Toutefois, force est de constater que la subtilité des messages symboliques communiqués à grand renfort d’emblèmes, de devises, d’allégories, d’inscriptions... lors de ces festivités ne pouvait qu’échapper à la plupart des participants qui, d’ailleurs, devaient développer des interprétations fort personnelles, voire divergentes, des programmes souvent complexes qui leur étaient proposés, en dépit des affiches régulièrement placardées sur les murs publics afin de guider leur

compréhension. Par ailleurs, ces décors, caractérisés par une grande complexité, une folle inventivité, une grandeur insaisissable, une surcharge symbolique – le tout frisant souvent la confusion – excédaient largement ce qui pouvait être réellement saisi par le regard d’un seul individu amené, au cours de l’événement, à faire “le choix de ce qui touchoit plus agréablement son œil et plus vivement son esprit”⁴³. Aussi apparaît-il clairement que ce qui importe se situe probablement en grande partie ailleurs que dans le message que ces programmes portent au regard sans que le regard puisse les embrasser.

On sait qu’à l’occasion de ces festivités, les habitants de la ville et des alentours accouraient pour venir voir les décors, assister aux mises en scène et entendre concerts et chants: les sources insistent d’ailleurs toutes sur le caractère “agréable” des décors et des spectacles. Elles ne cachent pas que, même à l’occasion des festivités religieuses, les cérémonies contribuaient à offrir une “récréation” pour les yeux et les esprits des “spectateurs”: ainsi les pas de danses, les tapisseries, les tableaux que l’on exposait dans les rues ou dans les églises pour l’occasion ou encore les feux d’artifice étaient considérés comme autant d’“objets récréatifs”⁴⁴ offerts aux participants venus se divertir et assouvir leur curiosité. Les trompettes et les flûtes qui se donnaient la réplique devaient quant à elles assurer le “plaisir des oreilles” tandis que la splendeur – comme la variété – des matériaux utilisés ainsi que l’habileté mise en œuvre pour les travailler doivent conduire au plaisir des yeux, plaisir sans cesse entretenu par l’effet de surprise. Les machines et décors, débordant de matières, de couleurs, de lumières, d’ornements, qui s’offrent – splendides et opulents – aux regards des spectateurs visent en effet aussi à les surprendre et à les étonner... Les sources décrivent ainsi les spectateurs comme “ébahis” ou “stupéfaits”. Elles montrent aussi que les organisateurs veillent à tout prix à ne jamais laisser le spectateur par des procédés trop répétitifs risquant de les fatiguer ou de les accabler. On trouve très régulièrement dans les sources les mots “repus”, “rassasié”, “satiété” comme autant d’états qu’un spectateur n’a pas pu connaître en assistant aux solennités.

Enfin, les décors qui se consomment dans d’étourdissants feux d’artifice, les dialogues assourdissants que nouent trompettes et bombardes, les théâtres qui tournent sur eux-mêmes pour dévoiler de nouvelles scènes, etc. font de la cérémonie spectaculaire une aventure sensorielle intense. Cette intensification du sensible vise en réalité un objectif majeur: celui d’émouvoir le spectateur. La palette des émotions attendues par les organisateurs de ces festivités était vaste: il fallait l’admiration, le ravissement, l’étonnement, le contentement, la joie aussi bien que la peur ou l’effroi. La cérémonie baroque semble donc être une véritable “machine à émotions”.

Il semble que cet inventaire des “effets” attendus des dé-

³⁹ S. PALLAVICINO 1644, I. 2, ch. 7.

⁴⁰ *Idem*, I. 3, ch. 50.

⁴¹ Sur cette question, voir M. DELBEKE 2012, pp. 38-44.

⁴² Sur l’illusionnisme baroque, voir P. CHARPENTRAT 1971; M.S. WEIL 1974;

A. BLUNT 1978.

⁴³ J. GEORGE 1622, p. 21.

⁴⁴ *Idem*, p. 76.

cors doit conduire à réenvisager la définition de la cérémonie baroque comme seul dispositif de représentation et à reconnaître que le rapport entre le *spectateur* et le *spectacle* ne tient pas de la seule relation distanciée entre “celui qui voit” et “ce qui se donne à voir”. Il est bien difficile de reconnaître dans la cérémonie baroque l’avènement d’une mise à distance de la représentation exerçant son pouvoir sur des âmes dociles qu’il s’agit de dompter. Au contraire, elle doit aussi, en conviant le spectateur à s’abîmer dans un univers saturé de couleurs, de matières, de formes, de sons, *altérer les sens*

du spectateur pour le frapper de stupeur, le plonger dans un état d’hébétude, le conduire “hors de soy”. Le spectateur perd 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 entière⁴⁵. La fête baroque est donc aussi un dispositif d’immersion, grâce auquel le spectateur se laisse déborder par le spectacle, dans une opération de rapprochement, de convergence voire de fusion participative.

⁴⁵ R. DEKONINCK - M. DELBEKE - A. DELFOSSE 2016.