

# L'objet d'art et l'expérience du merveilleux mis en mots : le livre de fête comme laboratoire lexical

Rosa DE MARCO & Caroline HEERING  
Université de Liège et Université catholique de Louvain

En marge des écrits théoriques et des principaux réseaux de diffusion d'une lexicographie artistique (traités d'art, dictionnaires, etc.), le livre de fête se présente comme un précieux observatoire pour étudier la constitution, l'usage et la circulation du vocabulaire artistique dans l'Europe du XVII<sup>e</sup> siècle. À travers la description, ou *ekphrasis*, le livre de fête est en effet destiné à conserver la mémoire de l'événement éphémère que le lecteur ne peut pas ou plus éprouver : les mots et les procédés rhétoriques y sont chargés de décrire les différentes composantes de l'appareil festif mais ont aussi pour tâche, par leur capacité évocatrice, de recréer l'expérience du spectacle et de transmettre l'effet produit ou recherché sur le public.

À travers l'analyse du livre de fête, envisagé comme lieu d'expression de la culture tant artistique que littéraire, cette étude vise à dresser un premier sondage critique de ce qui se présente bien comme un laboratoire lexical à part entière. En vue d'en saisir l'étendue et les spécificités, il s'agira plus précisément d'explorer ici un corpus de textes qui relatent les festivités organisées en 1622 à l'occasion de la canonisation des pères fondateurs de la Compagnie de Jésus, Ignace de Loyola et François Xavier <sup>1</sup>. Notre enquête s'est plus précisément

---

1. Ces solennités se déroulèrent dans tous les centres urbains de la chrétienté, là où les Jésuites étaient implantés et disposaient d'une maison, selon les moyens à disposition dans chaque maison de la Compagnie. Sur ces festivités, pour les Pays-Bas, voir Annick DELFOSSE, « From Rome to the Southern Netherlands : Spectacular

dirigée sur un ensemble de textes constitué de relations imprimées italiennes, françaises et de textes latins issus des provinces jésuites gallo-belges (correspondant au territoire des Pays-Bas méridionaux <sup>1</sup>). Écrits par des pères jésuites ou des auteurs faisant partie de l'entourage local de la Compagnie, ces relations sont des éditions relativement modestes par rapport à certains livrets d'entrées, souvent luxueusement et abondamment illustrés en vue de réaliser des livres à grand spectacle, mais elles n'en demeurent pas moins des textes chargés d'enjeux littéraires et dotés d'une grande richesse lexicale destinée à faire revivre au lecteur l'expérience du merveilleux.

Genre éditorial particulier s'il en est, ces relations de fête sont toutefois truffées d'enjeux idéologiques et, comme l'ont démontré nombre d'études récentes <sup>2</sup>, leur dimension documentaire demeure à relati-

---

Sceneries to Celebrate the Canonization of Ignatius of Loyola and Francis Xavier », dans J. DESILVA (éd.), *The Sacralization of Space and Behavior in the Early Modern World*, Farnham, Ashgate, 2015, p. 141-159 ; Ralph DEKONINCK, Maarten DELBEKE, Annick DELFOSSE et Koen VERMEIR, « Performing emotions at the canonization of St. Ignatius and St. Xavier », dans *Changing hearts : Performing Jesuit emotions between Europe, Asia and the Americas*, article à paraître. Pour la France : Rosa DE MARCO, *Le langage des fêtes jésuites dans les pays de langue française de la Ratio Studiorum de 1586 jusqu'à la fin du généralat de Muzio Vitelleschi (1645)*, thèse de doctorat, université de Bourgogne (dir. Paulette CHONÉ), soutenue en 2014. Pour l'Italie, voir entre autres Bernadette MAJORANA, « Entre étonnement et dévotion. Les fêtes universelles pour les canonisations des saints (Italie, XVII<sup>e</sup> siècle et début du XVIII<sup>e</sup> siècle) », dans B. DOMPNIER (éd.), *Les cérémonies extraordinaires du catholicisme baroque*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2009, p. 424-442. Pour l'Espagne, voir notamment : Catalina BUEZO, « Festejos y máscaras en honor de san Ignacio de Loyola en el siglo xvii », *Boletín de la real academia de la historia*, 190, 1993, p. 315-323 ; José Jaime GARCÍA BERNAL, *El Fasto Público en la España de los Austrias*, Séville, Universidad de Sevilla, 2006.

1. Les textes imprimés et les transcriptions de l'ensemble de ces relations (ainsi que les traductions des textes latins) seront prochainement consultables en ligne, sur la base de données du projet inter-universitaire financé par la Politique scientifique fédérale sous les auspices de l'Academia Belgica, de l'Institut Historique Belge de Rome et de la Fondation Nationale Princesse Marie-José, *Cultures du spectacle baroque*, [En ligne], 2017, URL : <http://spectaclebaroque.eu/> [consulté le 26 avril 2017]. En ce qui concerne les textes latins, une traduction et une édition papier est en cours de préparation par Grégory Ems (UCL) et Laurent Graillet (ULg). Nous les remercions de nous avoir transmis les résultats de leur travail en cours.

2. Sur les spécificités et les conventions propres à ce genre éditorial, voir : Benoît BOLDUC, *La Fête imprimée. Spectacles et cérémonies politiques (1549-1662)*, Paris, Garnier, coll. « Lire le XVII<sup>e</sup> siècle », 2016 ; Rosa DE MARCO, « La description comme interprétation : Les relations des fêtes de canonisation de saint Ignace de Loyola et saint François-Xavier en France (1622) », dans P. ZOBBERMAN (éd.), *Interpretation in/of the seventeenth century*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne,

ser. Car derrière l'objectivité apparente du témoignage se cache une volonté d'exalter le spectacle et ses principaux protagonistes. D'ailleurs, si les auteurs des relations revendiquent souvent un souci d'exactitude — comme le fait l'auteur de la relation d'Avignon qui précise que « le narré que vous allez lire est véritable et naïf <sup>1</sup>... » — ils ne manquent pas de souligner, sous la forme d'une *captatio benevolentiae*, l'inévitable insuffisance du texte, incapable de rendre compte de la totalité de la vision et plus généralement de l'expérience multi-sensorielle du spectacle. Le même auteur précise ainsi :

Ceux qui virent de leurs yeux l'ordre, et l'appareil illustre de la procession, croiront que je diray trop peu, et trop bassement à proportion de la conception [...]. Ceux qui en liront sur ce papier la simple description, que je vay faire, regretteront de n'avoir assisté au triomphe, qui ne se peut dignement représenter par la plume : les uns, et les autres voyants le seul griffonnement de la vérité, suppleeront par leur memoire et leur imagination au defaut de l'arrondissement de la besogne <sup>2</sup>.

À partir d'une description verbale, tout en sollicitant l'imagination du lecteur, il s'agit bien de suggérer l'image du spectacle, ou plutôt, comme le précisent les textes, de le *mettre sous les yeux* du nouveau spectateur qu'est le lecteur du livre : « Ce que le temps à ja porté en arriere, vous sera remis devant les yeux sur ce papier, comme dans un miroir, mais un miroir concave, où tout paroist petit. Vous y verrez

2015, p. 283-300; Ralph DEKONINCK et Agnès GUIDERDONI, « L'image entre texte programmatique et performance festive. Les relations de fêtes au XVII<sup>e</sup> siècle », dans P. GIULIANI et O. LEPLATRE (éd.), *Les détours de l'illustration sous l'Ancien Régime*, Genève, Droz, 2013, p. 161-177; Margaret MCGOWAN, « The French Royal Entry in the Renaissance : The Status of the Printed Text », dans H. VISENTIN et N. RUSSEL (éd.), *French Ceremonial Entries in the Sixteenth Century : Event, Image, Text*, Toronto, Center for Reformation and Renaissance Studies – Essays and Studies, 2007, p. 29-54; Henri ZERNER, « Looking for the unknowable : the visual experience of renaissance festivals », dans 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, p. 75-98; William MCALLISTER JOHNSON, « Essai de critique interne des livres d'entrées français au XVI<sup>e</sup> siècle », dans J. JACQUOT et E. KONIGSON (éd.), *Les fêtes de la Renaissance. III*, 15<sup>e</sup> colloque international d'études humanistes, Tours, 10-22 juillet 1972, Paris, Éditions du Centre national de la Recherche scientifique, 1975, p. 187-200.

1. *La célébrité des devoirs honorables rendu dans la ville d'Avignon* [...], Avignon, I. Bramereau, 1622, p. 4.

2. *Ibid.*, p. 11.

neantmoins avec contentement d'esprit, ce qu'Avignon approuva ces jours passez <sup>1</sup> [...]. »

## Le vocabulaire artistique mis au service de l'*ekphrasis* festive

En vue d'actualiser par la lecture la splendeur du spectacle, les relations de fête témoignent d'une grande richesse du vocabulaire artistique, lequel permet de décrire les différentes composantes de l'« appareil <sup>2</sup> », leur contenu symbolique, leurs qualités sensibles ou leurs valeurs, ainsi que leurs effets sur le spectateur.

Mis au service de l'*ekphrasis*, le lexique permet ainsi d'identifier toutes les typologies d'objets déployés lors du spectacle : les différents types de constructions éphémères (les chars, arcs de triomphe, scènes de théâtre, autels, etc.), les objets lumineux ou pyrotechniques, les artefacts odorants ou sonores, les objets portés en procession ou les objets militaires arborés par les protagonistes du spectacle, les objets de la représentation (de l'affiche à la statue), les objets liturgiques (de la vaisselle sacrée aux parements d'autel), etc. sont décrits et identifiés avec une étonnante diversité et une extrême minutie.

Parallèlement, les textes s'attardent sur le contenu des représentations, qu'elles soient figuratives (depuis les armoiries jusqu'aux tableaux) ou textuelles (depuis les chronogrammes jusqu'aux poèmes), et que ce contenu soit d'ordre mythologique, hagiographique, allégorique ou politique.

Mais encore, les textes s'attachent à décrire avec un soin particulier les couleurs, les techniques et les matières utilisées, qu'elles soient textiles, végétales, ligneuses, minérales ou qu'elles ressortissent de tout l'éventail propre aux arts du métal. Il en est ainsi du textile, par

1. *Ibid.*, p. 4.

2. Désignant « ce qu'on prépare pour faire une chose plus ou moins solennelle » (Furetière), le mot « appareil » désigne l'ensemble des dispositifs éphémères. Le mot renvoie à la fois au caractère pompeux (avec apparat) mais aussi éphémère et assemblé des différentes constructions érigées pour l'occasion. Il trouve en ce sens un équivalent italien dans le mot *apparato* et dans le mot latin *pegma*, lequel désigne quelque chose de construit, fixé, assemblé et destiné à la vue (voir Caroline HEERING, « Pratiques de montage et ornementalité dans les festivités éphémères au premier âge moderne », *Textimage — Le Conférencier : Entre textes et images : montage / démontage / remontage*, [En ligne], mars 2016, URL : [http://revue-textimage.com/conferencier/06\\_montage\\_demontage\\_remontage/heering1.html](http://revue-textimage.com/conferencier/06_montage_demontage_remontage/heering1.html) [consulté le 26 avril 2017]).

exemple, qui, parce qu'il recouvre dans la culture du spectacle une importance symbolique, sociale et esthétique particulière, est décrit avec une extrême minutie. On ne compte plus les mentions des tissus vulgaires et surtout précieux comme la baptiste, le lin, le crêpe, la laine, l'armoisin mais aussi la soie, le damas, le satin, le taffetas de Florence ou de Chine, le velours, le brocard, etc. autant de matières qui sont, comme le précisent les textes, « rehaussées », « relevées », « garnies », « bordées », « brodées », « flourées », « chamarrées », « gupées », « mouchetées », « recamée », etc. de borderies, de boutures et de motifs divers, de cordons, de bouillons, de galons, de houppes, de lambrequins, de franges, d'or, d'argent, de perles, de gemmes, etc.

Si les longues énumérations d'objets, de matières et de formes peuvent s'expliquer par un phénomène de *variatio* purement rhétorique — *copia* et *varietas* étant des notions particulièrement chères aux jésuites — elles traduisent et reproduisent sous la forme verbale une logique d'abondance, d'accumulation, mais aussi d'opulence et de variété, composante essentielle du succès de ces festivités, à tel point que le lecteur du livre se trouve plongé dans un effet d'étourdissement ou d'enveloppement analogue à celui éprouvé par le spectateur de la fête.

L'insistance toute particulière sur les qualités matérielles et sensibles — visuelles et tactiles — des différentes composantes de l'appareil se voit par ailleurs en quelque sorte redoublé, dans les textes, par la mention de la valeur associée aux dispositifs, qu'il s'agisse d'une valeur quantitative ou esthétique. Omniprésente dans les textes, car garante de la réussite des festivités, la valeur esthétique des dispositifs s'exprime à travers l'usage récurrent du champ lexical de la *beauté* (le « beau », « joli » ou « joliet », « gentil », « plaisant », « exquis », ce qui a de la « grâce », etc. <sup>1</sup>). Parallèlement, afin de donner l'image de la somptuosité de l'événement, le champ lexical du *magnifique* s'allie avec celui de la *richesse* et de l'*ornement*. En signant l'alliance de la beauté et de la richesse, la « magnificence » est exprimée par l'« auguste », le « grandiose », le « digne », le « somptueux », « pompeux », « majestueux <sup>2</sup> », etc. Quant à l'ornement, en renvoyant à tout ce qui s'ajoute à une chose pour l'embellir ou la rehausser, il s'associe à la « parure », au

1. Avec leurs équivalents latins (*pulchritudo*, *speciosus*, etc.) et italiens (*bellezza*, *bello*, *vago*, *leggiadria*, etc.).

2. Avec leurs équivalents latins (*magnificum*, *augustum*, *dignitas*, etc.) et italiens (*magnifico*, *magnificenza*, etc.).

« décor », à « l'esmail », à « l'enrichissement », à « l'appareil », etc.<sup>1</sup> Par ailleurs, la lumière et l'éclat, le *decorum* (ou la convenance), la variété, l'artifice, l'invention mais aussi l'illusion, sont encore autant de champs lexicaux qui permettent de qualifier la *manière* des dispositifs — la manière étant régulièrement placée sous le signe d'une compétition avec la matière<sup>2</sup>, tout comme « l'élégance », ainsi que l'indique l'auteur de la relation de Bruxelles, « rivalisa avec l'opulence pour honorer Ignace et Xavier<sup>3</sup> ».

Mais c'est sans conteste dans l'usage d'un vocabulaire propre aux effets de l'appareil festif que réside tout l'intérêt et les spécificités de ce corpus de textes jésuites. Depuis le « divertissement » jusqu'à l'« effroi<sup>4</sup> », en passant par l'« étonnement », la « surprise », la « confusion », la « stupeur », mais aussi l'« admiration », le « contentement », le « ravissement » ou le « plaisir », c'est toute la palette d'émotions relative à l'expérience immersive et multi-sensorielle du spectacle qui est décrite dans ces livrets de fête. Dans les textes, l'insistance toute particulière sur les qualités matérielles et sensibles de l'appareil, sur l'illusion produite, sur l'éclat, la richesse, la diversité, la beauté ou la magnificence de la manière et des matières témoigne plus particulièrement de l'importance accordée au sens de la vue au cours de l'expérience spectaculaire. Les dispositifs éphémères, comme le précisent inlassablement les textes, « récréent merveilleusement l'œil », le « contentent », le « captivent », le « touchent », l'« agréent », le « satisfont », le « trompent », etc. Mais tout en s'adressant à la vue, par une savante articulation entre plaisirs artificiels et inventions de l'esprit, il s'agit finalement aussi de toucher l'imagination et l'esprit du specta-

1. Avec leurs équivalents latins (*ornamentum, ornatus, decus, cultus*, etc.) et italiens (*adornato, ornamento, addobbo, distinzione, abbellire* etc.).

2. « Quant aux chasubles et aux dalmatiques [...] on hésiterait quant à savoir si c'était la matière qui surpassait l'art ou l'inverse. » En latin : « *Casulae dalmaticaeque antependiis [...] in quibus dubium an artem materia, an ars materiam superaret.* » Voir Rome, Archivum Historicum Societatis Iesu, FB 50 II, cahier 80, *Historia domus professae Societatis Iesu Antverpiae*, 1616-1624, fol. 497 v<sup>o</sup>.

3. « [...] *elegantia cum opulentia pro honorando Ignatio Xaverioque certavit.* » dans *Sanctorum Ignatii et Xaverii in Divos relatorum triumphus Bruxellae ab Aula et Urbe celebratus*, Bruxelles, J. Pepermann, [1622], p. 5.

4. Sur cette notion, voir Ralph DEKONINCK et Annick DELFOSSE, « Sacer horror. The Construction and Experience of the Sublime in the Jesuit Festivities of the Early Seventeenth-Century Southern Netherlands », *Journal of Historians of Netherlandish Art*, [En ligne] 8-2, 2016, URL : [www.jhna.org/index.php/vol-8-2-2016/332-ralph-dekoninck-annick-delfosse](http://www.jhna.org/index.php/vol-8-2-2016/332-ralph-dekoninck-annick-delfosse); DOI : 10.5092/jhna.2016.8.2.9 [consulté le 26 avril 2017].

teur : « Bref chacun faisoit le choix de ce qui touchoit plus agreablement son œil et plus vivement son esprit <sup>1</sup> », comme l'exprime l'auteur de la relation d'Avignon. Car, finalement, c'est bien en « captivant l'œil et l'esprit des regardants <sup>2</sup> » que le spectacle est susceptible d'émouvoir le spectateur et de plonger dans l'expérience du merveilleux.

Loin d'être anodines, ces nombreuses références aux effets produits (ou recherchés) par les dispositifs spectaculaires témoignent d'une inclination à appréhender l'objet artistique dans son rapport avec le spectateur, posé comme sujet. Ce point de vue particulier sur l'objet d'art, partant de l'expérience vécue du spectateur, cumulé avec l'importance accordée au sens de la vue, semble cristalliser au sein du livre de fête écrit par les Jésuites une nouvelle manière de concevoir l'objet d'art, et ce de manière précoce par rapport à la théorie artistique, dont les enjeux et les motivations sont évidemment tout différents. Comme Jacqueline Lichtenstein l'avait montré dans son ouvrage *La tache aveugle* <sup>3</sup>, on assiste au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, dans le discours sur l'art, à un déplacement qui consiste à envisager le point de vue du spectateur de l'œuvre — et non plus seulement le point de vue de l'artiste créateur, comme c'était le cas dans les débats sur l'art au cours de la Renaissance — et à accorder aux sens auxquels l'art s'adresse — et non plus seulement aux sens mis en œuvre dans l'art — une place de plus en plus importante. Comme l'explique l'auteur, ce déplacement prend une tournure systématique avec Roger de Piles dans le dernier tiers du siècle, pour devenir un argument essentiel des coloristes au sein de la querelle du coloris contre le dessin. Mais si ce déplacement, dans le domaine de la théorie de l'art, s'inscrit dans la querelle des Anciens et des Modernes, et est corollaire à une volonté de démontrer la supériorité de la peinture sur la sculpture, il n'est nullement question, dans les relations jésuites, de statuer sur la hiérarchie des arts, ni même de définir la supériorité entre les « inventions » de l'esprit (représentées par tout l'arsenal de représentations et de ce qui relève plus généralement de l'expression symbolique : emblèmes, *imprese*, énigmes, etc.) et les « artifices » de la main — inventions (ou esprit) et artifices (ou exécution) étant placés, de la même manière que l'art et la matière, sous le signe d'une harmonieuse compétition ou complémentarité. Cette insistance de la part des auteurs jésuites sur les

1. *La célébrité des devoirs honorables rendu dans la ville d'Avignon* [...], 1622, p. 21.

2. *Ibid.*, p. 23.

3. Jacqueline LICHTENSTEIN, *La tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2003, p. 16 et suiv.

effets produits par le spectacle nécessite en effet d'être resituée dans le cadre d'une « grammaire des passions » de nature rhétorique, et plus largement au sein d'une stratégie pastorale jésuite, qui suppose que toutes émotions conduisent à une motion intérieure <sup>1</sup>, laquelle visait à convertir les âmes et à augmenter la dévotion envers les saints de la Compagnie.

À ce titre, il n'est sans doute pas anodin de constater que ce sont toutes les expressions de l'art qui contribuent à susciter l'expérience de la merveille dans ces relations, sans tenir compte de leur hiérarchie ou de leur statut : les matériaux simulés trompent tout autant que les perspectives savantes ; la peinture « ravissait les yeux de ceux qui la considéraient attentivement <sup>2</sup> » tout autant que les feux d'artifice ou que la musique « ravissait doucement les oreilles <sup>3</sup> » ; on souligne les belles et riches inventions des prédications, des énigmes ou des poésies tout autant que celles des tableaux ou de l'ordonnance des architectures ; les peintures ont tout autant de grâce que les déguisements d'enfants dans les processions ou que les houppes pendant des bannières portées en procession. La fête étant une « *opera d'arte totale* » (œuvre d'art totale) selon l'expression de Maurizio Fagiolo Dell'Arco, où les arts fusionnent dans un bouillonnement expérimental, les descriptions festives expriment cette pluralité du travail artistique. Il en résulte une sorte d'aplatissement des arts, des genres et de la hiérarchie artistique, laquelle contribue à la création d'un environnement saturé de *stimuli* sensoriels, faisant écho à la dimension immersive du spectacle baroque, capable de plonger le spectateur dans une expérience frisant parfois l'hallucination et propice à convertir les âmes, qui nous amène bien loin du jeu sublime de distanciation cultivée par l'art savant.

## L'illusion de la perspective : approche d'un champ lexical

Les grands champs sémantiques relatifs au vocabulaire artistique des relations de fête étant esquissés à larges traits, il convient à présent d'atteindre l'analyse d'un champ lexical précis, celui de l'illusion,

1. Voir sur cette question : Ralph DEKONINCK, Maarten DELBEKE, Annick DELFOSSE et Koen VERMEIR, « Performing emotions... », article à paraître.

2. *Recit de ce qui s'est passé à Reims en la célébrité de la canonization des saints Ignace de Loyole et Francois Xavier*, Reims, Nicolas CONSTANT, 1622, p. 12.

3. *La célébrité des devoirs honorables rendu dans la ville d'Avignon [...]*, 1622, p. 8.



expérience essentielle du spectacle. Si nous n'aurons pas ici la place d'en proposer une analyse exhaustive, ce premier sondage critique dans les relations de fêtes du Sud et du Nord Europe vise à démontrer le terrain très fertile que ce genre littéraire offre à l'étude du lexique artistique. Nous avons vu comment le lecteur est amené à revivre dans son imagination l'illusion à travers un vocabulaire riche et varié propre à donner l'impression de réalisme des matériaux. En effet, il est difficile de discerner le réel de l'artificiel d'après les descriptions. Le mot, en recréant l'illusion dans l'imagination du lecteur, fonctionne en quelque sorte comme un dispositif éphémère qui métamorphose l'espace quotidien de la ville afin de bâtir un nouvel espace fictif aux yeux du spectateur. Cependant les auteurs dévoilent parfois les ruses de l'éphémère. Les mots et les expressions employés dans ce dernier cas constituent des marques d'énonciation qui révèlent la dimension artificielle du spectacle : ce qui « trompe », ce qui est « feint », ce qui « semble » et qui « paroist », ce qu'« on aurait dit » et qui « gagne l'œil <sup>1</sup> ». Dans les relations de fête, la révélation de la fiction est le plus souvent liée à l'illusion de la perspective. Le dessin en perspective pouvait servir à réaliser des inscriptions en lettres capitales apposées aux architectures, à créer des scénographies dans les églises, à simuler le relief des architectures feintes et leur décoration sur les arcs de triomphe, sur la façade du collège ou la galerie éphémère réalisée dans la cour des classes à l'occasion des réjouissances :

La trabéation qui regnoit sur toutes ces colonnes haute de deux pieds, faisoit heureusement paroistre en ses retours et elevations sur le massif des pilliers le point de la perspective, qui estoit pour chaque face pris du milieu de la cour, regardant à angle droit au milieu de chaque coté, dont plusieurs des plus curieux prirent sujet de gager qu'il y avoit du relief, tant les lignes de perspective trompoient bien la vue, mesme des clairs-voyants <sup>2</sup>.

Dans les fêtes jésuites, les perspectives sont aussi largement exploitées en tant que performances visuelles tout-court. C'est la découverte de l'illusion qui suscite le plaisir et l'étonnement chez le public comme le démontre l'expérience des spectateurs face aux tableaux perspectifs dans la cour des classes de Pont-à-Mousson :

---

1. Avec leurs équivalents latins (*illudere*) et italiens (*ingannare, sembrare, credere, finto* etc.).

2. *La célébrité des devoirs honorables rendu dans la ville d'Avignon [...]*, 1622, p. 29.

Les tableaux estoient excellents, principalement six grandes pieces de perspective, qui flattoient les yeux de leur gayeté, et faisant paroistre un renforcement de 40 ou 50 pas, trompoient heureusement la veue et l'imagination des regardants, servants de passe-temps à plusieurs, lesquels y retournoient de temps en temps, et prenoient un singulier plaisir de recidiver en ceste aymable tromperie <sup>1</sup>.

Il est intéressant de remarquer comment l'emploi du mot « perspective » dans les relations françaises bascule entre deux directions sémantiques : la construction spatiale, mais aussi d'autres types de tromperies et jeux optiques, comme celles produites par le miroir, c'est-à-dire selon le sens donné par le latin classique du terme « perspectiva » utilisé originellement dans la sphère de l'optique <sup>2</sup> :

Je veu seulement veoir les miroirs qui embelissoient ceste galerie et entre tous en choisir un pour vo faire cognoistre que cest artifice est celuy qui a le plus attiré et estonné les regardans pour la nouveauté. [...] Le secret en est beau : mais ce n'est pas le lieu de l'apprendre à ceux qui ne le sçavent pas. Il me faut abbreger les plus notables circonstances de nostre solemnité, et non pas enfileur une leçon de perspective <sup>3</sup>.

Le mot « perspectiva » dans la signification qu'il a acquise dans le langage artistique vernaculaire à partir du *Quattrocento* pour décrire la construction géométrique de l'espace, un « néologisme sémantique <sup>4</sup> » comme le définit Matteo Motolese <sup>5</sup>, apparaît très tôt en France dans le traité du chanoine lorrain Jean Pèlerin, *Viator*, qui publie à Toul en 1501 (*editio princeps*) le *De artificialia perspectiva*. D'après le *Trésor de*

1. Louis WAPY et Jean APPIER HANZELET (graveur), *Les Honneurs et applaudissements rendus par le Collège de la Compagnie de Jésus, Université et Bourgeoisie du Pont-à-Mousson en Lorraine l'an 1623, aux SS. Ignace de Loyole et François Xavier, à raison de leur canonization faicte par nostre S. Père Gregoire XV, Pont-à-Mousson, Sébastien Cramoisy, 1623, p. 30-31. Sur l'expérience du jeu perspectif dans la fête jésuite, et son herméneutique spirituelle se référer à l'analyse de Paulette Choné, « La perspective édifiante dans les fêtes jésuites de Pont-à-Mousson (1623) », dans P. BÉHAR (éd.), *Spectacle et image dans l'Europe de la Renaissance*, Actes du XXXII<sup>e</sup> colloque International d'Études humanistes du Centre d'Études supérieures de la Renaissance, Tours, 29 juin-8 juillet 1989, Amsterdam, Rodopi, 1993, p. 211-244.*

2. Matteo MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologne, Il Mulino, coll. « Studi e Ricerche », 2012, p. 49.

3. *Récit de ce qui s'est passé à Reims en la canonisation des saints Ignace de Loyola et François-Xavier, 1622, p. 11-12.*

4. Matteo MOTOLESE, 2012, p. 49.

5. *Ibid.*, p. 45-50.

*la langue française*<sup>1</sup>, une des plus anciennes utilisations du mot dans cette acception sémantique se trouve dans une relation de fête, l'entrée solennelle d'Henri II et de Catherine de Médicis à Rouen en 1550<sup>2</sup>; un témoignage du rôle prééminent que joue le livre de fête dans l'application et la transmission du lexique d'art. Par ailleurs, la présence des deux sens du mot dans les fêtes de canonisation de 1622 n'est pas anodin, vu l'essor contemporain de l'enseignement des mathématiques, l'usage régulier de la langue latine dans les collèges jésuites et les références classiques des élèves. Ainsi le nombre majeur d'occurrences du mot « perspective » se trouve dans deux relations, celles de Pont-à-Mousson et de La Flèche<sup>3</sup>, fleurons de l'enseignement de l'optique et en général des mathématiques dans les collèges jésuites français à cette époque<sup>4</sup>. En Italie, prévaut le terme « *prospettiva* », mais aussi « *scorcio* » ou encore « *sfondato*<sup>5</sup> ». De manière plus récurrente en 1622 apparaît le verbe « *sfondare* » indiquant un enfoncement pratiqué dans l'architecture, mais le « *sfondato* » peut aussi indiquer une perspective feinte lorsque le mot est utilisé comme participe passé substantivé et ainsi qu'il est défini par Filippo Baldinucci en 1681 : « *Una veduta di prospettiva, che dimostri gran lontananza*<sup>6</sup>. » Bien que presque synonymes, on peut toutefois remarquer comment le mot « *prospettiva* » par

1. Centre national de Ressources textuelles et lexicales, *Trésor de la langue française informatisé*, [En ligne], URL : [www.cnrtl.fr/etymologie/perspective](http://www.cnrtl.fr/etymologie/perspective) [consulté le 26 avril 2017].

2. *C'est la deduction du sumptueux ordre plaisantz spectacles et magniques théâtres dressés et exhibés par les citoiens de Rouen, ville métropolitaine du pays de Normandie; A la Sacrée Majesté du Treschristian Roy de France, Henry second leur souverain Seigneur, Et à Tres illustre dame (...) mercredy & jeudy premier & second jours d'octobre Mil cinq cens cinquante*, Rouen, Robert LE HOY, 1551. Voir la « bonne perspective » des bannières carrés portés dans le défilé p. 48, et encore p. 96 et p. 103.

3. Le mot « perspective » dans le sens de construction de l'espace est présent dans la relation de Pont-à-Mousson (3 occurrences), de La Flèche (2 occurrences), d'Avignon (1 occurrence); son correspondant latin « *perspectiva* » dans la relation d'Anvers (1 occurrence); l'italien « *prospettiva* » dans les relations de Palerme (3 occurrences), de Turin (1 occurrence) et de Milan (1 occurrence).

4. Voir en particulier Antonella ROMANO, « Du Collège romain à La Flèche : problèmes et enjeux de la diffusion des mathématiques dans les collèges jésuites (1580-1620) », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 107, n° 2, 1995, p. 575-627.

5. Dans les relations italiennes nous trouvons plus fréquemment les mots « *sfondato* », « *sfondare* » à Palerme (4 occurrences), à Milan (1 occurrence), à Turin (1 occurrence), à Syracuse (1 occurrence).

6. Filippo BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* [...], Florence, Santi Franchi, 1681, p. 151.

rapport au mot « *sfondato* » implique un comportement particulier du regard et un effet émotionnel conséquent. À ce propos, nous pouvons comparer deux descriptions différentes de la même décoration feinte pour la coupole de l'église des jésuites de Palerme, pas encore terminée au moment des solennités <sup>1</sup>. L'auteur, le même pour les deux relations, emploie respectivement les deux termes « *prospettiva* » et « *sfondato* ». Dans la première description, le mot « *sfondato* » est employé dans une description qui immerge le spectateur dans l'illusion, sans révéler l'artifice : « *Rappresentasi dunque nella soffitta della cupola in un sfondato il Cielo, dove l'Eterno Padre cinto da un giro d'angioletti, che afferrati per le mani menano una gratiosissima danza, sta in atto di bandire all'universo festa e trionfo* <sup>2</sup>. »

Dans la deuxième description, le mot « perspective » suivi de « *ingannato [l'occhio]* » et de « *realmente credea [l'occhio]* », révèle l'illusion et suggère la merveille de l'artifice. Ainsi on découvre que le ciel, où une cohorte d'anges entourait le Père Éternel dans l'espace profond de la coupole, n'est rien d'autre qu'une illusion provoquée par la projection perspective sur une toile plate et tendue d'une image tridimensionnelle exécutée à la gouache : « *Nella cupola dunque non finita vi si pose una soffitta di tela con pittura a sguazzo, dove talmente si vedeano le prospettive ben prodotte al punto che al ricacciar di quelle, ingannato, l'occhio realmente credea che s'alzasse via più la soffitta di quel che ella era* <sup>3</sup>. »

Le souvenir des illusions picturales de Correggio et de Lanfranco qui terminait à Rome dans les mêmes années la coupole de Saint-André-de-la-Valle (1621-1625) se combine à la solution technique conçue par le père Andrea Pozzo pour la coupole fictive de l'église romaine Saint-Ignace (1685). L'enseignement du mathématicien et astronome Christoph Grienberger à Palerme entre 1609 et 1610 a

1. La coupole originale, détruite lors des bombardements du 9 mai 1943, fut terminée en 1683 et décorée par Gaspare Serenario (Palermo, 1707-Palermo, 1759). Voir Gaspare PALERMO, *Guida istruttiva per potersi conoscere [...] tutte le magnificenze [...] della Città di Palermo*, vol. 3, Palerme, Reale Stamperia, 1816, p. 149.

2. Tomaso D'AFFLITTO, *Ragguaglio degli apparati, e feste fatte in Palermo per la canonizatione de' santi Ignatio, e Francesco Xavier 1622. Per Tomaso d'Afflitto*, Palerme, Giovan Battista Maringo, 1622, p. 6.

3. Tomaso D'AFFLITTO, *L'Idea dell'apparato fatto per la canonizatione de' santi Ignatio Loiola e Francesco Xavier nella chiesa della Casa professa della Compagnia di Giesù in Palermo l'anno mille seicento vintidue. Dove quelle cose sole si toccano, che d'espositione han bisogno. Per lo signor Tomaso d'Afflitto*, Palerme, Giovan Battista Maringo, 1622, p. 5.

peut-être laissé une marque, même si son intérêt envers les instruments scénographiques pour dessiner des perspectives est attesté autour de 1645<sup>1</sup>.

Parmi les autres mots utilisés pour l'*illusione prospettica*, il est possible de distinguer — mais la frontière n'est pas nette — les mots qui décrivent les dispositifs de ceux qui définissent l'effet produit sur le spectateur. Font partie du premier groupe les « raccourcissemens », les « raccourcis<sup>2</sup> », les « *scorci* », les figures « *scorcie* » ; ou encore les « renforcements<sup>3</sup> », « les renfondremens », l'« estreccissement » pour préciser le dessin en perspective<sup>4</sup>. Si ces constructions fictives « *ingannano l'occhio*<sup>5</sup> », « gaignoient l'œil<sup>6</sup> », « trompent la vue<sup>7</sup> » et « trompent l'imagination<sup>8</sup> », l'expérience illusoire est toujours mise au service d'une herméneutique spirituelle.

Ce premier et rapide sondage dans la sphère lexicale de l'illusion perspective nous permet d'apercevoir les conceptions de l'art et de l'objet artistique absorbées dans la culture et le langage des auteurs des relations, car le vocabulaire utilisé dans la description, bien que soumis au régime de l'écriture, tient de l'oralité et de l'expression d'une expérience directe. Par ailleurs, l'étude du vocabulaire artistique dans ces relations permet de mitiger la conviction longtemps défendue de l'indifférence des jésuites envers les caractéristiques esthétiques des représentations visuelles, prioritairement sensibles à l'*utilitas* qu'à la *jocunditas* de l'objet artistique. Si tous les arts sont assujettis à la rhétorique sacrée<sup>9</sup>, à la méditation comme à l'évangélisation, ces

1. Mordechai FEINGOLD (éd.), *The New Science and Jesuit Science : Seventeenth Century Perspectives*, Dordrecht, Springer Science, 2003.

2. Les mots « raccourcissemens » et « raccourcis » sont employés encore dans les relations de Pont-à-Mousson (1 occurrence) et d'Avignon (1 occurrence) ; le correspondant italien « *scorcio* » et tant que substantif (1 occurrence) et adjectif (1 occurrence) se trouvent dans la relation de Palerme.

3. Les mots « renfondremens » ou « renforcement » se trouvent dans les relations de Pont-à-Mousson (3 occurrences) et d'Avignon (2 occurrences).

4. Utilisé dans la relation de Pont-à-Mousson (1 occurrence).

5. Palerme (1 occurrence).

6. Avignon (1 occurrence).

7. La Flèche (1 occurrence).

8. Avignon (1 occurrence).

9. Ralph DEKONINCK, « Une bibliothèque très sélective : Possevino et les arts », *Littératures classiques*, 66, 2008, p. 71-80. Outil de l'action apostolique et de l'herméneutique spirituelle de la Compagnie, l'art ainsi que l'objet d'art ne cessent pas d'avoir une place importante dans les écrits des pères jésuites, déjà dans le *De Pictura* d'Antonio Possevino, jusqu'à vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, où les collaborations intellectuelles et littéraires entre jésuites et artistes ont inspiré ainsi que donné lieu à des importants traités sur l'art et le spectacle.

relations de fête révèlent une appréhension toute particulière envers l'objet d'art matériel et notamment, c'est bien là leur originalité, envers la réaction psychologique du public face à l'objet artistique.

Parallèlement, le souci constant de décrire le contenu et les actions représentées dans ces récits ne se justifie pas exclusivement par la préoccupation de transmettre un message clair et respectueux des règles du *decorum*. La description et explication des tableaux était en effet une des performances rhétoriques orales dans lesquelles les élèves se produisaient au cours de ces événements festifs. Cette exégèse visuelle liée à des pratiques pédagogiques adoptées particulièrement dans les collèges jésuites, et qui s'insère dans une tradition littéraire ancienne, représente dans l'histoire de l'*ekphrasis* artistique un moment important de sensibilisation vers une pensée esthétique.