

Hanna Dziechcińska

Les Manifestations parathéâtrales aux XVIe et XVIIe siècles: leur place dans la culture de l'époque

Literary Studies in Poland 11, 123-134

1983

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Hanna Dziechcińska

Les Manifestations parathéâtrales aux XVI^e et XVII^e siècles: leur place dans la culture de l'époque

Avant d'exposer nos considérations sur les formes parathéâtrales en Pologne aux seizième et dix-septième siècles, il est nécessaire d'établir certains termes qui nous permettront de préciser la notion de «parathéâtre» et d'indiquer en même temps l'objet des observations dont il sera question ici. Comme on le sait, le préfixe «para» sert à désigner des phénomènes qui possèdent au moins une caractéristique d'un autre phénomène et on l'emploie généralement à propos de la création qui se situe à la limite de la littérature ou d'autres formes de l'activité culturelle. On parle alors de «paralittérature», de «paravisualité» de la littérature, de «parathéâtre».

Dans ce dernier cas, le point de référence est, bien entendu, le théâtre en tant que forme organisée de la relation acteur – spectateur¹; le théâtre dont les composantes peuvent être aussi les costumes, la mise en scène et le lieu bien déterminé où se joue l'action dramatique, enfin le texte, le message linguistique.

Nous pouvons dès lors nous demander où et comment, dans quelles situations socio-culturelles de l'époque en question sont apparus des phénomènes qui, sans être une représentation théâtrale au sens strict du terme, renfermaient néanmoins une ou plusieurs des caractéristiques mentionnées du théâtre. Notre attention se portera donc tout naturellement sur les spectacles publics de tous genres, en particulier sur ceux qui, à l'époque qui nous intéresse, virent le jour en raison de

¹ Cf. J. Ziomek, *Powinowactwa literatury (Les Alliances de la littérature)*, Warszawa 1980, p. 137.

l'habitude qu'on avait de célébrer solennellement les événements exceptionnelles, tant laïcs que religieux, comme les entrées des rois dans les villes, les noces, les funérailles des membres des familles puissantes, ainsi que les processions religieuses. Il s'agit par conséquent du phénomène socio-culturelle désigné sous l'appellation générale de «fête», qui était répandu dans toute l'Europe et fortement enraciné en Pologne où il prit une importance croissante au XVII^e siècle.

Ce serait toutefois beaucoup simplifier, et même commettre une erreur, que de considérer la «fête» de cette époque, dans toute sa complexité, comme une sorte de parathéâtre. Car tout spectacle n'était pas une fête, même s'il constituait presque toujours un véritable objet de curiosité qui attirait le public: ainsi, les exécutions des condamnés auxquelles les gens assistaient en foule sur les places des villes n'appartenaient pas au parathéâtre.

Pour mieux préciser les caractéristiques du parathéâtre contenues dans des variantes de la fête comme la joyeuse entrée, le cortège nuptial, les funérailles ou la procession, il faut avant tout remarquer que ces manifestations n'étaient pas homogènes dans leur structure interne et que cela ne tenait pas seulement au fait qu'elles associaient des éléments ludiques et spectaculaires au besoin d'exprimer et de propager des contenus politiques ou idéologiques. Ce qui est surtout important pour nos considérations, c'est que la fête se composait toujours d'une partie fixe, établie par la tradition et soumise à une liturgie laïque ou religieuse, ainsi qu'à un rituel conventionnel de comportements et de gestes. Cet ensemble de facteurs constituait l'ossature invariable de la cérémonie et, en dépit de son caractère spectaculaire, ne renfermait pas encore d'éléments théâtraux. Cependant sur ce schéma fixe venaient se greffer des éléments supplémentaires, indépendants de la liturgie établie, qui changeaient selon les besoins du moment et selon l'invention et la créativité des organisateurs et des metteurs en scène du cortège ou de la procession. C'était dans ces fragments surajoutés qu'apparaissaient des éléments théâtraux comme les personnages déguisés ou masqués illustrant des événements historiques ou bibliques ou personnifiant des idées; c'était là que l'on recourait aux machineries compliquées et aux effets pyrotechniques qui soulevaient l'admiration de l'assistance. Il est évident que l'on ne peut parler de spectacle parathéâtral qu'à propos de cette partie de la fête.

Ainsi, la procession ne peut être considérée comme une forme de parathéâtre que lorsqu'y apparaissent des éléments sortant du cadre étroit de la liturgie, ce qui est le cas dans les processions de la Fête-Dieu organisées par les jésuites à partir de la fin du XVI^e siècle et surtout au siècle suivant². Les organisateurs introduisaient dans ces processions un fragment de cortège, qui en constituait le début et qui se trouvait avant la partie liturgique. Ces fragments étaient surajoutés par rapport aux règlements ecclésiastiques; ils ne constituaient pas un élément indispensable du culte religieux et leur apparition dans la procession était déterminée par des facteurs supplémentaires. Les metteurs en scène de la procession pouvaient y montrer leur imagination créatrice, et, en la théâtralisant, attirer au cortège qui parcourrait la ville, le plus grand nombre possible de spectateurs.

Comme je l'ai dit, la tendance à la théâtralisation des processions s'accroît au XVII^e siècle. En 1572 les processions étaient encore préparées d'après le schéma strictement liturgique, mais une quinzaine d'années plus tard, on s'écartait déjà nettement de ce principe: par exemple, à un cortège organisé par les jésuites à Vilno prirent part sept cents élèves de l'Académie vêtus d'habits magnifiques, certains déguisés en anges avec des ailes sur le dos, et donc en qualité d'acteurs. Ceci prouve que le cercle de traditions des processions des jésuites du XVII^e siècle ne remonte pas aux modèles médiévaux des processions de la Fête-Dieu, mais est beaucoup plus récent et s'inspire des cortèges laïcs qui étaient organisés à la même époque à l'occasion des noces, des joyeuses entrées, des couronnements³.

Ces manifestations créaient un modèle culturel et de coutume, elles façonnaient et fixaient dans la conscience des gens de l'époque le besoin de la fête solennelle, de la célébration et de l'observation d'un rituel précis de comportement. Créées pour les besoins de la cour royale, elles devenaient un modèle reproduit et adapté à d'autres solennités, elles pénétraient facilement dans les milieux des aristocrates, de la bourgeoisie, ainsi que de la petite et moyenne noblesse, d'autant plus que les solennités de ce genre constituaient une attraction authen-

² Cf. J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII w. (Le Drame et le théâtre scolaire. Scènes jésuites au XVII^e s.)*, Wrocław 1970, p. 238.

³ *Ibidem*, p. 110.

tique et un divertissement apprécié pour tous ceux que pourrait contenir le lieu où se déroulait la fête.

Les documents polonais de l'époque montrent à quel point le besoin de ce rituel et de la célébration solennelle était profondément ancré dans la conscience sociale. Les noces comme les funérailles devaient se dérouler avec magnificence; si le défunt avait demandé dans son testament à être enterré modestement, on faisait deux enterrements: d'abord un modeste, puis quelques jours plus tard, un second, avec pompe. De même, l'accueil des personnages de marque en visite dans le pays se faisait souvent sur deux plans: d'abord officiellement, puis quelques jours plus tard, solennellement, avec faste et cérémonie.

Ces manifestations étaient aussi organisées suivant une règle établie qui fixait la composition et l'ordre de succession du cortège, les points obligatoires du programme tels que la remise des clés de la ville, l'accueil des députés, les discours à prononcer. C'était un schéma constant invariable qui, comme la procession religieuse, était soumis à un certain rituel et qui, comme elle, subit au cours des années une théâtralisation; il s'enveloppe de plus en plus d'ornements, s'enrichit d'éléments supplémentaires, changeants, créés chaque fois par les metteurs en scène de la solennité.

Parmi les cas, nombreux, de ce processus répandu dans toute l'Europe y compris la Pologne, on peut citer les cortèges nuptiaux qui parcouraient la ville en costume et en masque.

De cette façon pouvait se manifester l'une des tendances significatives de la culture européenne des XVI^e et XVII^e siècles, notamment le goût pour la mascarade, l'inclination pour les apparences, pour la mystification. La tendance en question a engendré de nombreuses variantes et marquait sa présence dans des aires éloignées les unes des autres, telles que la coutume sociale, la vie de société, la sphère des activités artistique. Nous savons que l'homme de cette époque créait très volontiers des situations et un milieu différents des situations et des milieux quotidiens et réels, qu'en jouant il changeait de costume; le «déguisement» n'affectait pas seulement le costume individuel, il transformait aussi pour un certain temps l'aspect de la ville, de la maison, il introduisait avec prédilection le changement de costume également dans la littérature et dans les autres formes d'activité artistique. C'est en effet sous des formes aussi diversifiées

que se manifestait le penchant de l'époque pour la mascarade.

De même l'architecture devenait un terrain se prêtant à une mascarade spécifique. Comme on le sait, pendant les fêtes, les rues et les places des villes se transfiguraient parfois en cité antique, et le décor et l'architecture de circonstance étaient un costume qui les rendaient méconnaissable et donnaient l'illusion d'«être ailleurs», d'abandonner ce qui était quotidien.

Le lieu, pays et milieu, où se jouait l'événement de la mascarade, déterminait à chaque fois son déroulement différent, tout comme était diversifiée l'origine des déguisements. Parfois ils étaient inspirés par des contrées lointaines, exotiques, notamment quand on se déguisait, comme par exemple en France pendant les carousels – en Indiens, Maures, Chinois, Persans ou Turcs, mais aussi en Tartares et en Polonais⁴.

Le goût de la mascarade s'est également implanté en Pologne à partir du milieu du XVI^e siècle, moment du resserrement des contacts avec l'Italie. Les divertissements costumés, montés avec un grand faste, rehaussait les solennités de mariage à la cour royale et dans les châteaux d'aristocrates. On choisissait généralement quelque objet mythologique et, s'étant déguisé, on passait en cortège, au milieu du peuple, des nombreux courtisans et des invités, pleins d'admiration pour ce spectacle.

Ainsi par exemple lors du mariage de Gryzelda Batory et de Jan Zamojski en 1583, on fit figurer dans le cortège des noces sur la place du Marché à Cracovie des personnages masqués et en costumes exotiques, ainsi que des personnifications d'allégorie de diverses provenances – antique, exotique, biblique, où on peut déceler facilement des éléments communs avec les processions un peu postérieures des jésuites.

Il en allait de même des funérailles solennelles dans lesquelles, indépendamment du cérémonial religieux et de l'usage funèbre, on introduisait des fragments parathéâtraux: par exemple un cavalier vêtu comme le défunt entrant à cheval dans l'église et tombait de sa monture près du catafalque⁵.

Ce qui est plus important cependant, c'est que le masque, le

⁴ J. Tazbir, *Rzeczpospolita i świat (La Pologne et le monde)*, Wrocław 1971, p. 193.

⁵ Cf. J. Chrościcki, *Pompa funebris*, Warszawa 1974.

déguisement, l'acteur, le décor occasionnel auxquels on faisait appel en tant qu'attributs théâtraux à l'usage de la fête remplissaient une fonction bien définie. Ils devaient exprimer — par des moyens visuels de communication — des contenus concrets: des motifs d'une affabulation ou des personnifications d'idées.

On trouve donc à nouveau une analogie et en même temps une différence avec une représentation théâtrale au sens stricte du terme, cette fois en ce qui concerne l'existence des éléments du contenu, qui diffère dans chacun des deux cas.

Comme on sait, dans l'oeuvre dramatique représentée sur la scène, la base du déroulement de l'action, du développement de l'intrigue, de la présentation des personnages était en fait le message linguistique énoncé par les acteurs: ce texte constituait la source de l'information transmise aux spectateurs, il leur fournissait une certaine connaissance des hommes et des événements intervenant dans l'oeuvre dramatique.

Dans le parathéâtre, au contraire, les paroles ont été considérablement limité et surtout leurs rôle a été réduit à une fonction utilitaire, celle du panégyrique que ce soit sous forme de discours ou de déclamation. De ce fait, le message linguistique apparaissait sur la «scène» de la solennité seulement comme un des points des programmes du spectacle auquel il était totalement subordonné⁶.

La partie essentielle du programme de toute sorte de solennité était en effet son héros principal: point central tant du couronnement et de la joyeuse entrée que des fêtes de l'anniversaire et des noces; quand il faisait son apparition sur la scène — que ce fût l'itinéraire de la joyeuse entrée ou la salle à manger — la tâche des poètes était de la présenter devant le public rassemblé, de mettre en valeur ses qualités et ses actions. C'était là que la part de la littérature devait être la plus marquée, la parole devenait un élément indispensable.

Le résultat fut qu'une sorte de relation s'est établie entre la littérature et l'usage culturel dont nous parlons; il comprenait un groupe considérable (et croissant au cours du XVII^e siècle) d'oeuvres de circonstance et de panégyriques étroitement liés à la fête, dans toutes ses variantes.

⁶ Cf. A. Gieysztor, «Spektakl i liturgia — polskie koronacje królewskie» (Le Spectacle et la liturgie — le couronnements polonaises), [dans:] *Kultura masowa a kultura elitarna polskiego średniowiecza*, Wrocław 1978.

Ainsi donc, le besoin de célébrer les événements inhabituels qui se fixa dans des cercles de plus en plus larges de la société eut des conséquences indubitables dans la formation du public de ces panégyriques prononcés à chaque solennité officielle ou privée. Notons toutefois qu'il s'agissait d'un public assez particulier qui savait lui-même écrire et qui écrivait bien souvent des oeuvres semblables; il avait appris à le faire à l'école où la base de l'instruction consistait à maîtriser la composition de poèmes (surtout de panégyriques) pour toutes les occasions.

Le spectacle en tant que facteur principal a également marqué son empreinte sur le fonctionnement du texte linguistique dans ses relations directes avec l'image plastique.

Remarquons que dans le cadre spectaculaire de la fête, une grande place était réservée aux vers et aux inscriptions mises sous les portraits et sur les décors de circonstance et qui constituaient un élément complémentaire de l'image. Le principal moyen de communication avec le public du spectacle devint par conséquent le langage iconique. Il se servait du costume, de l'architecture de circonstance, de la peinture. Les personnages qui y apparaissaient personnifiaient des idées ou encore, déguisés ou masqués, rappelaient au public des scènes et des événements connus de la Bible, de l'histoire ou de la littérature. Le parathéâtre apportait ainsi surtout des illustrations d'événements authentiques ou fictifs. Il s'adressait chaque fois à la conscience des spectateurs, à leur connaissance de la littérature, de la Bible, de l'histoire.

En mettant en scène le cortège ou une autre forme des manifestations dont il est question ici, on visait à susciter chez les spectateurs certaines associations d'idées; le tableau présenté devenait en un certain sens un jeu spécifique avec le public, il était en quelque sorte un «rebus» à résoudre. Les participants devaient donc connaître les points de référence authentiques du costume, le déguisement devait faire évoquer les associations visées (l'arc de triomphe par exemple — en tant que l'architecture occasionnelle — devait faire penser au triomphe dans Rome antique).

Alors que dans le théâtre, le texte linguistique prononcé par les acteurs fournissait une information qui était reçue passivement par les spectateurs rassemblés dans la salle, dans le parathéâtre, l'informa-

tion évoquée au moyen de signes inconiques était «déchiffrée» par le public.

Dans le premier cas on a affaire à une réception de l'information; dans le second, cette information se crée au cours du jeu, du «déchiffrement» de contenus en fait connus, et seulement illustrés à l'aide de tout l'appareil de mise en scène.

Le caractère d'illustration des manifestations parathéâtrales pouvait consister soit à rappeler et à commémorer des événements historiques importants et leurs héros, soit à exposer de contenus didactiques et moralisateurs; il pouvait prendre différentes formes de mise en scène. A titre d'exemple, on peut citer — en Italie — «la célébration de la victoire de Venise sur les émissaires de l'Empire allemand, retranchés dans le patriarcat d'Aquileila» dont parle Michelangelo Muraro: «La victoire sur le patriarche et ses onze vassaux conduira chaque année le Doge à détruire leurs châteaux simulés dans la salle „del Piovego” et appellera toute la ville de Venise à assister à la mort du taureau et des onze porcs sur la Piazzetta, tandis que le peuple hurlant couvrait d'imprécations les ennemis de la cité.(...) Le Doge se rendait en haute mer pour jeter à l'eau l'anneau, symbole de noce entre Venise et la mer. Nul ne devait oublier, qu'il s'agisse des amis ou des ennemis de Venise, que le pape Alexandre III avait assigné à Venise, au XII^e siècle, la domination de la mer»⁷.

On a donc affaire ici à un cas de théâtralisation extrême d'une célébration solennelle qui se transforme presque en représentation en «réjouant» chaque fois l'événement historique qu'elle commémore.

En Pologne, les processus de la théâtralisation de la fête sont allés dans un sens un peu différent; il ne s'agissait pas tellement de présenter certains faits connus du passé ou de la littérature, mais plutôt de développer l'ornementation de la solennité. On y introduisait des effets pyrotechniques, des masques, des costumes et le déguisement ne concernait pas seulement les personnages qui participaient aux cortèges, on embrassait des fragments entiers de la ville qui devenait une scène illimitée. Il arrivait — comme en Europe entière d'ailleurs — que pour une joyeuse entrée, on créât une ville quasi-antique avec des obélisques et des arcs de triomphe, ce qui était

⁷ M. Muraro, «L'Instinct du théâtre et des arts à Venise», [dans:] *La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire*, Paris 1976, p. 124.

une des nombreuses manifestations de référence aux modèles de l'Antiquité. L'arc de triomphe qui ne fut adapté en Pologne qu'après 1560 selon les modèles italiens et français, entra immédiatement dans le répertoire des joyeuses entrées. Il va de soi que toute l'iconographie de la fête — tant en ce qui concerne l'architecture que la peinture et les costumes — avait une signification idéologique; elle rappelait les exploits des héros, propageait des programmes politiques, suscitait des associations d'idées avec la littérature ou avec la Bible.

Ainsi par exemple, lors de l'entrée triomphale de Jean III Sobieski à Gdańsk, le cortège passait par une porte faite de deux hauts obélisques qui exprimaient la fin de la guerre et la consolidation de la paix; sur la guirlande étendue de l'un à l'autre et aux sommets des obélisques étaient accrochées des couronnes de laurier symbolique, et des musiciens cachés à l'intérieur jouaient et acclamaient tour à tour le roi «triumphateur pacifique». Devant l'entrée de la maison royale se dressait une seconde grande porte triomphale consistant en quatre colonnes disposées en rectangle et reliées par des arcs. Les côtes étaient ornées de statues de Minerve et de Junon, la partie supérieure — d'un portrait de Sobieski au dessus duquel s'élevait la Renommée.

Un aigle d'argent accroché au milieu de la porte et, sur les socles des colonnes, des peintures avec des inscriptions; par exemple — une colombe avec un rameau d'olivier et ces mots: «Cum pace revertor» — complétaient la mise en scène du cortège⁸”.

L'entrée triomphale de Sobieski que nous venons de décrire est un des nombreux exemples qui montrent éloquemment que l'élément fondamental de la mise en scène — élément qui changeait en fonction de la situation historique concrète — était l'image qui s'adressait généralement au public par sa signification symbolique ou figurée. Ces images, qui entraient dans la composition du cortège laïc ou de la procession religieuse n'étaient compréhensibles que par leur référence à un texte concret ou à des événements historiques; elles étaient — repétons le encore — une illustration spécifique.

Dans le cas des processions des jésuites, cette question semble être particulièrement intéressante parce qu'il y a nettement passage

⁸ T. Witczak, *Teatr i dramat staropolski w Gdańsku (Le Théâtre et le drame vieux polonais à Gdańsk)*, Gdańsk 1959.

de la polémique dogmatique à l'illustration du dogme lui-même. Souvent l'ordre et l'agencement des motifs thématiques dans le cortège de la procession étaient tels que leur succession dans le temps et dans l'espace dégageait une «histoire» que les spectateurs suivaient au fur et à mesure.

Il est clair que cette façon d'exprimer les contenus et les intentions de la solennité devait être déterminé par le caractère particulier du public qui prenait part à la fête, un public qui différerait sensiblement de celui qui, rassemblé dans une salle de théâtre, assistait à une représentation. Ces différences ont été remarquées depuis longtemps; on trouve notamment des réflexions à ce sujet dans les écrits de Diderot et de Jean-Jacques Rousseau qui opposent le divertissement procuré par la représentation théâtrale à celui qui était lié au spectacle offert par la fête.

Quelle différence – écrit Diderot – entre amuser tel jour, depuis telle heure jusqu'à telle heure, dans un petit endroit obscur, quelques centaines de personnes.

Quant à Rousseau, il exhorte:

N'adaptions point ces spectacles exclusifs qui renferment tristement un petit nombre de gens dans un centre obscur, qui les tiennent craintifs et immobiles dans le silence et l'inaction [...] Non, peuple heureux, ce ne sont pas vos fêtes. C'est en plein air, c'est sous le ciel qu'il faut vous rassembler et vous livrer au doux sentiment de votre bonheur [...] Que le soleil éclaire vos innocents spectacles.

Les opinions citées qui plaidaient en faveur du spectacle ouvert, populaire, libre, accessible à tous, indiquait deux éléments communs au théâtre et aux parathéâtre mais qui se présentaient différemment dans chacun des deux cas: le lieu où se jouait l'action dramatique et les relations entre le spectacle et le public.

On se rendait compte aussi de l'importance qu'avait l'acte même de voir, de regarder.

La vue – écrivait Addison – est le plus parfait et le plus agréable de tous nos sens. Il nous procure infiniment plus d'idées, il converse avec ses objets à une plus grande distance, et il agit plus longtemps que les autres, sans que cette action le rebute ou le fatigue.

Les spectateurs, en tant que groupe de gens rassemblés pour regarder, commencèrent à apparaître dans la peinture. Guardi, par exemple, qu'on qualifie de «peintre de vue», représentait volontiers la foule réunie à seule fin de voir un événement extraordinaire; un cortège

solennel, un spectacle (par exemple un balon au dessus du canal Giudecca à Venise, un bal, un incendie, le carnaval etc.)⁹.

Ces spectateurs, c'est-à-dire le public rassemblé dans les rues ou sur les places, étaient présents aussi dans les oeuvres des écrivains polonais tant de ceux qui décrivaient les joyeuses entrées des rois et les cortèges de noces, que de ceux qui retraçaient les processions religieuses. Ces descriptions tiennent compte également de la particularité ou du caractère de ce public qui n'était pas un spectateur immobile dans le silence et l'inaction, mais au contraire — un spectateur actif, participant à la solennité. Ce public est en effet représenté en mouvement: il s'agenouille, suit le cortège, grimpe aux arbres pour mieux voir.

Son activité était d'ailleurs encore plus profonde puisqu'il devait comprendre, comme je l'ai déjà mentionné, les signes iconiques à l'aide desquels les metteurs en scène de la solennité s'adressaient à lui.

Parmi les caractéristiques des formes anciennes de parathéâtre — surtout ceux qui se sont manifestées en Pologne — nous en soulignerons deux pour terminer. La première, c'est la tendance croissante à développer l'ornementation de la mise en scène; la seconde, c'est le rôle essentiel et spécifique du public qui prend part à ces manifestations.

La première particularité montre à quel point le parathéâtre était enraciné non seulement dans la culture ludique du spectacle de l'époque mais encore dans les goûts qui régnaient alors dans les coutumes et la culture.

Le développement du décors, la richesse du cortège, les costumes et toute la pompe de cérémonie qui devient plus intense au XVII^e siècle correspondait en effet à un phénomène plus large, à la tendance — si caractéristique de la culture du Baroque polonais — à amplifier et à accentuer dans toutes les formes possible de l'activité artistique ce que nous appelons ornementation, façade, apparence extérieure. Cette tendance se manifeste avec force dans la littérature (surtout dans celle qui contribuait à créer la solennité), elle apparaît nettement dans les arts plastiques, dans le développement de l'architecture édifée à l'occasion de la fête. On la trouve aussi dans les produits de la culture matérielle, comme en témoigne l'évolution de l'artisanat. La noblesse polonaise avait une telle prédilection pour les armures

⁹ Cf. J. Starobinski, *L'Invention de la liberté*, Genève 1964, p. 210.

riches et ornées que celles-ci perdaient souvent leur vrai caractère d'arme pour devenir un objet de fantaisie et de pompe théâtrale. On utilisait tant d'or et de pierres précieuses dans l'ornementation, que l'acier nécessaire à l'armure, la lame nécessaire au sabre devenait secondaires, l'ornement étant un but en soi¹⁰.

La façade théâtrale de la fête – tant de la procession que de l'entrée triomphale – était en même temps sa force parce qu'elle lui permettait d'attirer le public et de l'influencer, de former ses goûts et à la fois de façonner des moyens de communication visuelle, iconique. De ce fait, grâce précisément à sa théâtralisation, la fête apparaît comme un facteur dynamique et expansif dans la culture de l'époque, un facteur qui s'amplifie avec des années et s'étend aux cercles de plus en plus larges. La célébration des solennités, qui avait commencé à la cour royale et chez les aristocrates, franchit les barrières sociales et, assimilée par la noblesse et la bourgeoisie joua le rôle d'un modèle d'usage et de comportement.

On peut donc – semble-t-il – voir aussi dans ce phénomène une certaine valeur en ce qui concerne la formation d'une intégration sociale à l'échelle de toute la nation; que cette intégration se soit surtout manifestée au niveau d'une coutume au fond superficielle et des goûts artistiques et littéraires, est un autre problème. Le fait n'en mérite pas moins d'être relevé.

Trad. par Yolande Lamy Grumm

¹⁰ W. Łoziński, *Życie polskie w dawnych wiekach (La Vie en Pologne aux siècles passés)*, Kraków 1964, p. 136.