

Fumées

célestes Du 12^e au 18^e siècle
ou funestes



F U M É E S
célestes ou funestes
Du 12^e au 18^e siècle

F U M É E S

célestes ou funestes

Du 12^e au 18^e siècle

Textes rassemblés et édités par
Aurore CARLIER

Collection *Monographies* du TreM_a
(TreM.a - Musée des Arts anciens du Namurois)

Fumée et éclat dans l'espace public : les feux d'artifice de la culture du spectacle baroque dans les anciens Pays-Bas

Caroline Heering

Imprégnant l'espace public de sa fumée, l'imbibant de son odeur, le métamorphosant de sa lumière, de son éclat et de ses bruits, le feu d'artifice se présente comme la forme privilégiée du spectacle au cours de la première modernité. Ainsi que l'énonçait l'ingénieur militaire Amédée François Fézier dans son *Traité des feux d'artifice pour le spectacle* (1747), qui résume près de trois siècles de pratique et de théorie pyrotechnique :

De tous les spectacles qui ont été inventés pour servir aux réjouissances publiques, il n'en est point, selon moi, de plus beau que les *feux de joye* ; le concours de monde qui s'y rassemble, le plaisir et la satisfaction qu'il y témoigne par des exclamations de surprise sont des garans de ce que j'avance [...]¹.

Moments clés de la conscience collective, les fêtes publiques connaissent au cours de la première modernité une nouvelle intensité. En suspendant les activités et les gestes quotidiens, elles créent un autre monde métamorphosé par la magnificence et constituent un réel « paroxysme de vie ». 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. Et c'est certainement par le biais de l'exécution de feux d'artifice que cette société se met en scène de la manière la plus spectaculaire. Expression paradigmatique du plaisir éphémère et du gaspillage, les feux d'artifice permettent d'exhiber le superflu ou l'extraordinaire. Ils sont le symbole par excellence de la dépense somptuaire par laquelle les grands acquièrent gloire et honneur,

manifestent leur puissance et leur supériorité hors du commun². Qu'il s'agisse de fêtes civiles (telles que mariages, couronnements ou entrées royales et princières), mais aussi de fêtes militaires (comme les victoires, signatures de paix, destitutions, etc.) ou encore de cérémonies religieuses (béatifications ou canonisations de saints, fêtes de saints patrons locaux, etc.), les feux d'artifice constituent généralement le point culminant des festivités. Les images et les textes décrivent inlassablement la foule de peuple fourmillant dans les rues, débordant des fenêtres, entassée sur les toits des maisons de la ville, ou accourant de toute part depuis les régions voisines pour assister aux feux triomphaux qui clôturent souvent les réjouissances. Ces rassemblements massifs de peuple autour des feux participent d'une sorte d'exaltation, d'une euphorie contagieuse qui se consume en cris et en gestes³, d'un climat de tension singulier où, comme on aimerait le démontrer, la merveille se confond avec l'effroi, la nature avec l'artifice, le plaisir avec l'instruction. Mais cette expérience sublime de l'éphémère est encore à son tour sublimée par les images et les textes imprimés (les relations ou livrets de fête)

1. A. Fr. FRÉZIER, *Traité des feux d'artifice pour le spectacle*, nv. éd., Paris, Charles Antoine Jombert, 1747, p. 384. La première édition de son traité paraît en 1706.
2. W. OECHSLIN et A. BUSCHOW, *Architecture de fête. L'architecte metteur en scène*, traduit par M. Brausch, Liège, Mardaga, 1987, p. 19.
3. R. CAILLOIS, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 129.

qui les décrivent et sont chargés d'en maintenir un souvenir durable, des textes et des images qui, comme on l'abordera, sont truffés d'enjeux idéologiques et rusent de stratégies visuelles pour représenter l'ineffable.

Entre nature et artifice : du bûcher à l'art pyrotechnique

Loin de ne laisser « qu'une vaine fumée en l'air, et aux assistans pour tout plaisir celui d'avoir vû quelques flammes qui ont paru et disparu sans ordre »⁴, les feux d'artifice ne peuvent se laisser comparer au simple embrasement d'un bucher ou à quelques « artifices jetés confusément ». Tels sont les mots d'Amédée François Fézier dans son *Traité des feux d'artifice pour le spectacle*, dans lequel il insiste sur la diversité des compétences requises par l'art artificier : « un feu d'artifice bien conçu et bien exécuté ne peut être l'ouvrage d'un seul homme »⁵. Aussi, parmi les trois choses qui sont à considérer dans les feux d'artifice, « la composition du sujet du théâtre est du ressort des gens de lettres, la seconde qui concerne sa construction est l'affaire des dessinateurs et des bons architectes, la troisième, qui

concerne la disposition des feux, est celle d'un bon artificier »⁶.

Situé à la croisée des sciences, de l'architecture et des arts de la représentation, les feux d'artifice relèvent de compétences multiples. Ils se distinguent en cela des simples *feux de joie*, terme générique désignant les feux allumés dans l'espace public en signe de réjouissance, et des *illuminations* qui servent à l'éclairage des édifices urbains par toutes sortes de lampions, flambeaux, fanaux, torches ou autres chandelles, permettant de prolonger le spectacle et la durée des feux de joie. Dans la gravure illustrant l'entrée de l'archiduc Ernest d'Autriche à Anvers en 1594, les façades sont ainsi couvertes d'une véritable parure

4. A. Fr. FRÉZIER, *Op. cit.*, p. 384. Notons que Frézier reprend là un argument avancé plus tôt par le jésuite Claude-François Ménestrier dans son *Advis nécessaire pour la conduite des feux d'artifice*, rédigé en 1660.
5. A. Fr. FRÉZIER, *Op. cit.*, p. IX.
6. *Ibidem*.



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 dans : Johannes
Bochius, *Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in adventu Sereniss[imi] Principis Ernesti Archiducis Austriae [...]*, Anvers, Imprimerie Plantin-Moretus, 1595, pp. 132-133. Londres, British Library, inv. 808.m.3.

Illumination sur la Grand Place du Vendredi à Gand lors de l'intronisation de Charles VI en 1717
 Gravure dans : *Relation de l'inauguration solennelle de sa sacrée majesté imperiale et catholique, Charles VI, Empereur des Romains [...], Gand, Augustin Graet, 1719, ill. p. 18.*
 Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, cabinet des estampes, inv. VB 10.314 C EST.



de feu et de lumière, dont les nuages de fumée s'échappant des chandelles et pots à feux sont l'indice le plus manifeste, si bien que, comme le précise la relation selon une formule récurrente propre à ce genre littéraire, « toutes les maisons de la ville semblaient en feu »⁷. Les poteaux surmontés de plateaux supportant des tonneaux de poix allumés, visibles sur cette image, constituent un autre type de montage pyrotechnique qui permettait d'éclairer l'espace public. Les auteurs des relations ne manquent jamais de souligner que ces montages étaient financés par différents corps de la ville (les guildes, échevins, la noblesse, etc.) en signe d'acclamation et de reconnaissance envers la personne fêtée ou honorée. Il en va de même lors de l'inauguration de Charles VI à Gand en 1717 où, explique l'auteur, les illuminations étaient le témoignage de la ferveur populaire : la ville fut illuminée trois jours de suite, « chacun à l'envi voulut faire éclater son zèle », tandis que sur la place du vendredi étaient dressées quatre grandes pyramides « artistement faites », illuminées d'un grand nombre de lanternes peintes et de fanaux « qui donnaient un aspect très agreable »⁸.

Quant aux feux d'artifice, c'est à l'invention de la poudre que l'on en doit la magnificence, cette invention renversante composée d'un mélange de salpêtre, de soufre et de charbon qui, comme l'explique Frézier, avait fourni « les plus beaux moyens de rendre le spectacle de feu varié et

intéressant »⁹. Aussi, si on en donne la conduite à des ingénieurs, et « si on les appelle feux d'artifice », rappelle le jésuite Claude François Ménéstrier dans son traité publié en 1660, « il faut que ce nom ne convienne pas moins au dessein et au corps de la machine, qu'à la décharge des pots à feu et des fusées »¹⁰. Les feux d'artifice

7. J. BOCHIIUS, *Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in adventu Sereniss[imi] Principis Ernesti Archiducis Austriae, Ducis Burgundiae, Comitis Habsburgi aurei velleris equitis, Belgicis provinciis a regia Ma[gista]te Cathol[ici] praefecti, An[no] M.D.XCIII. XVIII. Kal[endis] Iulias, aliisque diebus Antwerpiae editorum. Cui est praefixa, De Belgii Principatu a Romano in ea Prouincia Imperio ad nostra usq[ue] tempora brevis narratio*, Anvers, Plantin-Moretus, 1595, p. 131.
8. *Relation de l'inauguration solennelle de sa sacrée majesté imperiale et catholique, Charles VI, Empereur des Romains, toujours auguste, et troisième du nom, Roy des Espagnes, comme Comte de Flandres, célébrée à Gand, ville capitale de la province, le XVIII. octobre 1717, Gand, Augustin Graet, 1719, pp. 17-18.*
9. A. Fr. FRÉZIER, *Op. cit.*, p. XII.
10. Son traité sur les feux d'artifice, intitulé *Advis nécessaire pour la conduite des feux d'artifice*, est publié dans l'ouvrage suivant : Cl.-Fr. MÉNESTRIER, *Les rejoissances de la paix, avec un recueil de diverses pieces sur ce sujet : dédié a Messieurs les prevost des marchands et eschevins de la ville de Lyon*, Lyon, chez Benoist Coral, 1660, p. 4.

sont en effet « des feux qui se font avec art », la création relevant ici d'une intervention presque magique, voire démiurgique, « tant la beauté en surprend extraordinairement la veuë »¹¹. Parce qu'il représente la maîtrise d'un élément naturel par essence indomptable, fulgurant, volatile et dangereux, le feu d'artifice incarne sans doute mieux que toute autre production artistique 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 : ils inversent l'ordre du monde en « ramenant le jour aux carrefours » à l'approche de la nuit, en « chassant les ténèbres » pour étendre le jour¹², mais aussi en mariant l'eau et le feu, la chaleur et le froid¹³, ou comme l'explique Gaspar Schott dans son traité sur la magie, en « mettant le feu à de la glace », en produisant une « pluie de feu » ou de « l'eau ardente »¹⁴, etc. Enfin, ils restaurent l'ordre primordial à travers le chaos de la destruction.

Les traités pyrotechniques de l'époque moderne distinguent généralement trois types de feux artificiels « de recreation » ou « de divertissement » : les feux qui montent en l'air (lancés depuis des mortiers ou des bombardes, nécessitant une connaissance de la balistique et de la

trajectoire de projectiles), ceux qui se consomment au sol et enfin ceux qui se déroulent sur l'eau.

11. « 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 veuë [...] » (*Traité d'une partie de la Pyrotechnie concernant une facile et solide methode pour faire des deux attficiels 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, Vevey, 1678, p. 3*).
12. Ainsi, la relation manuscrite des fêtes de canonisation des saints Ignace de Loyola et François-Xavier déroulées en 1622 à Tournai précise que « la nuit entre temps tombait, mais non sur la ville dans laquelle les feux allumés étendirent la journée, chassant les ténèbres » (« *ruebat interea nox, sed non in urbe in qua [...] excitati ignes diem expulsis tenebris producebant* » *Continuatio Historiae Collegii Tornacensis Societatis Iesu, anni 1622, 1623, 1624, ARSI, GB33, cahier 25, fol. 160*). À Louvain, on peut lire : « à l'approche de la nuit, quand l'obscurité s'étendit, une nouvelle lumière tout à coup brilla et on vit des feux de joie ramener le jour aux carrefours » (« *sub noctem tenebrae ubi incubuerunt, subito nova lux affulsit festivi[ue] per compita ignes diem revexisse visi* ». *Historia collegii Soc[ieta]tis Iesu Lovanii, ab 1542 ad 1628 exclus, ARSI, FB50 II, cahier 72, fol. 347*).



ROMEYN DE HOOGHE,
Feux d'artifice dressés sur
le Vivier à La Haye l'occa-
sion de l'entrée du roi
Guillaume III en Hollande
le 5 février 1691
Gravure dans : G. Bidloo,
*Komste van zyne majes-
teit Willem III. Koning
van Groot Britanje, enz.
in Holland; ofte oms-
tandelyke beschryving
van alles, [...] verciert
met kopere plaaten,*
's Graavenhaage, Arnoud
Leers, 1691, ill. p. 71.
Amsterdam,
Rijksmuseum,
inv. RP-P-OB-76.302.

Parmi les feux qui produisent leur effet en l'air, les traités dénombrent divers types de fusées volantes (à parasol, flamboyante, éclatante, fulminante, avec caractère d'écriture, etc.), des serpenteaux, lardons, étoiles, pluie d'or ou « chevelure d'ange », ballons, etc., autant de feux qui se distinguent par des effets singuliers (trajectoire droite ou qui vrille, explosion sous forme d'éclatement, de scintillement, etc.) liés à la composition de la poudre, des matières qui y sont mêlées et des éléments ajoutés aux fusées, variant selon les évolutions de la science pyrotechnique¹⁵. Les feux qui brûlent au sol comptent des lances à feu, des saucissons, balles à feux (qui « illuminent », « fument », « infectent », « empestent »), pyramides, etc. mais aussi des artifices mobiles comme les roues à feu ou girandoles, parfois appelées « soleils » (artifices fixés sur une roue tournant sur un axe vertical ou horizontal). Quant aux feux qui flottent sur l'eau, on distingue ceux qui sont allumés par l'eau, ceux qui sont jetés dans l'eau, ou bien ceux qui brûlent au fond de l'eau.

À ces artifices, il faut encore ajouter la pratique qui consiste à faire « vomir » ou « cracher » du feu depuis différents objets (épées, lances, roues, vases, etc.) ou à illuminer de feu des initiales ou des devises (cfr image ci-contre). Enfin, les « machines » (*machina*) désignent des montages ou constructions pyrotechniques aussi variées qu'on peut en concevoir, comme l'explique Gaspar Schott dans son traité : « des palais entiers, des arcs de triomphes, des châteaux, des pyramides, des obélisques, des colonnes, des statues d'hommes ou d'animaux, des fontaines et d'autres choses semblables construites en recourant à cet art et enflammées simplement pour le spectacle »¹⁶. Parfois, le terme « machine » est plus spécifiquement utilisé pour désigner des montages pyrotechniques mobiles qui, comme le souligne Frézier, « donnent aux spectacles un air de merveilleux, [...] ont en leur faveur l'approbation du peuple, dont elles attirent les yeux et l'admiration par des mouvemens extraordinaires »¹⁷. Ces mouvements résultent de mécanismes cachés (contrepoids, eau, feu, ressorts, roues et poulies, etc.) ou de l'action de la figure le long d'une corde. Représentant des monstres, des cavaliers ou des animaux fantastiques qui se battent en l'air, ces machines étaient souvent utilisées pour mettre le feu à la machine principale ou au « théâtre », terme désignant au XVIII^e siècle la structure de bois imitant une architecture et ornée de diverses figures, sur laquelle sont disposés les artifices (cfr image p. 89).

13. En décrivant les feux lancés sur un lac artificiel à La Haye en 1691, la relation énonce : « il sembloit que le feu et l'eau, bien que loin de se nuire, eussent oublié leur contrariété naturelle, pour se prêter l'un à l'autre de nouveaux agrément en faveur de cette fête. Le feu qui se lançoit dans l'eau, ne la pouvant pénétrer à cause de la glace qui couvroit tout le Vivier, étoit contraint de s'arrêter sur le cristal, qui le renvoyoit voltiger et serpenter de tous côtes ; et l'éclat de cette lumiere sembloit redonner à l'eau sa forme liquide et transparente : d'un autre côté, le cristal, qui se jouoit de tant de feux errans et voltigeans sur l'étenduë de sa surface, multiplioit les objets, en réfléchissant leur lumiere sur ce vaste miroir, et renvoyoit pour le plaisir des spectateurs une infinité de nouveaux feux, au-delà de ceux qu'il avoit reçûs. » G. BIDLOO, *Relation du voyage de Sa Majesté britannique en Hollande, et de la reception qui luy a été faite [...]*, La Haye, Arnoud Leers, 1692, p. 70. Il s'agit de la traduction française par Jean Tronchin du Breuil de l'ouvrage en néerlandais : G. BIDLOO, *Komste van zyne majesteit Willem III. Koning van Groot Britanje, enz. in Holland ; ofte omstandelyke beschryving van alles, [...] verciert met kopere plaaten*, La Haye, Arnoud Leers, 1691.
14. Gaspar Schott explique comment produire « de l'eau ardente » ou « une pluie de feu » (*aqua ardentissima, pluvia ignea*), comment donner l'impression que le corps entier est en feu (*quando vis ut videaris totus ignitus a capite usque ad pedes...*) ou encore comment mettre le feu à de la glace ou de la neige et « cracher du feu » (*nivem et glaciem accendere, ignem spuere*). P. G. SCHOTTI, *Thaumaturgus physicus, sive Magiae universalis naturae et artis pars IV et ultima in VIII libros digesta... cum figuris aeri incis...*, Würzburg, J. G. Schönwetteri, 1659, pp. 127-130. Nous empruntons cette traduction à un document de travail rédigé par Grégory Ems ; nous le remercions chaleureusement de nous avoir transmis ses notes de travail.
15. Notons que les couleurs et certains effets comme le scintillement n'apparaissent ou ne se perfectionnent qu'au XVIII^e siècle.
16. P. G. SCHOTTI, *Op. cit.*, p. 92 : « tot excogitatae sunt machinae ac moles pyrotechnicae, ut palatia integra, arcus triumphales, castella, pyramides, obeliscos, columnas, statuas hominum ac bestiarum, fontes, aliaque his similia, ex ea arte constructa et ad vanam ostentationem incensa conspicias. »
17. A. Fr. FRÉZIER, *Op. cit.*, p. XII, p. 402. Cette acception du terme « machine » pour désigner un montage en mouvement semble se généraliser au XVIII^e siècle. Elle est déjà présente dans les écrits de Ménéstrier : « On donne le nom de machines à tout ce qui n'a mouvement que par l'artifice des hommes. Les scenes et les theatres mobiles, les chars, les nues, les vaisseaux, par quelque voye qu'ils soient mûs, sont véritablement machines, parce qu'estant 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. » (Cl.-Fr. MÉNESTRIER, *Traité des tournois, joustes, carrousels, et autres spectacles publics*, Lyon, Jacques Muguet, 1669, p. 142).

Entre terreur et joie : de la performance guerrière à la réjouissance festive

Avant d'être réalisés à des fins de divertissement, les feux d'artifice ressortaient toutefois de l'art de la guerre et relevaient d'une compétence militaire. Entre deux campagnes et en dehors des champs de bataille, l'ingénieur militaire était en effet en charge de la création de feux d'artifice pour le divertissement du monarque¹⁸. Les titres des premiers ouvrages de pyrotechnie témoignent bien de cette double vocation martiale et festive des feux artificiels, comme le *Recueil de plusieurs machines militaires, et feux artificiels, pour la guerre et la récréation*¹⁹ de Jean Appier Hanzelet publié en 1620. Premier manuel militaire de langue française à lier la guerre et la fête, l'ouvrage est divisé en 6 livres dont les quatre premiers traitent des machines de guerre, feux offensifs et défensifs, tandis que le 5^e livre est dédié aux « feux artificiels de joie, ou de passe-temps, pour s'escayer sur les remparts, devant une place, ou en quel lieu et temps qu'il plaira à l'artisan »²⁰. En amorçant le livre en question, l'auteur précise : « Les feux que nous enseignons en ce livre, sont proprement appelez feux de joie. D'autant qu'ils sont propres aux temps d'allegresse, de recreation, et lors qu'on a obtenu quelque victoire recente contre son ennemy. Ils sont quelquefois representez de dans une place assiegee [...] »²¹. Si la pratique des feux artificiels de récréation se spécialise au XVIII^e siècle – l'ouvrage de John Babington, *Pyrotechnia or a discourse of artificial fire workes for pleasure* de 1635 faisant figure de précurseur –, la double vocation des feux artificiels est encore mentionnée dans l'encyclopédie de Diderot : les feux d'artifice sont définis comme une « composition de matieres combustibles, faite dans les regles de l'art, pour servir ou dans les grandes occasions de joie, ou dans la guerre, pour être employée comme arme offensive, ou comme moyen brillant de réjouissance »²².

Cause de destructions mais aussi de plaisir, le feu a de tout temps suscité la terreur comme la joie, la crainte comme la vénération. Ainsi, après avoir énuméré les usages des feux chez les anciens, Frézier peut-il prétendre que :

tous ces usages prouvent que quoique le feu puisse devenir un symbole de terreur, c'a été chez un grand nombre de nations le symbole

de joie, et que les plus grandes fêtes ont été solennisées avec du feu, non-seulement pour l'exécution des sacrifices, mais encore pour la beauté et la brillante clarté de la lumière qu'il répand [...]»²³.

Si les feux sont « de joie » ou « d'artifice », ils le sont donc en partageant les moyens et les effets sensibles de la guerre : les feux, les canons, les arquebusades et autres instruments de guerre étant transformés pour la fête en instruments de paix. Puissants signaux visuels et auditifs, susceptibles d'être vus et entendus de loin, les machines pyrotechniques et canons de guerre servaient non seulement d'annonce et de clôture symbolique des festivités, dont ils constituaient généralement le point culminant, mais ils servaient pareillement à donner l'alarme en temps de guerre, comme ils couronnaient les campagnes militaires en illuminant les lieux symboliques de la puissance militaire de la ville (forteresse ou fortification). Après un siège, pour exorciser les peurs et conjurer les risques que la ville ne se dérobe, les feux d'artifice rejouaient rituellement la prise de la cité en brûlant des copies symboliques de bâtiments importants de la ville²⁴. Dans la mémoire sensorielle et collective, le bruit assourdissant des déflagrations conjugué au mélange arithmique de l'artillerie, de la musique et des cris, l'odeur âpre et minérale de la poudre, l'aveuglement provoqué par les lumières et l'épaisse fumée des explosions,

18. É. D'ORGEIX, *De la guerre à la fête*, dans D. MORELON (dir.), *Chroniques de l'éphémère*, Paris, INHA (Les catalogues d'exposition de l'INHA), 2010 [En ligne], mis en ligne le 21 septembre 2010. URL : <http://inha.revues.org/2841>.

19. J. APPIER HANZELET et Fr. THYBOUREL, *Recueil de plusieurs machines militaires, et feux artificiels, pour la guerre et la récréation*, Pont-à-Mousson, J. et G. Bernard, 1620.

20. *Ibid.*, p. 14.

21. *Ibid.*, p. 1.

22. DIDEROT et D'ALEMBERT, *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, s.v. Feux d'Artifice, vol. 6, p. 639.

23. A. Fr. FRÉZIER, *Op. cit.*, p. XIX.

24. M. POLLAK, *Cities at war in early modern Europe*, New York, Cambridge University Press, 2010, pp. 291-292. Sur les rapports entre la guerre et les feux d'artifice, voir en particulier le dernier chapitre *Fireworks and illuminated architecture*, pp. 291-307.

tout cela rappelle le paysage visuel, mais aussi sonore et olfactif de la guerre ou du siège d'une ville. Si la fête pouvait constituer un contrepoint joyeux et extraordinaire au climat anxiogène qui régnait en cette période secouée par les conflits politiques et les troubles religieux, elle était donc pourtant loin de constituer avec la guerre une entité antinomique. À l'image de la double nature du feu, la guerre et la fête partagent une même stratégie sensorielle, un même climat de tension, une même effervescence propice aux comportements exubérants, aux débordements et à l'excès. Dans les dictionnaires de l'époque, l'entrée du mot « spectacle » est particulièrement évocatrice de cette collusion particulière. Davantage que sa qualité émotionnelle (triste ou joyeuse), c'est sa capacité à émouvoir et sa dimension visuelle qui semble définir le spectacle au cours de la première modernité. Il désigne en effet « tout ce qu'on expose aux yeux des spectateurs. Tout ce qui se voit publiquement »²⁵. Il renvoie encore à une « représentation que l'on donne au public pour le divertir » et « se dit aussi, de tout objet extraordinaire, qui attire les regards, l'attention, qui arrête la vue ». Ainsi, on parle de « *Beau spectacle. Triste, horrible spectacle* »²⁶. Dans le dictionnaire de Furetière, l'accent est mis sur le tragique du spectacle²⁷ :

Accident extraordinaire qui estonne, que l'on considère avec quelque émotion. Un champ de bataille est un tragique spectacle. C'est un triste spectacle, qu'un grand incendie dans une ville. Quand on fait des exécutions de criminels, le peuple court à ce spectacle²⁸.

En tant que réactivation contrôlée de la guerre, les festivités imposaient au cœur de la ville la technologie militaire, et elle contribuait ainsi à soumettre la population à l'autorité armée²⁹. Les festivités publiques comme les Joyeuses Entrées prenaient d'ailleurs régulièrement l'allure d'une parade militaire : tandis que les milices de la ville y défilaient au son des trompettes et du gronde-ment festif des canons situés sur les remparts, des batailles navales ou des combats étaient rituellement rejoués, tandis que des destructions par le feu rejouaient les horreurs de la guerre sur un mode ludique. Parfois, la lumière émise par les feux festifs, mêlée au grondement des canons et au tintamarre de l'artillerie qui les accompagnaient, pouvait même se laisser confondre avec des actes de guerre. Les relations des fêtes de canonisation des saints jésuites Ignace et François

Xavier en 1622, qui ont donné lieu à des célébrations dans toutes les villes de la Chrétienté où les jésuites disposaient d'un établissement, sont assez explicites à cet égard³⁰. L'auteur de la relation des fêtes déroulées à Anvers précise en effet que les brigands hollandais, qui préparaient une embuscade à une nef marchande anversoise, détalèrent honteusement lorsqu'ils furent effrayés par le fracas inattendu de l'ovation militaire et les feux de joies tirés depuis les tours de la ville, car ils croyaient que la ville s'en servait « pour avertir les bourgs et les villages voisins de leur incursion et de leur guet-apens »³¹. De même, à Dunkerque :

25. P. RICHELET, *Dictionnaire françois*, J. H. Widerhold, 1680, s.v. *Spectacle*.
26. *Le Dictionnaire de l'Académie françoise dédié au Roy*, Paris, chez la Veuve J.-B. Coignard et chez J.-B. Coignard, 1694, s.v. *Spectacle*.
27. Aussi, le mot latin *pegma* désigne-t-il à l'époque un montage scénique, un échafaud portant quelque chose à la vue des spectateurs, qu'il s'agisse d'un théâtre ou d'une exécution à mort. Voir C. HEERING, *Pratiques de montage et ornementalité dans les festivités éphémères au premier âge moderne*, dans *Textimage - Le Conférencier* (numéro 6 : *Entre textes et images : montage / démontage / remontage*), actes du colloque organisé à Lyon les 20, 21 et 22 novembre 2014 par J.-P. Esquenazi, O. Leplatre et A. Barre, [en ligne] URL : https://revue-textimage.com/conferencier/06_montage_demontage_remontage/sommaire.html.
28. A. FURETIÈRE, *Dictionnaire Universel*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690. s.v. *Spectacle*.
29. M. POLLAK, *Op. cit.*, pp. 291-307.
30. Sur ces festivités, je me permets de renvoyer à mon article précité et à la bibliographie mentionnée. Les relations latines de ces fêtes ont fait l'objet d'une traduction par nos collègues Laurent Graillet et Grégory Ems, dans le cadre du projet inter-universitaire belge « Cultures du Spectacle Baroque. La fête baroque entre Italie et anciens Pays-Bas (1585-1685) », et sont consultables sur le site : <https://spectaclebaroque.eu>.
31. M. DE GHRYZE, *Honor S. Ignatio de Loiola Societatis Iesu Fundatori et S. Francisco Xaverio Indiarum Apostolo per Gregorium XV inter Divos relatis habitus a Patribus Domus Professae et Collegii Soc[ietatis] Iesu Antuerpiae 24 Iulii 1622* [= *Hommage rendu à Saint Ignace de Loyola, Fondateur de la Compagnie de Jésus, et à Saint François Xavier, Apôtre des Indes, mis par Grégoire XV au nombre des saints, par les Pères de la Maison professe et du Collège de la Compagnie de Jésus, Anvers, le 24 juillet 1622*], Anvers, Plantin, 1622, pp. 5-6.

Toutes les rues brillaient de divers feux, de pots à feu sur des mâts de fort grande taille, en si grande variété et quantité que toute la cité semblait s'être transformée en un bûcher et que le régiment de marins qui surveillaient les navires ennemis qui attaquaient sans cesse le port, croyait que Berg-op-Zoom avait été prise ou bien que nous avions remporté une éclatante victoire³².

Les gravures illustrant les sièges de villes ou les batailles navales partagent encore avec certains documents iconographiques relatifs aux Joyeuses Entrées la même syntaxe et le même vocabulaire visuel. Dans la gravure représentant l'accueil du duc d'Anjou lors de sa Joyeuse

Entrée à Anvers en 1582, la vue topographique de la ville et des territoires environnants, les spec-

32. *Relatio celebritatis in festo sanctorum patrum nostrorum Ignatii et Xaverii a residentia Dunckerana* [Relation de la solennité organisée lors de la fête de nos saints pères Ignace et Xavier par la résidence de Dunkerque], Rome, ARSI, FB 60, cahier 21, fol. 47^v : « Plateae omnes ita ignibus variis, picatis doliis tanto numero in praegrandibus malis ardebant, ut et tota civitas in rogi converso videretur et turba nautica, quae in hostium navibus portum assidue obsidentibus excubabat, aut Berghen-op-soom captam aut ingentem aliquam nostros victoriam adeptos existimarent. »



JACOB NEEFFS (grav.),

Spectacle naval avec feux d'artifice exécuté lors de l'entrée du Cardinal-Infant Ferdinand à Gand en 1636

Gravure à l'eau-forte dans : G. Becanus, *Serenissimi principis Ferdinandi Hispaniarum Infantis triumphalis introitus in Flandriae metropolim Gandauum*, Anvers, Jean Van Meurs, 1635, pl. 37.

Namur, Bibliothèque universitaire Moretus Plantin, inv. R17D0016.

[illegible]

« Éblouissant », « ravissant », « ébahissant », « divertissant », ou tout simplement « occupant » les yeux des spectateurs, comme le décrivent les relations écrites des festivités, les feux d'artifice forment autant d'occasion de « plaisir », d'« amusement », de « recreation », de « divertisse-

L'ovation militaire lors de l'arrivée du duc d'Anjou à Anvers en 1582
Gravure dans : *La joyeuse et magnifique entrée de Monseigneur François, fils de France et frère unique du Roy [...] en sa très - renommée ville d'Anvers*, Anvers, Christophe Plantin, 1582, pl. I.
Londres, British Library, inv. c.22.c.12.

ment », mais aussi de « surprise », de « frayeur », de « terreur » ou d'« effroi » auprès d'une population amassée dont l'euphorie se manifeste en gestes, en cris et en acclamations exubérantes.

Mais si les feux d'artifice plaisent tout autant qu'ils éblouissent, comme l'explique Claude François Ménéstrier, il faut toutefois que « la montre en soit ingénieuse, et que l'esprit se retire de ces spectacles aussi satisfait que les yeux »³⁴. Pour le jésuite, qui s'inscrit dans les conceptions d'éducation propres à la Compagnie, il s'agit en effet d'orienter la joie provoquée dans l'âme par les feux artificiels à des fins d'édification et d'instruction :

Enfin il y a cette différence entre ces pièces bien conduites et celles qui sont faites sans dessein, que les unes ne sauraient plaire qu'un moment et satisfaire seulement les yeux tandis que l'artifice joüe ; au lieu que les autres divertissent également et l'esprit et les yeux, et en laissent dans la mémoire une image qui plait et qui instruit³⁵.

Figure marquante de la « pensée symbolique » du premier âge moderne, Ménéstrier est le premier à consacrer une grande partie de son traité à l'iconographie des feux d'artifice. L'auteur distingue des sujets historiques, fabuleux (issus de la mythologie et de la poésie), emblématiques, naturels ou mêlés, et insiste sur la nécessité d'adapter le sujet du spectacle aux circonstances : non seulement il importe de choisir le sujet en fonction de la nature des feux d'artifice (c'est-à-dire prendre des sujets thématiquement liés au feu, comme la fournaise de Vulcain, plutôt que des scènes de naufrage ou aquatique), mais il faudra aussi adapter le sujet au type de fête (la naissance d'Hercule et d'Alexandre seront par exemple des sujets propres de la naissance des princes), et enfin au lieu et à la personne honorée. Il s'agit en somme d'appliquer aux feux artificiels les principes rhétoriques de la convenance ou du *decorum*. Car à l'époque moderne, on n'apprécie pas seulement les feux d'artifice pour la succession spectaculaire d'explosions, de couleurs ou de bruit, comme on le ferait aujourd'hui :

Il est dans la nature de la chose même, que tout spectacle représente quelque chose : or on ne représente rien dans ces occasions, lorsqu'on ne peint que des objets sans action ; le mouvement de la fusée la plus brillante, si elle n'a point de but fixe, ne montre qu'une traînée de

feu qui se perd dans les airs. Ces feux d'artifice qui représentent seulement et comme en répétition, par les différents effets des couleurs, des mouvemens, des brillans du feu, la décoration sur laquelle ils sont posés, fût-elle du plus ingénieux dessein, n'auront jamais que le frivole mérite des découpures. Il faut peindre dans tous les Arts ; et dans ce qu'on nomme spectacle, il faut peindre par les actions³⁶.

Dès le milieu du XVIII^e siècle, les spectacles pyrotechniques sont donc considérés comme des représentations théâtrales, ce dont témoigne bien l'usage du mot « théâtre » pour désigner la scène abritant les principaux artifices. Ils supposent une scène et une narration, mais aussi la collaboration de divers corps de métier, toutefois orchestrés par des hommes de lettres, « afin que tout exprime et signifie quelque chose d'intéressant, non-seulement aux yeux du peuple, mais encore à ceux des sçavans »³⁷ :

les talens d'un artificier ont besoin d'être secondés par ceux des architectes, peintres et sculpteurs, mais particulièrement par ceux des gens de lettres qui savent présenter sous des idées agréables les sujets qui donnent occasion aux réjouissances, par des applications des événements de l'histoire, ou des inventions de la fable, et les animer et orner d'emblèmes, de devises et d'inscriptions³⁸.

Les programmes iconographiques savamment élaborés présupposaient bien sûr une audience suffisamment éduquée et à même de comprendre les allégories, figures mythologiques ou historiques complexes, encore enrichies d'inscriptions, d'emblèmes ou de devises. Aussi, afin que le spectacle puisse être compris

34. Cl.-Fr. MÉNESTRIER, *Advis nécessaire pour la conduite des feux d'artifice...*, p. 5.

35. *Ibid.*, p. 32.

36. DIDEROT et D'ALEMBERT, *Op. cit.*, p. 639.

37. A. Fr. FRÉZIER, *Op. cit.*, p. 393.

38. *Ibid.*, pp. 383-384.

de tous, Frézier préconise-t-il, à défaut d'opter pour des sujets populaires, de distribuer parmi les spectateurs des programmes destinés à guider le public dans son appréhension et sa compréhension du spectacle³⁹ :

Les traits d'histoire qu'on choisit, doivent être, autant qu'il est possible, du nombre de ceux qui sont les plus connus, afin que le peuple qui compose la plus grande partie des spectateurs, puisse comprendre quelque chose dans l'allégorie et dans l'application au sujet de la fête ; si cependant on ne le peut avec autant d'avantage, il faut avoir soin de l'instruire par des explications imprimées que l'on répand dans l'espace public ; cette précaution usitée est si nécessaire que sans elle on employeroit de l'esprit en pure perte, pour la plus grande partie des spectateurs⁴⁰.



Feux d'artifice réalisés à Douai à l'occasion de la canonisation des saints jésuites Ignace et François-Xavier en 1622
Gravure dans : *Narratio eorum quae Duaci pro celebranda sanctorum Ignatii et Francisci canonizatione gesta sunt*, Douai, Pierre Telu, 1622, n.p.
Paris, Bibliothèque du Centre Sèvres, inv. C 150/0041.

Comme en témoignent l'iconographie des gravures de fête qui se codifie dès le xvi^e siècle, de même que les premiers traités de pyrotechnie du début du xvii^e siècle, les premiers spectacles pyrotechniques faisaient la part belle aux scènes de bataille, mettant généralement en scène un conflit entre le bien et le mal. À côté des machines figurant des dragons cracheurs de feu ou autres figures monstrueuses évoluant parfois dans les airs le long de câbles, on ne compte plus les scènes de défense et d'attaque de forteresses bourrées de poudre réactivant, sous le mode du jeu, la mémoire de la guerre. Lors de la double canonisation de 1622, les jésuites avaient dressé sur une place d'Anvers un château (le « château de l'Envie »), entièrement réalisé à partir de poudre à canon, qui s'embrasa suite à l'action de fusées lancées le long de câbles⁴¹. À Dunkerque, ils avaient reproduit la citadelle de Pampelune (où Ignace avait été blessé) explosant parmi les feux⁴². À Louvain, on comptait trois montages pyrotechniques. Le premier représentait une citadelle qui s'embrasa à l'approche d'une machine figurant le nom de IESUS rayonnant. Représentant le « royaume du monde », cette citadelle était constituée de trois tours figurant la concupiscence des yeux, la concupiscence de la chair et la vie superbe, et trônait sur les figures des péchés capitaux représentés sur des tonneaux de poudre. Parmi les deux autres montages, l'un était dédié à saint Ignace et représentait l'hérésie sur un dragon monstrueux accompagnée des hérésiarques « prêts à être réduits en cendre (puisqu'ils ont été

39. Pour rendre le programme plus intelligible au public, Ménestrier précise quant à lui que les inscriptions, qui « expliquent la machine et l'occasion de la feste, et invitent les peuples à la joye », étaient parfois écrites en langue vulgaire : « On les fait quelquefois en langue vulgaire pour les rendre plus intelligibles au peuple ; mais elles ont peines d'avoir la grace des latines, qui sont plus énergiques en peu de mots » (Cl.-Fr. MÉNESTRIER, *Advis nécessaire pour la conduite des feux d'artifice...*, pp. 26-27).

40. A. Fr. FRÉZIER, *Op. cit.*, p. 394.

41. M. DE GHRYZE, *Op. cit.*, p. 23.

42. *Relatio celebritatis... Dunckerana*, fol. 47^v.

vaincus par Ignace) », l'autre était dédié à saint Xavier et figurait l'idolâtrie assise sur un crocodile hideux « provoquant la crainte des enfants qui le regardaient » accompagné des idoles indiennes. L'Hérésie et l'Idolâtrie accompagnées de leurs acolytes prirent feu par des fusées lancées par Ignace et Xavier⁴³, le premier étant reconnu pour avoir combattu l'hérésie en Europe et le second réputé pour avoir évangélisé les Indes orientales. À Douai, le montage pyrotechnique représentait le château des hérétiques, château auquel Ignace mit le feu, brandissant un javelot vomissant du feu depuis un char envoyé à partir une tour voisine et dont les roues brûlaient par des artifices de feu⁴⁴. Situés à l'intersection du ludique et du martial, réactivant les craintes liées à la guerre, ces spectacles sont dotés d'une grande efficacité émotionnelle. À Anvers, par exemple, tandis que les artifices « eurent captivé un public abasourdi » le grondement des canons « des canons de guerre presque » « firent reculer les spectateurs à cause d'une crainte inattendue »⁴⁵. Aussi l'assimilation directe entre le signifié et la nature de son signifiant, visuel (la lumière, le feu) et sonore (le grondement des canons), semble-t-elle garantir l'efficacité de ces spectacles pyrotechniques. Dotés d'une puissance évocatrice et d'un potentiel d'association presque naturel, accessibles aux spectateurs illettrés, les feux sont habilement exploités dans ces spectacles, puisqu'ils incarnent (plus qu'ils ne représentent) le pouvoir de la destruction et de la lumière. Dans les festivités orchestrées par les jésuites, les figures du mal (hérétiques, idolâtres, péchés capitaux, etc.) sont en effet littéralement « réduites en cendre » par les saints nouvellement canonisés, à l'image d'une bataille céleste menée par les saints vers le triomphe. « Éclairant les ténèbres » de leur feu ardent, ils invitent « les spectateurs à dresser leurs yeux en haut, et porter leurs cœurs au paradis »⁴⁶. Quelques années plus tard, le jésuite Ménestrier ne dit pas autre chose lorsqu'il explique dans son traité qu'il convient d'approprier la nature des artifices avec le sujet représenté :

si c'est un bataille gagnée qui en soit l'occasion, il faut que ses feux tendent tous à faire du bruit et du fracas. [...] Si l'on represente une teste de Meduse ou un dragon, il n'en faut faire sortir que des serpentaux [...]. Les girandoles ne doivent servir qu'à représenter les choses qui ont le mouvement circulaire, comme le ciel, les planettes, les signes celestes, les roûes, etc.⁴⁷.

Entre événement et mémoire : le statut des livres de fête

La littérature scientifique a souvent insisté sur le rôle politique de ces événements éphémères comme des spectacles pyrotechniques qui les couronnent⁴⁸. Pourtant, si l'on pourrait les définir malgré l'anachronisme en termes de propagande, celui-ci réside tout autant, si pas davantage, dans les relations imprimées et les images de ces spectacles que dans les événements qu'elles reflètent. Par sa diffusion à travers toute l'Europe, le compte-rendu officiel connaît en effet une audience bien plus large que celle des festivités proprement dites. Depuis les modestes relations imprimées jusqu'aux luxueux ouvrages offerts en cadeau dans les cours européennes, dont la magnificence pouvait rivaliser avec la pompe des événements eux-mêmes, en passant par les placards ou les images-souvenirs que les spectateurs pouvaient emporter en

43. *Commentarius rerum gestarum a Soc[ieta]te Iesu Louaniii ad Apotheosim SS. Ignatii et Xaverii* [Mémoire de ce qui a été organisé par la Compagnie de Jésus à Louvain pour l'apothéose des saints Ignace et Xavier], Rome, ARSI, FB 52, f. 17-22.

44. *Narratio eorum quae Duaci pro celebranda sanctorum Ignatii et Francisci canonizatione gesta sunt*, Douai, P. Telu, 1622, p. 30.

45. M. DE GHRYZE, *Op. cit.*, p. 23 : « Quae omnia ubi diu populum attonitum detinuerant, subsecuta sunt e columnarum basibus tormenta, quasi bellica, spectatoresque inopinato metu deterruerunt. »

46. *Solemnité de la canonization de saint Ignace de Loyola, fondateur de la Compagnie de IESUS, et de S. François Xavier de la mesme Compagnie, faite à Bourdeaux*, Bordeaux, Jacques Millanges, 1622 p. 61.

47. Cl.-Fr. MÉNESTRIER, *Advis necessaire pour la conduite des feux d'artifice...*, pp. 22-23.

48. Citons, entre autres : J. R. MULRYNE, H. WATANABE-O'KELLY et M. SHEWRING (éd.), *Europa Triumphans. Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*, Aldershot/Burlington, Ashgate/Modern Humanities Research Association, 2004 ; M. THØFNER, *A Common Art. Urban Ceremonials in Antwerp and Brussels during and after the Dutch Revolt*, Zwolle, Waanders Publishers, 2007 ; S. BUSSELS, *Spectacle, Rhetoric and Power. The Triumphal Entry of Prince Philip of Spain into Antwerp*, Amsterdam/New-York, Rodopi, 2012 ; A. C. KNAAP et M. C. J. PUTNAM (éd.), *Art, Music, and Spectacle in the age of Rubens. The Pompa Introitus Ferdinandi*, Londres/Turnhout, Harvey Miller/Brepols, 2013.



JACQUES CALLOT (grav.),
Feuille d'éventail représentant un spectacle nautique sur l'Arno à Florence
 Eau-forte et burin. 227 x 303 mm.
 1619.
 Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-20.848.

guise de souvenir de l'événement, les usages qui étaient pratiqués de ces livrets et gravures de fête étaient variables : ils dépendaient de leurs commanditaires, de leurs auteurs et évidemment des moyens financiers mis à la disposition de leur édition. Mais si leur statut et leur usage étaient variables, le dénominateur commun de ces documents officiels réside sans aucun doute dans les manipulations que les descriptions textuelles ou visuelles font infléchir à leur objet, à savoir aux événements éphémères en eux-mêmes. C'est en effet toujours une version idéalisée, édulcorée, mais aussi idéologiquement orientée, que ces documents nous donnent à lire et à voir. En étudiant ces sources, il s'agit donc bien de les considérer pour ce qu'elles sont, à savoir des re-

présentations ou des re-crétions d'une réalité à tout jamais perdue, parfois bien éloignée de la réalité du spectacle.

Cela est *a fortiori* d'autant plus valable pour les feux d'artifice, car non seulement la fugacité de la performance pyrotechnique défie toute imitation mimétique, mais aussi parce que les feux sont l'occasion d'incidents multiples, parce que leur exécution est encline à des bécues et des ratés passés sous silence dans les relations officielles, ou parce qu'ils ne rencontraient tout simplement pas l'attente du public compte tenu des sommes d'argent considérables qui y étaient investies. Pour avoir une idée des écarts entre la réalité du spectacle et l'image qui en est véhiculée par les documents officiels, il faut se

tourner vers les descriptions contemporaines, les relations de voyage ou certains documents d'archives circulant en dehors des canaux de diffusion propres à l'auto-représentation des principaux protagonistes du spectacle⁴⁹. On nous renseigne ainsi sur l'abondance de la fumée qui empêchait parfois de voir les feux d'artifice, sur l'odeur nauséabonde de la poudre qui incommodait les spectateurs ou sur la déception générale du public face à l'exécution des feux : des fusées pouvaient partir trop vite et exploser au sol, d'autres pouvaient ne pas décoller ou ne pas suivre la trajectoire prévue.

Dans les traités de pyrotechnie, les auteurs mettent en garde contre les possibles accidents et bévues des feux d'artifice. Ainsi, dans son traité sur la magie naturelle, le scientifique jésuite Gaspar Schott consacre une section aux « diverses anomalies des fusées et aux règles pour les éviter et construire des fusées comme il faut »⁵⁰. De même, en affirmant que « la première attention que doit avoir un artificier [...] est de prévenir les accidens d'incendie »⁵¹, Frézier propose diverses solutions, comme l'enduisage des artifices avec une couche de terre grasse, l'usage de bras saillants pour disposer les lances et pots à feux (tels qu'on peut en voir sur la figure reproduite en page 95 où des bras écartent les pots à feu de la structure éphémère constituée de matériaux inflammables), etc. Ménestrier préconise quant à lui de ne placer dans les feux « aucune figure dont on puisse trouver occasion de railler », comme ce fut le cas dans les festivités de la Haye qu'il prend en exemple, où le feu destiné à réduire en cendre la figure allégorique de la France vaincue par l'Espagne avait détruit la mauvaise figure⁵².

Dans les relations officielles, les mentions des impondérables qui colorent les cérémonies sont plus rares. Au contraire, 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. Dans la relation de l'entrée de Guillaume III à La Haye en février 1691, la description des feux d'artifice exécutés sur le Vivier (petit lac artificiel situé en face de la Cour) précise par exemple qu' :

il y avait une prodigieuse quantité de différents feux d'artifice, placez en divers endroits

du théâtre et sur le Vivier, et l'on peut dire que l'effet surpasse encore la beauté des ornemens dont on a fait mention : car tout fut si bien ordonné, et exécuté avec tant de justesse, que rien ne se fit voir hors du tems limité, ni contre l'intention du plan qui en avoit été fait⁵³.

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 colorent la performance⁵⁴. En clôturant la description des feux de 1691 à la Haye, l'auteur de la relation explique toutefois qu'à cause du vent, la fumée avait empêché une partie des spectateurs de voir le spectacle :

C'est ainsi que se termina ce divertissement qui n'eût rien laissé à souhaiter aux assistans, si le brouillard et la fumée de tant de feux n'eût

49. Quelques exemples de feux d'artifices ratés sont cités dans : K. 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, pp. 19-21. Voir également J. FOA, *Le bêtisier du Tour de France royal : bévues, ratés et incompréhensions dans les entrées de Charles IX (1564-1566)*, session de la table ronde *Les entrées royales. Légitimation implicite et fabrique du consentement*, 23 septembre 2008, CESR, Tours. Conférence enregistrée par Canalc2.
50. P. G. SCHOTTI, *Op. cit.*, p. 205 : « de variis pyrobolorum vitiis et regulis ad illa vitanda riteque construendi pyrobolos ».
51. A. Fr. FRÉZIER, *Op. cit.*, pp. 460-465.
52. Cl.-Fr. MÉNESTRIER, *Advis nécessaire pour la conduite des feux d'artifice...*, p. 21 : « il y a aussi quelques années que [...] ceux de la Haye ayant dressé un Bucher, où la France estoit représentée soûmise à l'Espagne ; et y ayant mis le feu, il se prit en sorte à l'image de l'Espagne, qu'il la reduisit d'abord en cendre, laissant celle de sa rivale entiere et seulement un peu noircie de fumée ».
53. G. BIDLOO, *Op. cit.*, p. 70.
54. H. ZERNER, *Looking for the unknowable: the visual experience of renaissance festivals*, dans J. R. MULRYNE, H. WATANABE-O'KELLY et M. SHEWRING, *Europa Triumphans. Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*, Aldershot/Burlington, Ashgate/ Modern Humanities Research Association, 2004, p. 95.

dérobé une partie de ces beautés à ceux qui se trouvoient au-dessous du vent⁵⁵.

Par ailleurs, 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 inclus dans le travail de publication. Les dessins préparatoires des décors sont d'ailleurs souvent utilisés par les graveurs chargés de consigner la manière dont la fête doit être imaginée après les faits. L'image 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 événements⁵⁶.

Dans certains cas, le livret ou l'image gravée de la cérémonie était même réalisé avant les festivités. 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. L'estampe au format inhabituel était en réalité destinée à être contrecollée sur un carton et pourvue d'un manche argenté pour former un éventail. Les bords d'un puissant cartouche baroque découvrent un énorme panorama des rives de l'Arno, où Callot a mis en scène une foule de spectateurs observant un feu d'artifice sur le fleuve et une bataille navale organisée par les deux puissantes corporations de la ville⁵⁷. Une certaine importance est accordée à la foule des assistants : tandis que les ponts sont bondés de spectateurs, les rives sont peuplées de groupes joyeux et de carrosses arrêtés. Sur les bords du cartouche, des personnages endimanchés sont représentés en train d'observer le spectacle : tandis que les uns ont pris de la hauteur sur ce cadre pour mieux voir la bataille et les feux d'artifice, d'autres semblent commenter la scène, pointant du doigt en direction de l'Arno. À gauche, un personnage observe le spectacle à travers un télescope, symbole s'il en est de la vision, que Galilée qui vivait alors à Florence avait juste inventé. En incluant les spectateurs dans la scène, la gravure se présente donc comme l'enregistrement d'un spectacle vu. Or, on sait que 500 éventails de ce type avaient été réalisés au frais du grand-duc Cosme II de Médicis et distribués aux femmes de la bonne société avant l'événement. Il s'agit donc d'une représentation imaginaire basée sur une expérience antérieure, mais valable dans la mesure où elle nous livre des informations sur

ce qu'elle a dit aux spectateurs de l'époque, à savoir comment ils étaient supposés voir et comprendre le spectacle en le figeant à travers la mémoire visuelle de la gravure. En représentant sur le cadre des personnes individuées qui se détachent de la masse des assistants, à l'instar de la femme assise à droite sur le cartouche qui tient un éventail analogue à celui sur lequel la gravure était collée, cette image permet au spectateur de se projeter dans la scène en s'identifiant à ses protagonistes et lui donne le sentiment d'appartenir à l'événement tout autant qu'à sa mémoire.

Saisir l'insaisissable : les solutions visuelles déployées dans les gravures de feux d'artifice

Pour capturer l'essence par nature éphémère du spectacle pyrotechnique, les textes et les images qui les décrivent se situent face à un réel défi. Ces sources doivent en effet s'accommoder d'une double incapacité : celle du texte à rendre compte de l'expérience éminemment visuelle du spectacle pyrotechnique (la saturation du regard, la simultanéité de la vision, la confusion, etc.), et de celle de l'image à rendre compte de sa dimension sonore et olfactive, de la succession dans le temps, mais aussi de l'intensité de ces phénomènes optiques, caractérisés comme l'a bien expliqué Victor Stoichita par une visualité

55. G. BIDLOO, *Op. cit.*, p. 72.

56. K. SALATINO, *Op. cit.*, p. 3 ; H. ZERNER, *Op. cit.*, pp. 93-96.

57. Comme l'indique le cartel situé dans la partie supérieure de l'image, la bataille se joue entre la corporation des teinturiers et celle des tisserands de soie (« Battaglia del Re Tessi e del Re Tinta » : bataille du roi tissu et du roi teinture). Rivalisant pour la main d'une reine, les armées se battent sur une île montée sur l'Arno. Après avoir gagné la bataille et jeté les tisserands dans la rivière, les teinturiers volent le sacrifice préparé pour Vulcain dans le but de l'offrir à la reine. Le dieu du feu, furieux, causa une grande éruption en forme de feu d'artifice qui illumine les bords du fleuve et amène la fin du festival. S. BOORSCH, *Fireworks! Four centuries of pyrotechnics in prints & drawings*, dans *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 58, 1 (2000), p. 15 ; A. GRUBER (dir.), *L'art décoratif en Europe. 2. Classique et baroque*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1992, p. 125.

Celestins (quintades)
**La representation des Artifices de feu, & autres triomphes faits à Paris
sur le gué des Celestins & en l'isle Louuiers, le Lundy deuxiesme
Septembre 1613. en l'honneur de la feste de S. Louys.**



*La montagne d'Atna semble ardre dedans l'air
On dirait que ce Char qu'on voit ainsi bruster,
C'est celui du Soleil, où le cauld' Promethee
Print le celeste feu dont l'homme est animé,
Bien qu'il soit tout ardent, il n'est point consumé,
Il est d'une matiere à la flame indestructe.*

*Toutes sortes de feux font icy leurs effects,
Les foudroyants Canons qui de bronze sont faicts,
Ne tonnent point si fort, voyez les canonnades
De ces lances à feu et de tous ces petars,
Avec des pots à feu de tous costez espars,
Qui respondent aux coups que donnent les Grenades.*

*Mais nous nous estonnons, lorsque nous regardons
D'ou tant de grands feux, de flammes de brandons
Une couronne n'estre en rien interessée,
Cela est, ô Grand Roy, un presage certain,
Que rien ne pourra nuire à la vostre, la main
De Dieu empeschera quelle soit offensée.*

LE sieur Morel vn des cheuaux legers de la Com-
pagnie de sa Majesté, & Commissaire de son
Artillerie, fit preuue à son tour de la gentillesse
de son esprit, le Lundy deuxiesme de Septembre mil six
cens treize, sur le gué des Celestins, & en l'isle Lou-
uiers, enuiron les dix ou vngze heures du soir. Il sera
plus aisé de représenter que de dire les singularitez &
admirables inuentions de ses artifices. Le Roy & la
Royne Regente sa Mere y prirrent vn grand plaisir,
& nul des spectateurs ne s'en retourna sans luy don-
ner louange. Afin que les absens ayent quelque partie
du contentement des spectateurs, i'ay voulu repre-
senter en cette Carte, comme le tout estoit disposé en
cette remarquable iournée, ce qu'il cognoistra par
l'Indice qui suit.

Indice.

- A Le logis où estoit le Roy et la Royne Regente sa Mere.
- B Porte de l'Arsenal, d'où sortit le Char Triomphant.
- C Le Char où estoit le sieur Morel qui fit jouer ses artifices
deuant leurs Majestez.
- D Le Chasteau qui estoit en l'isle Louuiers, qui fit son effect
apres le Char.
- E Dix Rondaches où estoient aux unes trois cents fuzees, et
aux autres deux cents, dont l'effect estoit admirable.
- F Cinquante Boettes portans pots à feu en l'air, garnis de
coups et de fuzees.
- G Plusieurs batteaux où furent faites plusieurs ioustes, et où
estoient les Trompettes, Fifres, Tambours et la Musique.
- H Eglise de saint Paul.

A Paris chez Nicolas de Mathoniere, rue Mont-Orgueuil, à la Corne de Dain. 1613.

N.B. = Consulter au sujet de cette estampe l'opuscule suivant : Discours sur les Triomphes de la feste de S. Louis en l'honneur du Roy, ensemble les particularitez des feux artificiels
desuents selon la disposition des Sieurs Bagin, Jumeau et Morel auteurs desdits artifices. Jouste l'exemplaire imprimé à Paris chez P. Rameur, 1613. petit in 8. de 15 pages.

MATTHÄUS MERIAN (grav.),

La Representation des artifices de feu, & autres triomphes faits à Paris sur le gué des Celestins et en
l'isle Louuiers, le lundy deuxiesme septembre 1613 en l'honneur de la feste de S. Louys
Eau-forte et burin. 206 x 298 mm.

1613.

Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, inv. NUM OC 28.

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 non-représentable. 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)⁵⁸. Quand ils abordent les feux d'artifice, les auteurs renoncent régulièrement à l'effort descriptif en renvoyant à l'image, laquelle semble plus à même de représenter la fugacité et les effets de la performance. Dans le texte accompagnant la gravure des feux d'artifice déroulés 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 absens 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 suit⁵⁹.

Plutôt toutefois que d'envisager ces documents en tant qu'illustrations ou que traces visuelles d'une réalité perdue, comme nous invite

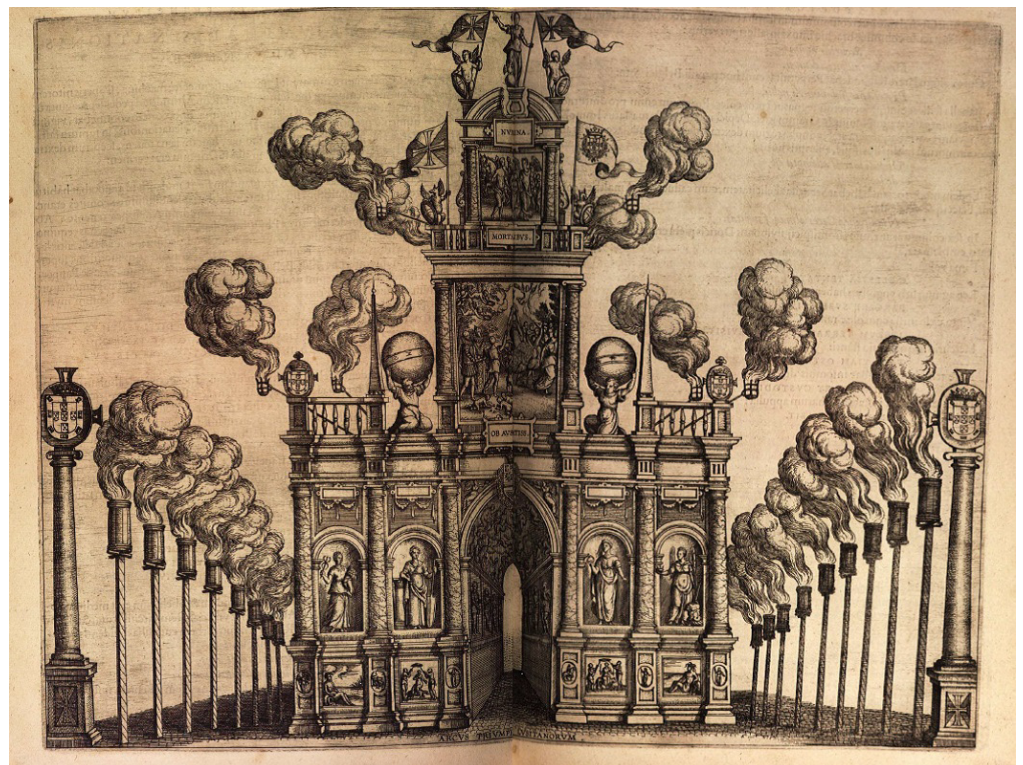
à le faire cet auteur, on aimerait pour terminer considérer ces images comme des documents primaires⁶⁰ rusant de multiples stratégies visuelles pour rendre compte, à travers le médium en noir et blanc de la gravure, de l'expérience du merveilleux. D'une manière générale, les gravures de fête demeurent il est vrai relativement conventionnelles et monotones, car basées sur la répétition de formules stéréotypées. C'est par exemple le cas des nombreuses vues de cortèges « en serpentín », qui dominent dans la tradition italienne, ou des multiples représentations d'arcs de triomphe, de tableaux vivants et

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

59. M. MERIAN, *La Représentation 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. <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/25629>.

60. Nous suivons en cela l'optique défendue par Henri Zerner dans : H. ZERNER, *Op. cit.*

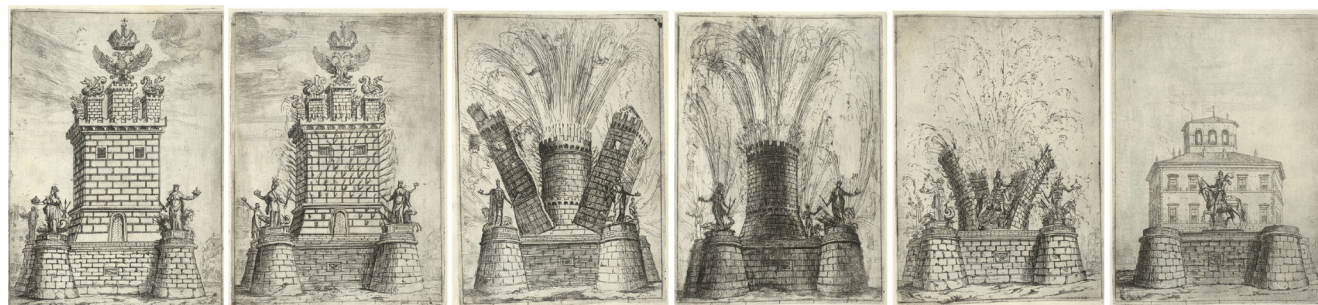
Arc des Portugais érigé à Anvers en 1599 lors de la Joyeuse Entrée de l'archiduc Albert d'Autriche et de l'Infante Isabella Clara Eugenia d'Espagne
Gravure dans : Johannes Bochijs, *Historica narratio profectionis et inavgvationis serenissimorum Belgii principum Alberti et Isabellae, Avstriae archiducum*. [...], Anvers, Ex officina Plantiniana, apud J. Moretum, 1602, pp. 214-215.
Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Réserve précieuse : inv. VH 26.693 C 1 LP.



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 irréel⁶¹ (comme l'illustre la gravure de l'arc de triomphe érigé à Anvers en 1599). 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 boursofflée qui apparaît comme le marqueur visuel par excellence de la lumière et de l'odeur⁶². 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 des moyens graphiques la quintessence de l'éphémère. Variant en fonction des artistes, du milieu de production, des moyens financiers mis en œuvre et des évolutions techniques de la gravure, diverses solutions visuelles sont mises en place pour rendre compte des effets du spectacle pyrotechnique : 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 surprise.

Parce que les fusées et autres artifices pyrotechniques sont d'ordinaire représentés en pleine explosion, les vues des feux triomphaux donnent généralement l'illusion d'un temps arrêté, capturant le moment le plus spectaculaire de la performance. La série exécutée par Claude Lorrain en 1637 à l'occasion de l'Élection de Ferdinand III comme roi des Romains constitue sans conteste un témoignage exceptionnel de la tentative de transmettre au lecteur l'expérience de séquences successives. Les séquences les plus dramatiques y sont représentées sur des pages consécutives : l'image d'une forteresse flanquée des allégories des continents (1), son embrasement (2), puis son explosion (3) qui découvre une tour ronde (4), éclatant à son tour (5) pour laisser apparaître, telle une vision de l'ordre restauré sur le chaos, la statue du souverain comme *trionphator* (6)⁶³. Si ce genre de succession d'images fixes

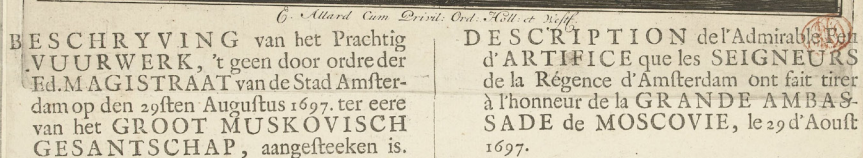
61. W. A. MC CLUNG, *A Place for a Time: The Architecture of Festivals and Theatres*, dans *Architecture and its Image. Four Centuries of Architectural Representation*, Montreal, Canadian Centre for Architecture, 1989, p. 89.
62. R. DEKONINCK, *Framing the Feast. The Meanings of Festive Devices in the Spectacle Culture of the Southern Netherlands*, dans J. SÜSSMANN et S. SCHMITZ BAUTEN, *Rituale, Aufführung: Medieninnovationen im Nordeuropa des 17. Jahrhunderts*, Wolfenbüttel, Wolfenbüttler Arbeiten sur Barockforschung, à paraître.
63. M. POLLAK, *Op. cit.*, pp. 303-307.



CLAUDE LORRAIN,
Feux d'artifice exécutés à Rome à l'occasion de l'élection de Ferdinand III comme roi des Romains
Eau-forte. 1637.

Gravures dans : Miguel Bermudez de Castro, *Descripcion de las fiestas que el S[eñor] Marques de Castel Rodrigo Embaxador de España celebró en esta corte ala nueva del election de Ferdinando III de Austria Rey de Romanos*, Rome, Francico Cabalo, 1637.

Londres, British Library, inv. C.33.1.2.

[illegible]

Tot Amsterdam gedrukt by CAREL ALLARD op den Dam, met Privilegie van de Edele Groot-Moogende Heere Staaten van Holland en Westfriesland

97

demeure exceptionnelle dans les livrets de fêtes, le déroulement dans le temps est parfois suggéré par l'insertion de certains mots ou de lettres dans l'image, lesquels permettent de situer une succession d'effets pyrotechniques. Mais le plus souvent, c'est soit un moment paradigmatique qui est sélectionné, fonctionnant comme synecdoque visuelle du tout⁶⁴, soit l'image condense et superpose différentes séquences qui se succèdent dans le temps. L'estampe représentant les feux d'artifice dressés à La Haye en 1691 (illustrée à la p. 92) fusionne ainsi des actions qui sont présentées dans la description écrite comme consécutives : l'apparition en feu des initiales de Guillaume III au centre du théâtre – des jets de feu lancés depuis les pyramides – une infinité de fusées, boulets, pétards, serpenteaux, fontaines de feu « qui occupèrent assez longtemps les yeux des spectateurs » – un combat de feu entre le soleil, le lion et Hercule – l'explosion de pétards et de lances à feu qui « obscurcirent la lumière, et la couvrirent d'une épaisse nuée qui mit fin à ce combat, pendant que d'autres claritez succédèrent pour dissiper cette obscurité », etc.⁶⁵. Tout en donnant une idée du déroulement

du spectacle dans la durée, le texte s'attache à décrire avec précision les effets de surprise, de surenchère, d'étourdissement, de superposition des effets visuels et sonores provoqués par une succession ininterrompue de fusées, feux, fracas, éclairs, tonnerre, etc., chargés « d'embarrasser encore plus agréablement l'attention des spectateurs, qui eussent voulu porter les yeux tout à la fois sur une infinité d'objets ».

Aussi, l'impression d'étourdissement qui émane de la lecture de cette description trouve-t-elle un écho visuel dans la saturation de la gravure et la tentative de restituer chaque variété d'artifices, avec leur trajectoire propre, leur type d'explosion et leurs effets. De même que dans le placard figurant les feux d'artifice dressés à l'occasion de la visite de l'ambassadeur de Moscovie à Amsterdam en 1697 et surtout dans la gravure commémorant

64. K. SALATINO, *Op. cit.*, p. 11.

65. G. BIDLOO, *Op. cit.*, pp. 69-72.



JAN VAN VIANEN,
Feux d'artifice réalisés à
La Haye le 13 décembre
1702 à l'occasion de la
victoire hollandaise sur la
France et l'Espagne
Eau-forte et gravure.
515 x 596 mm.
1702.
Amsterdam,
Rijksmuseum,
inv. RP-P-OB-76.830.

la victoire hollandaise sur la France en 1702, c'est toute la palette des moyens graphiques qui est utilisée pour représenter la magnificence du spectacle. À la trajectoire hirsute, imprévisible et nerveuse des serpenteaux et des fusées s'évaporant en étoiles, en comètes, en boules, en flammes dentelées ou en traînées s'oppose la verticalité des fontaines de feu et autres fusées s'élevant d'un jet vers les cieux en repoussant les limites de la gravure. À l'obscurité ambiante s'oppose la clarté incisive des éclairs, l'incandescence des explosions, leur dilatation qui se noie dans des nuages de fumée tourbillonnant⁶⁶. Cette saturation visuelle résonne avec la saturation sonore, la cacophonie résultant du mélange de la musique, de cris, de grondement, d'éclairs et de tonnerre. Il résulte de ces images, uniques par leur virtuosité, et toutes issues d'un même milieu hollandais au tournant du XVIII^e siècle, un esprit de somptuosité, de diversité, de contraste et de mouvement propre au baroque tardif.

Si la remarquable maîtrise technique de la gravure est ici mise au service des effets de variété et de mouvement, on peut toutefois retrouver ces caractères dans des éditions bien plus modestes. En témoigne l'estampe aux accents populaires représentant la citadelle des hérétiques mise à feu par Ignace sur son char volant (illustrée à la p. 89). Une pluie de courts traits stylisés diversement orientés et éparpillés sur un fond clair accentuent la planéité de la représentation tout autant que la diversité des artifices utilisés : on y reconnaît les volutes de fumée, les fusées se terminant en étoiles, comètes, serpenteaux, chevelure d'ange, etc. comme les machines volantes vomissant du feu. Dans cette image, c'est l'accent porté sur la variété et le fragment, la dispersion et l'éparpillement qui, avec des moyens graphiques beaucoup plus simples, témoigne de l'éblouissement de l'éclatement.

Il en va tout autrement dans la magnifique gravure illustrant les feux donnés à l'occasion de la Joyeuse Entrée du Cardinal-Infant Ferdinand à Anvers en 1635 dont les festivités avaient été orchestrées par Rubens et commémorées dans un luxueux ouvrage édité en 1642. L'éclat – dans le double sens d'intensité de lumière vive et de fragment d'un corps qui éclate dans tous les sens – est ici représenté par un violent clair-obscur sur lequel se détache le bâtiment principal de la ville, produisant un puissant effet baroque. L'exceptionnelle qualité d'exécution de cette gravure – la seule de l'ouvrage à ne pas avoir été exécutée



THÉODORE VAN THULDEN (grav.),
Feux d'artifice réalisés à l'occasion de l'entrée du Cardinal-Infant Ferdinand d'Autriche à Anvers en 1635
 Gravure dans : Jean Gaspard Gevaerts, *Pompa introitus honoris Ferdinandi Austriaci Hispaniarum Infantis S. R. E. Card. Belgarum et Burgundionum gubernatoris, etc. A S. P. Q. Antverp. Decreta et adornata; cum mox a nobilissima ad Norlingam parta Victoria, Antwerpiam auspiciatissimo aduentu suo bearet, XV. Kal. Maii... Arcus, pegmata, iconesq; a Pet Paulo Rubenio, Equite, inuentas & delineatas inscriptionibus & elogiis ornabat, libroq; commentario illustrabat Casperius Gevartius I. C. & Archigrammateus Antuerpianus. Accesit Laurea Calloana, eodem auctore descripta*, Anvers, Jean van Meurs, 1641, ill. p. 169.
 Namur, Bibliothèque universitaire Moretus Plantin, inv. R17D0018.

d'après des dessins de Rubens – réside dans les subtiles modulations de tonalités de gris et les traits diffus absorbés dans l'obscurité, permettant d'insister sur l'évanescence successive des

66. K. SALATINO, *Op. cit.*, p. 33.



PETRUS DE JODE II (grav.),
*Feux d'artifice réalisés
à Gand à l'occasion de
l'entrée du Cardinal-Infant
Ferdinand en 1636*
Gravure à l'eau-forte
dans : G. Becanus, *Sere-
nissimi principis Ferdi-
nandi Hispaniarum Infan-
tis triumphalis introitus
in Flandriae metropolim
Gandauum*, Anvers, Jean
Van Meurs, 1635, pl. 41.
Amsterdam,
Rijksmuseum,
inv. RP-P-OB-76.448.

rais de lumière et les effets d'éblouissement du spectacle. Comparée à cette gravure, l'eau-forte illustrant les feux triomphaux exécutés à Gand la même année est dominée par un caractère plus provincial ou populaire, ce dont témoignent non seulement les modestes dispositifs pyrotechniques de l'avant-plan (machine monstrueuse et bûcher avec girandole et lances à feu, etc.) mais aussi la répétition des fusées tirées depuis la cathédrale.

Enfin, il faut encore souligner les jeux sur le cadrage, l'insertion dans le paysage environnant et la participation des spectateurs, qui constituent d'autres modalités d'insistance sur les effets du spectacle. Si dans certaines gravures l'effort descriptif se concentre sur le dispositif pyrotechnique, soit en gommant délibérément le paysage environnant, soit en le noyant dans les nuages de fumée, d'autres images adoptent au contraire un point de vue élargi, reculé ou surplombant, qui englobe dans la scène le paysage environnant tout autant que les spectateurs. La solution privilégiée dans de nombreuses gravures dès la fin du XVI^e siècle, comme l'illustre la gravure des feux triomphaux exécutés à Anvers en 1594 (illustrée à la p. 80), consiste à intégrer de manière discrète les spectateurs dans l'image : par leur posture

souvent hiératique et stéréotypée, par leur taille insignifiante, et par la répétition serrée de figures identiques, les spectateurs se fondent dans le décor urbain au point d'y apparaître comme autant de motifs décoratifs participant de la métamorphose festive de l'espace urbain. C'est en reculant encore la focale pour englober le cadre et se concentrer sur quelques spectateurs individuels de l'avant-plan que Callot avait contribué à renouveler le genre de la gravure de fête. Plus qu'une actualisation du spectacle, il s'agissait là de transformer le dispositif pyrotechnique en une performance vécue. Dans la série réalisée par Romeyn de Hooghe à l'occasion de l'Entrée de Léopold I^{er} à Bruxelles en 1686, l'accent est délibérément mis sur la participation des spectateurs et sur les effets des feux dans l'espace public. Une citadelle en pleine explosion et un poteau garni de tonneaux de poix éclairent violemment une place noire de monde. L'interaction entre les feux d'artifice et la foule de spectateurs est soulignée par l'absence de barrière autour des feux, par les reflets de lumière sur la foule et par la retombée de quelques fusées rebelles dans le public, où semblent avoir eu lieu quelques incidents. L'artiste y a dépeint une foule agitée qui rassemble toutes les classes sociales et exprime

ROMEYN DE HOOGHE,
Ignium nocturna hilaria.
 Feu d'artifice réalisé
 devant l'église du Sablon
 à Bruxelles à l'occasion
 de l'entrée de Léopold
 1^{er} après la victoire sur les
 Turcs en 1686
 Gravure. 411 x 555 mm.
 Planche issue de la
 série célébrant la victoire
 sur les Turcs, pl. 6/9.
 Amsterdam,
 Rijksmuseum,
 inv. RP-P-1930-227.



une large une palette d'émotions, depuis l'émerveillement jusqu'à l'indifférence, en passant par la peur, l'excitation, la surprise, etc.⁶⁷ La masse de spectateur qui couvre la place et les façades contribue, au même titre que la parure de feu, de lumière et de fumée, à la métamorphose de l'espace-temps ordinaire. Enfin, à l'agitation nerveuse et bruyante de la masse de peuple rassemblée à Bruxelles autour des feux, répond le silence désolé des gravures illustrant le récit de l'intronisation de Charles VI à Gand en 1717. Ici, le temps est suspendu et l'espace déserté y apparaît comme sacralisé⁶⁸ (illustrée à la p. 81). Les dispositifs pyrotechniques sont monumentalisés, comme l'indique la taille réduite de l'hôtel de ville. Mais qu'il s'agisse d'une volonté délibérée de concentrer l'attention sur les dispositifs pyrotechniques ou bien d'une filiation à l'esthétique classique qui s'impose alors comme une alternative à l'agitation du haut baroque, ce sens de l'absence de temporalité et de distance impressionne tout autant que l'effervescence désordonnée des gravures de Romeyn de Hooghe.

Car finalement, qu'il s'agisse de gravures somptueuses ou bien modestes, de compositions saturées ou sobres, de scènes agitées ou silencieuses, de cadrages larges ou bien serrés,

de traits dilatés et diffus ou bien d'un graphisme incisif, par quelques moyens graphiques que ce soit, ces images consignent une mémoire visuelle qui tend à être synthétique, plus susceptible d'émerveiller, d'éblouir et d'impressionner que de rendre la complexité des détails iconographiques ou des messages symboliques. Car en illustrant l'éclat, la brillance, la fumée, la succession dans le temps, la monumentalité des dispositifs, l'éclatement, l'effervescence, en suggérant l'étourdissement visuel tout autant que sonore ou olfactif, il s'agit en somme d'insister sur les effets de ces merveilles entre terre et ciel.

67. M. POLLAK, *Op. cit.*, p. 299.

68. K. SALATINO, *Op. cit.*, p. 33.





Exposition et catalogue

Exposition

Fumées célestes ou funestes. Du 12^e au 18^e siècle

Exposition organisée par le TreM.a-Musée des Arts anciens du Namurois, la Province de Namur et la Société archéologique de Namur avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

11 novembre 2017-11 février 2018.

Coordination et organisation générale

Marie-Françoise Degembe

Gestionnaire de projet

Aurore Carlier

Conception scientifique

Marie-Françoise Degembe

Aurore Carlier

Marie Dewez

Alain Fossion

Fiona Lebecque

Catarina Pereira

Anna Trobec

Administration

Atoussa Djalilvand

Ameline Engelen

assistées de

Marie-Christine Clobert

Marleen Dubois

Jocelyne Piron

Régie et agencement

Benjamin Fauville

Alain Fossion

assistés de

Daniel Daix

Communication

Etienne Brouillard

Marie Dewez

Service de médiation

Anna Trobec

Marie-France Rousseau

Fanny Van Orshoven

Accueil des visiteurs et surveillance

Pierre Bastin

Benoit Cloos

Nathanaël Diana

Carine Ernoux

Jocelyne Piron

Toni Nardone

Entretien et maintenance

Ariane Olyx

Najat Farid

Avec la contribution des services provinciaux

Imprimerie provinciale

Service juridique, cellule des assurances et du patrimoine

Service technique du patrimoine immobilier

Secteur du Patrimoine culturel

Service de l'audiovisuel



PROVINCE
de NAMUR



SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DE NAMUR



Catalogue

Le catalogue de l'exposition *Fumées célestes ou funestes. Du 12^e au 18^e siècle* est édité dans la collection des *Monographies* du TreM.a. Il est publié par la Société archéologique de Namur en collaboration avec la Province de Namur et grâce au soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Responsabilité éditoriale

Emmanuel Bodart

Coordination éditoriale

Aurore Carlier

Comité de lecture

Emmanuel Bodart

Aurore Carlier

Alain Fossion

Fiona Lebecque

Catarina Pereira

Marie-France Rousseau

Fanny Van Orshoven

Avec les contributions scientifiques de

Muriel Barbier

Conservateur du patrimoine

Chargée des collections textiles et mobilier

Musée national de la Renaissance

Château d'Ecouen

Emmanuel Bodart

Docteur en histoire

Conservateur

Archives de l'Etat à Namur

Sophie Challe

Céramologue

Service public de Wallonie

Direction de l'Archéologie

Paul Dubrunfaut

Conservateur-Titulaire

Chargé des collections d'armes à feu portatives

Musée Royal de l'Armée et d'Histoire Militaire

André Haquin

Professeur émérite

Faculté de théologie

Université catholique de Louvain

Caroline Heering

Assistante de recherche

Post-doctorante en histoire de l'art

Faculté de Philosophie, arts et lettres

Université catholique de Louvain

François De Vriendt

Secrétaire

Société des Bollandistes

Conception graphique

Aurore Carlier

Impression

Peeters, Herent

Remerciements

Nous tenons à exprimer notre reconnaissance à tous ceux qui ont rendu cet ouvrage possible.

Nous songeons tout particulièrement aux auteurs qui ont accepté de participer à ce projet au travers de la rédaction de contributions scientifiques inédites.

Que soient également remerciées les institutions belges et étrangères qui nous ont accordé leur confiance en consentant au prêt de quelques pièces de leurs collections.

Nous souhaitons enfin transmettre toute notre gratitude à nos partenaires d'exception : l'Agathopède et son chef Carl Gillain, la Parfumerie Guy Delforge et la société Floral Concept pour leur précieux soutien, leur confiance et leurs conseils avisés. Par leur implication, ils contribuent au succès de cet événement.

Crédits photographiques

Quelques documents publiés ont été directement scannés, les autres sont :

- Amiens, Bibliothèque municipale : p. 32.
- Amsterdam, Rijksmuseum : pp. 82, 91, 97, 98, 100, 101.
- Anvers, Works of Art : p. 40.
- Archives de l'Etat à Namur : pp. 72, 73, 77.
- BnF, Dist. RMN-Grand Palais / image BnF : p. 56.
- Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique : pp. 81, 95, 99.
- Caroline Heering : p. 89.
- Gand, Trésor de la Cathédrale Saint-Bavon : p. 30.
- Guy Focant, Vedrin : pp. 12, 16, 68, 70.
- KIK-IRPA, Bruxelles : pp. 28, 57, 34.
- Liège, Musée des Beaux-Arts/La Boverie : p. 42.
- Londres, British Library : pp. 80, 87, 96.
- Lyon, Bibliothèque municipale / Jean-Luc Bouchier : p. 44.
- Musées d'Ath / Maison des Géants : p. 58.
- Musée des Beaux-Arts de Charleroi : p. 10.
- Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Pierre Philibert : p. 14.
- Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Angèle Dequier : p. 52.
- Namur, Bibliothèque universitaire Moretus Plantin : pp. 8 et 86.
- Paris, Bibliothèque nationale de France : pp. 36, 39, 46.
- Paris, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art : p. 94.
- Paris, Musée du Louvre / Anne Chauvet : p. 47.
- RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly) / René-Gabriel Ojéda : p. 13.
- RMN-Grand Palais (musée de la Renaissance, château d'Ecouen) / Stéphane Maréchalle : pp. 15, 49.
- RMN-Grand Palais (musée de la Renaissance, château d'Ecouen) / Philippe Fuzeau : pp. 50, 51, 53.
- RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michèle Bellot : p. 17.
- RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle : p. 48.
- RMN-Palais des Beaux-Arts de Lille / Stéphane Maréchalle : couverture.
- Service public de Wallonie : pp. 22 (infographie Sophie Challe), 23 (infographie Sophie Challe), 24 (cliché M. Denis), 25 haut (clichés L. Baty), 25 bas (SPW, SALg, cliché L. Bruzzese).
- Société archéologique de Namur : pp. 11, 54, 60, 61, 62, 63, 64, 75.
- Stéphane Piera/Musée Carnavalet / Roger Viollet : p. 20.

Nous nous sommes efforcés de retrouver les propriétaires des copyrights.

Nous nous excusons pour tout oubli involontaire. Nous effectuerons toute modification éventuelle dans nos prochaines éditions.

Sommaire

Préface,

Jean-Marc VAN ESPEN,

Député-Président p. 4

Avant-propos,

Cédric VISART DE BOCARMÉ,

Président de la Société archéologique de Namur p. 5

Fumigations, encens, parfums dans le culte catholique,

André HAQUIN p. 9

Les vases à encens dans les rituels funéraires en Belgique entre le XII^e et le début du XV^e siècle,

Sophie CHALLE p. 21

Les fumées et leur symbolisme ambivalent.

Un parcours dans les Vies de saints de l'Occident médiéval,

François DE VRIENDT p. 29

Entre remède, abus et élégance :

petite histoire de l'usage du tabac du XVI^e au XVIII^e siècle,

Muriel BARBIER p. 43

Partir en fumée... L'arme à feu portative à la guerre entre le XIII^e et le XVIII^e siècle,

Paul DUBRUNFAUT p. 55

Le contrôle du feu en ville entre le XII^e et le XVIII^e siècle : un difficile équilibre,

Emmanuel BODART p. 69

Fumée et éclat dans l'espace public : les feux d'artifice de la culture du spectacle baroque dans les anciens Pays-Bas,

Caroline HEERING p. 79

Exposition et catalogue p. 104

Remerciements p. 106

Crédits photographiques p. 107

Sommaire p. 109

Collection

Cet ouvrage est le septante-deuxième volume de la collection *Monographies du TreM.a*

Déjà parus :

1. Art et Bibliothèque, 1992.
2. R. DIDIER, *La sculpture mosane du XIV^e siècle*, 1993.
3. R. DIDIER, *Claus Sluter*, 1993.
4. *Le coq du moyen âge à nos jours*, 1993.
5. G. FOCANT, J. TOUSSAINT, *L'Hôtel de Gaiffier d'Hestroy*, 1994.
6. Ph. STOKART, *Orfèvreries namuroises 1500-1800*, 1994.
7. B. WODON, S. BRESSERS, J. LAMBERT, *Serrurerie et Ferronnerie du moyen âge à nos jours*, 1994.
8. A. MOSSIAT, *La casserole. La vie en émaillé à Saint-Servais*, 1994.
9. J.-B. LEFÈVRE, *Saints protecteurs et guérisseurs en province de Namur*, 1995.
10. J. TOUSSAINT (sous la direction de), *Émaux de Limoges. XII^e-XIX^e siècle*, 1996.
11. T.-J. DANGIS, *Étains mosans. XVII^e-XIX^e siècle*, 1996.
12. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Patrimoine verrier en Namurois*, 1997.
13. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Boiseries et marbres sculptés en Namurois*, 1997.
14. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Corporations de métiers à Namur au XVIII^e siècle*, 1998.
15. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Les cisterciens en Namurois XII^e-XX^e siècle*, 1998.
16. J. TOUSSAINT, J.-B. LEFÈVRE (†), *Les croix-médailles de saint Benoît* (en préparation).
17. J.-L. JAVAUX et J. BUCHET (†), *L'architecture romane en province de Namur. Inventaire raisonné*, 1998.
18. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Trésors du Condroz*, 1999.
19. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Hôtels de maître à Namur du style Louis XIV au premier Empire*, 2001.
20. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Autour de Henri Bles*, 2000.
21. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Actes du colloque Autour de Henri Bles*, 2002.
22. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Art en Namurois. La sculpture 1400-1550*, 2001.
23. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Portrait en Namurois*, 2002.
24. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Bicentenaire de la cristallerie de Vonêche (1802-2002)*, 2002.
25. R. DIDIER et J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Autour de Hugo d'Oignies*, 2003.
26. R. DIDIER et J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Actes du colloque Autour de Hugo d'Oignies*, 2004.
27. J. MARCHAL, *La Province au cœur du vieux Namur*, 2004.
28. J. TOUSSAINT et A. VERBRUGGE (sous la dir.), *Un cabinet, un roi, une ville - Een kunstkast voor Willem III*, 2004.
29. C. DOUXCHAMPS-LEFÈVRE, *Une province dans un monde. Le comté de Namur 1421-1797*, 2005.
30. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Art du Laiton - Dinanderie*, 2005.
31. J.-L. VAN BELLE et J.-L. JAVAUX, *Denis-Georges Bayar (1690-1774). Architecte et sculpteur namurois. Édition et analyse de son « Grand Registre »*, 2006.
32. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Les Le Roy (XVIII^e-XX^e s.), une dynastie d'artistes*, 2006.
33. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Pierre de lumière - Le cristal de roche dans l'Art et l'Archéologie*, 2007.
34. H. KOCKEROLS, *Le lapidaire des Musées d'Art et d'Archéologie de Namur*, 2007.
35. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Actes du colloque Autour de Bayar / Le Roy*, 2008.
36. P. GUSTOT, *Gillis Neyts. Un paysagiste brabançon en vallée mosane au XVII^e siècle*, 2008.
37. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Ernest Montellier (1894-1993). Le semeur de joie*, 2008.
38. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Arbres remarquables en province de Namur. Un patrimoine toujours vert*, 2008.
39. J. GERMAIN, J.-L. JAVAUX et H. LABAR (sous la dir.), *Crupet. Un village et des hommes en Condroz namurois*, 2008.
40. J. TOUSSAINT, *Portfolio Henri Bles*, 2009.
41. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *De la ligne au mot avec Kinga et Anatoly Stolnikoff. Installation d'une balustrade monumentale au Musée provincial des Arts anciens du Namurois*, 2009.
42. J. TOUSSAINT (sous la dir.), « *De fameux artistes finement détaillés* ». Examen et reproduction d'un recueil de portraits édité entre 1694 et 1705, 2015.
43. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Éloi, orfèvre du roi*, 2009.
44. J.-Cl. GHISLAIN, *Les fonts baptismaux romans en pierre bleue des ateliers du Namurois (ca. 1150-1175)*, 2009.
45. Ch. PACCO, « *Sur la terre comme au ciel* ». La statuaire de dévotion en plâtre en Namurois 1850-1950. Études historique et iconographique, 2010.

46. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Dialogue avec l'invisible. L'art aux sources de l'Europe. Œuvres d'exception issues de la communauté française de Belgique (VIII^e-XVII^e siècle)*, 2010.
47. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Le Mystère du phylactère. Quand les œuvres médiévales parlent BD (au musée)*, 2010.
48. X. DUQUENNE et J.-L. JAVAUX, *Une description de Namur en 1787 par Cyprien Merjai. Un témoignage inédit confronté au regard des historiens de l'époque*, 2011.
49. Cl. SIMON, *Noir et argent. Une particularité dans la production faïencière namuroise*, 2011.
50. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Objets de vertu. Boîtes à tabac... Boîtes à mouches... Boîtes à musique...*, 2011.
51. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Regards sur le bleu. Turquoise, saphir, lapis et autres minéraux bleus dans l'art et l'archéologie*, 2011.
52. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Paule Bisman. Peintre et sculpteur*, 2011.
53. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Actes du colloque Pierres - Papiers - Ciseaux. Architecture et sculpture romanes (Meuse-Escaut)*, 2012.
54. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Trésors numismatiques du Cabinet François Cajot à Namur*, 2012.
55. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Les Cahiers wallons ont 75 ans. Les Rêlîs Namurwès au service de l'identité wallonne*, 2012.
56. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Les marbres jaspés de Saint-Remy et de la région de Rochefort*, 2012.
57. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Pulsion[s]. Images de la folie du Moyen Âge au siècle des Lumières*, 2012.
58. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Actes de la journée d'étude Hugo d'Oignies. Contexte et perspectives*, 2013.
59. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Actes du colloque Autour des marbres jaspés*, 2013.
60. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Freyr-sur-Meuse. Un patrimoine exceptionnel en province de Namur*, 2013.
61. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Fabuleuses histoires. Des bêtes et des hommes*, 2013.
62. D. MATHEN et G. FOCANT, *Portfolio Hugo d'Oignies*, 2014.
63. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Les carrières de l'entité de Rochefort. Du marbre et des hommes*, 2014.
64. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Curvata resurgo. Histoire et patrimoine de l'abbaye Notre-Dame de Saint-Remy de Rochefort*, 2014.
65. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *70-50. Double anniversaire à l'hôtel de Gaiffier d'Hestroy*, 2014.
66. M.-Ch. CLAES et Ch. VAN DEN STEEN, *Faste et misère. Le château de Beauraing au temps d'un Grand d'Espagne, Mariano, XII^e duc d'Ossuna (1855-1889)*, 2014.
67. J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Rouges et noirs. Rubis, grenat, onyx, obsidienne et autres minéraux rouges et noirs dans l'art et l'archéologie*, 2014.
68. *Au Milieu du Monde : Namur. Cartes et Plans 16^e-21^e siècle*, 2015.
69. F. DE SMET, D. VANOVERBEEK et L. VANDAMME, *Georges Aglane. La mort étreint la vie*, 2016.
70. A. CARLIER, *Alphonse Darville. Éloge de la simplicité*, 2016.
71. *Medals & Contemporary Art. Fidem XXXIV 2016*, 2016.
72. *Fumées célestes ou funestes. Du 12^e au 18^e siècle*, 2017.

Fumées célestes ou funestes. Du 12^e au 18^e siècle

Exposition organisée par le TreM.a-Musée des Arts anciens du Namurois, la Province de Namur et la Société archéologique de Namur avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

11 novembre 2017-11 février 2018.

TreM.a

TreM.a - Musée des Arts anciens du Namurois

Hôtel de Gaiffier d'Hestroy

Rue de Fer, 24 à B-5000 Namur

+32 81 77 67 54

musee.arts.anciens@province.namur.be



PROVINCE
de **NAMUR**



SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DE NAMUR



FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

© Société archéologique de Namur, 2017

ISBN 978-2-87502-065-9

Dépôt légal : D/2017/0187/3

Les articles engagent la seule responsabilité de leurs auteurs. L'iconographie est publiée sous leur entière responsabilité.

Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays. Toute reproduction, même partielle, du texte ou de l'iconographie de cet ouvrage est soumise à l'autorisation écrite de l'éditeur. Une copie ou reproduction par quelque procédé que ce soit, photocopie, photographie, microfilm, bande magnétique, disque ou autre, constitue une contrefaçon passible des peines prévues par la loi.