

Faculté de philosophie, arts et lettres

Origine et réemploi des chars des festivités anversoises du XVII^e siècle : entre mémoire et expérience

Demazières Chloé

Promoteurs : Dekoninck Ralph ; Heering Caroline

Lectrice : Falque Ingrid

2025-2026

Master [120] en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité spécialisée:
iconologie et études des cultures visuelles (ARKE2MS/IV)

**Déclaration sur l'honneur, mémoires/TFE de la Faculté de philosophie, arts et lettres,
UCLouvain**

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel, que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance, et que l'utilisation des outils d'intelligence artificielle est conforme aux consignes générales d'utilisation publiées par l'UCLouvain et disponible à cette adresse :

<https://cdn.uclouvain.be/groups/cms-editors-p1/portail/reglement/Consignes-ChatGPT-version-etudiante.pdf?itok=SebXXm87>

Je suis consciente que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement, de ne pas annoncer dans une partie spécifique en début du mémoire l'utilisation que j'ai faite des outils d'intelligence artificielle ou de les utiliser de manière contraire à ce qui est prévu dans la note institutionnelle constituent des irrégularités graves au regard du *Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain* (Chapitre 4, section 7, article 107 à 114) au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions académiques et disciplinaires encourues.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude et de n'avoir pas utilisé les outils d'intelligences artificielles en dehors de ce qui est accepté à l'UCLouvain.

Nom, Prénom : Demazières Chloé

Date : 06/05/2026

Signature de l'étudiante :

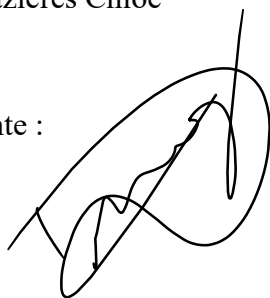
A handwritten signature in black ink, consisting of a series of loops and curves, representing the name Chloé Demazières.

Table des matières

Introduction	4
Chapitre 1. Les chars employés dans les processions du XVII ^e siècle : origine et évolution ..	10
Chars profanes	11
Chars religieux	59
Chars ponctuels	93
Chapitre 2. Fabriquer l'extraordinaire : images et mémoire des chars	121
Représenter le char, figer l'éphémère	122
Enjeux et limites de la représentation de l'éphémère	122
Typologie des figurations du char et mécanismes de pérennisation	125
De la représentation aux vestiges des chars	146
Chapitre 3. Fabriquer l'extraordinaire : l'expérience de l'illusion	166
Le char comme machine illusionniste	167
Illusion matérielle : métamorphoser la matière	168
Illusion cinétique : feindre la vie	173
Illusion ontologique : entre nature et artifice	186
Le char vu par le public	193
Percevoir le char, entre compréhension et expérience	193
L'expérience du sacré	195
Du spectateur au motif	199
Conclusion	204
Bibliographie	211
Table des figures	216

Remerciements

Je tiens à adresser mes sincères remerciements à mes promoteurs, Caroline Heering et Ralph Dekoninck pour le temps qu'ils ont consacré à la lecture de ce travail, pour la pertinence de leurs remarques, ainsi que pour l'accompagnement qu'ils m'ont apporté tout au long de cette recherche. Je n'aurais pu espérer meilleur duo de co-promotorat. Je remercie aussi Madame Cécile Arnould, membre de la direction du Centre Albert Marinus & Musée de Woluwe, pour m'avoir généreusement transmis plusieurs ouvrages essentiels à cette étude. Mes remerciements s'adressent aussi à Monsieur Laurent Dubuisson, conservateur de la Maison des Géants à Ath, pour le temps qu'il m'a accordé lors d'un entretien, ainsi que pour ses éclairages précieux sur les aspects matériels et techniques abordés dans ce travail. Enfin, je remercie chaleureusement Léa Puraye pour son soutien et pour avoir relu l'intégralité de ce mémoire tout au long de sa progression, permettant ainsi de nourrir la réflexion par un regard extérieur précieux.

Introduction

Les festivités éphémères de l'époque moderne constituent un champ d'étude fondamentalement paradoxal : conçues pour disparaître, elles n'en ont pas moins laissé des traces abondantes, qu'elles soient matérielles, visuelles ou textuelles. Par définition, la fête éphémère s'inscrit dans une temporalité brève limitée à la durée de l'événement. Parmi ces manifestations figurent notamment les cérémonies funèbres, les célébrations d'événements politiques, les béatifications et canonisations, ainsi que les Ommegangs et les Joyeuses Entrées.

Les Ommegangs – littéralement « tours » en français – désignent des processions dont l'origine remonte à la fin du Moyen Âge, liées à l'exposition et à la circulation en ville « d'objets pieux et de reliques »¹. Initialement ancrées dans le domaine religieux, ces processions intègrent progressivement des dimensions profanes, mobilisant l'ensemble des composantes actives de la société urbaine². Leur parcours circulaire part de l'église pour y revenir dessinant une enceinte symbolique qui place la communauté sous une protection divine. Ce dispositif rituel articule ainsi plusieurs fonctions : exprimer l'espoir d'une protection divine, affirmer la cohésion civique et instituer un lien entre la cité et le sacré³. À travers le cortège, la ville se donne à voir dans toutes ses dimensions : son organisation politique incarnée par le Magistrat urbain, sa puissance économique représentée par les métiers, sa force militaire visible à travers les compagnies d'arbalétriers et d'archers, ainsi que l'intensité de sa vie religieuse portée par les communautés ecclésiastiques⁴. Ces festivités sont généralement inscrites dans un calendrier liturgique annuel mais demeurent néanmoins dépendantes du contexte, qu'il s'agisse de périodes de prospérité ou de crise, de guerre ou de paix, ou encore d'enjeux politiques et religieux. Selon ces circonstances, les Ommegangs peuvent être réduites, suspendues ou, au contraire, amplifiées⁵. Ainsi, dans des climats anxiogènes marqués par des conflits politiques et des troubles religieux, elles offrent un contrepoint spectaculaire et fédérateur⁶.

¹ HEERBRANT, J.-P., (dir.), *Projet Ommegang*, Bruxelles, 2022, p. 9. ; TWYFFELS, B., *Géants et monstres d'osier de l'Ommegang de Bruxelles sous l'Ancien Régime*, dans, « Ommegang ! », Bruxelles, 2013, p. 15.

² *Ibid.* ; DUCASTELLE, J.-P., *Tête à tête géant. Cinq siècles de cortège à Anvers. Catalogue d'exposition (Maison des géants : 4 mai - 28 juillet 2002)*, Ath, 2002, p. 5.

³ *Ibid.* ; TWYFFELS, B., *Géants et monstres...op. cit.*, p. 15. ; VAN SPRANG S., et., DUCOS, B., *Le sens des fêtes dans les anciens Pays-Bas du sud entre XVIe et XVIIe siècle*, dans, "Fêtes & Célébrations Flamandes : Brueghel, Rubens, Jordaens... : [Exposition, Lille, Palais Des Beaux-Arts, 26 Avril - 1 Septembre 2025]", s.l, 2025, p. 32.

⁴ TWYFFELS, B., *Géants et monstres...op. cit.*, p. 15.

⁵ HEERBRANT, J.-P., (dir.), *Projet Ommegang...op. cit.*, p. 9.

⁶ HEERING, C., *Fumée et éclat dans l'espace public : les feux d'artifice de la culture du spectacle baroque dans les anciens Pays-Bas*, dans, « Fumées célestes ou funestes. Du 12e au 18e siècle », Namur, 2017, p. 85.

La Joyeuse Entrée relève d'une logique distincte : attestée dès le XIII^e siècle, elle correspond à un rituel de prestation de serment qui formalise la relation contractuelle entre le souverain et la ville. À cette occasion, le prince ou le gouverneur s'engage à respecter les privilèges et les droits urbains, tandis que les sujets lui jurent fidélité et obéissance⁷. Cette cérémonie, à la fois juridique et spectaculaire, constitue ainsi un moment clé de négociation et de mise en scène du pouvoir, où se rejoue publiquement l'équilibre entre autorité souveraine et autonomie urbaine. Le parcours diffère toutefois en ce que le point de départ ne s'effectue plus depuis l'église mais depuis un arc de triomphe. Celui-ci agit à la fois comme une porte à forte portée symbolique et comme une balise structurant l'espace urbain, d'autant plus que plusieurs arcs jalonnent le trajet et rythment la progression. L'arc de triomphe ne constitue cependant qu'un dispositif parmi tant d'autres au sein de ces festivités éphémères. Les tableaux vivants, les galeries, les décors textiles recouvrant murs et sols, les feux d'artifice, ainsi que les objets sonores et olfactifs participent également à la construction d'un environnement immersif et polysensoriel, au sein duquel s'inscrivent les chars processionnels. Loin de relever d'une simple juxtaposition d'éléments, ces dispositifs s'articulent dans une véritable logique de fusion des médiums, où images, matières, sons, mouvements et présences se combinent pour produire un spectacle total⁸. Dans ce croisement, voire cette confusion, des registres réside la dimension profondément performative de la fête, entendue non comme une simple représentation mais comme un événement qui advient dans et par l'expérience.

C'est précisément dans cette logique que s'inscrit le char processionnel, objet central de ce mémoire, et plus particulièrement le char anversois du XVII^e siècle. Héritier des chars de triomphe antiques dont les formes et les usages sont réinvestis à partir du XVI^e siècle dans le cadre des fêtes urbaines, le char peut ici être défini comme l'association d'une base, d'une plateforme mobile et d'un décor élaboré formant un ensemble cohérent. Par sa complexité formelle, technique et symbolique, le char condense en lui les logiques de fabrication, de représentation et de réception, faisant de lui un élément central du déploiement spectaculaire.

Située à l'embouchure de l'Escaut, dans l'ancien duché de Brabant, Anvers connaît un essor remarquable à la fin du Moyen Âge et au XVI^e siècle, porté par le développement de son port,

⁷ CHOLCMAN, T., *Art on paper : ephemeral art in the low countries : The triumphal entry of the archdukes Albert and Isabella into Antwerp, 1599*, Turnhout, 2014, p. 18. ; VISENTIN, H., *La pratique des tableaux vivants dans les entrées royales françaises*, dans, Ramos, J., (dir.), *Le tableau vivant ou l'image performée*, Paris, 2014, p. 53-54.

⁸ DEKONINCK, R., (et. al.), *La spectacularité baroque dans les anciens Pays-Bas: Moyens et fins*, dans, « Bossu, C., Bracke, W., Jacobs, A., Lambeau, S., Leporati, C., (éd.) *Alla luce di Roma. I disegni scenografici di scultori fiamminghi e il barocco romano* », Rome, 2019, p. 145. ; HEERING, C., *Pratiques de montage...op. cit.*, p. 138.

le dynamisme de son marché et l'importance croissante de sa place financière⁹. Ce contexte de prospérité favorise l'émergence de festivités particulièrement riches et élaborées. Dès 1324, une procession annuelle est attestée en l'honneur de la relique du prépuce du Christ, à l'origine l'Ommegang de la Circoncision. À la fin du XIV^e siècle une seconde procession annuelle dédiée au Saint-Sacrement est documentée, avant que l'Ommegang annuelle de Notre-Dame ne les supplante progressivement¹⁰. Cette dynamique se trouve profondément affectée à partir de la fin du XVI^e siècle. Dans le contexte des conflits opposant les autorités espagnoles aux futures Provinces-Unies protestantes, le blocus de l'Escaut entraîne l'interruption du commerce maritime, provoquant un déclin économique durable. Ce basculement confère aux festivités une portée particulière : dans une ville fragilisée, elles participent à la réaffirmation d'une identité civique, politique et religieuse. Le renversement s'accompagne en outre d'ajustements dans l'organisation des cortèges perceptibles notamment dans la réutilisation, dans le réemploi, de certains éléments comme les chars, d'une célébration à l'autre. Bien que cette pratique soit en partie motivée par des considérations économiques, elle contribue aussi à maintenir des formes reconnaissables participant à la continuité du rituel et à son inscription dans la durée. Le choix du cadre anversois s'explique encore par la richesse exceptionnelle de sa documentation iconographique et par la place centrale qu'y occupent les chars dans les déploiements festifs. Il répond également à une volonté de travailler sur ce contexte spécifique, nourrie par un intérêt personnel marqué pour la ville.

Le XVII^e siècle s'impose comme une période privilégiée, tant en raison de l'intérêt spécifique accordé aux formes baroques que parce qu'il correspond à un moment d'aboutissement dans le développement des chars processionnels et de leur représentation. Toutefois, afin de mieux en saisir les logiques d'émergence, d'évolution et de transformation, l'analyse s'inscrit dans une temporalité élargie, s'étendant du XIII^e au XX^e siècle, avec une attention particulière portée au XVI^e siècle, période décisive dans la mise en place de ces dispositifs.

L'étude s'organise autour de quatre notions principales que sont l'origine, le réemploi, la mémoire, et l'expérience. L'origine renvoie aux processus d'invention à la fois matériels, formels et symboliques des chars. Le réemploi, quant à lui, désigne les pratiques de récupérations et d'adaptations constantes qui accompagnent leur évolution. La mémoire

⁹ DUCASTELLE, J-P., *Tête à tête...op. cit.*, p. 3.

¹⁰ *Ibid.*

concerne, elle, les formes de persistance tant iconographiques que matérielles de ces dispositifs pourtant voués à disparaître. Enfin, l'expérience renvoie aux effets que les chars produisent. C'est à partir de ces différents axes que s'organisera en trois temps le présent mémoire.

Le premier chapitre proposera une analyse systématique des chars employés dans les processions anversoises du XVII^e siècle, en s'attachant à en retracer les origines, à en examiner les transformations et à en éclairer les significations. L'organisation de ce corpus reposera sur la place occupée par ces dispositifs au sein des cortèges, en distinguant successivement les chars profanes, les chars religieux, puis un ensemble de « chars ponctuels » dont la présence plus irrégulière n'en demeure pas moins significative. Au-delà d'un inventaire et d'une lecture allégorique, ce chapitre visera à mettre en lumière la place singulière de ces dispositifs mobiles dans le défilé, ainsi que leur rôle dans l'élaboration d'un discours visuel complexe mobilisé pour exprimer, négocier et légitimer les rapports de pouvoir au sein de la cité anversoise.

Le second chapitre se concentrera sur la question du char envisagé dans sa dimension mémorielle à travers les modalités de sa représentation. En l'absence d'un accès direct aux événements et aux dispositifs eux-mêmes, l'analyse s'appuiera sur un ensemble de témoignages écrits et visuels qui en conservent la trace. Il s'agira ainsi d'interroger les processus de mise en image du char ainsi que les mécanismes par lesquels l'éphémère se trouve fixé, transformé et transmis. L'étude reposera sur une approche comparative des différents supports de représentation – estampes, peintures, photographies et maquettes –, dont certains seront mis en regard avec de rares vestiges matériels conservés. Ces confrontations permettront d'évaluer non seulement la portée documentaire de ces images, mais aussi les logiques propres qui président à leur élaboration entre restitution, sélection et recomposition.

Opérant un passage du temps de la mémoire au temps même de la fête et de l'expérience vécue, le troisième et dernier chapitre proposera un déplacement du regard en envisageant le char non plus comme un simple support symbolique, mais comme un dispositif agissant. L'analyse visera à en interroger les dimensions matérielles, mobiles et expérientielles, afin de saisir les modalités concrètes de son efficacité. Dans cette perspective, le char sera appréhendé comme une machine illusionniste dont le fonctionnement repose sur l'articulation de trois niveaux complémentaires : les procédés matériels et techniques de fabrication, les effets de mobilité – à la fois externes et internes –, ainsi que le brouillage des frontières entre le vivant et l'artificiel. Enfin, une attention particulière sera accordée à la réception, en replaçant le spectateur au cœur du dispositif. Celui-ci apparaît comme un acteur essentiel dont les perceptions, les émotions et les interactions participent pleinement à l'efficacité du spectacle.

Ainsi structuré, le mémoire entendra montrer que le char processionnel ne se réduit ni à une forme ni à un symbole, mais qu'il constitue un dispositif performatif, au sein duquel se nouent et se confondent des médiums multiples, produisant une expérience où l'illusion ne se donne pas seulement à voir, mais se vit.

Cette étude sera accompagnée d'un ensemble de figures intégrées au fil de l'analyse, ainsi que d'une bibliographie organisée en fin de travail. En complément, un inventaire annexe présenté sous la forme d'un tableau rassemble l'ensemble des iconographies et des occurrences identifiées pour chaque char. Pensé comme un outil de consultation, il prolonge le travail en offrant une ressource susceptible d'alimenter de futures recherches.

Les principales sources mobilisées dans le cadre de cette recherche sont les livres de fêtes qui constituent des témoignages indirects des festivités éphémères. Ces ouvrages, assimilables à des albums commémoratifs, participent à la conservation de la mémoire d'événements par nature voués à disparaître, en en décrivant les dispositifs, les déroulements et les significations¹¹. Deux grands types de livres peuvent être distingués. D'une part, les relations de témoins oculaires, généralement publiées sous forme de courtes plaquettes, offrent des récits captés dans l'instant. Marquées par une écriture rapide, elles relèvent d'une forme de chronique immédiate proche de la « gazette » et livrent une vision souvent subjective des cérémonies qu'elles relatent¹². D'autre part, les ouvrages conçus par les organisateurs ou en étroite collaboration avec eux se présentent comme des productions plus élaborées. Réalisés sous le contrôle des commanditaires, imprimés dans des formats plus importants et fréquemment accompagnés de planches gravées, ils tendent à proposer une version maîtrisée et valorisée de l'événement, n'hésitant pas à en accentuer la cohérence, la richesse ou la portée symbolique¹³. Ces derniers constituent le corpus principal de l'étude, tant pour les descriptions qu'ils fournissent que pour les représentations des chars qu'ils véhiculent. L'iconographie, de manière plus générale, occupe également une place essentielle dans l'élaboration de cette recherche. En raison du caractère lacunaire des sources directement liées aux chars anversoises, l'analyse a ponctuellement recours à des approches comparatives mobilisant des exemples issus d'autres contextes urbains, d'autres dispositifs festifs, ainsi que de l'univers théâtral, dont les logiques spectaculaires présentent des affinités significatives. Enfin, le caractère encore relativement peu

¹¹ CHOLCMAN, T., *Art on paper...op. cit.*, p. 11.

¹² BOLDUC, B., *La fête imprimée. Spectacles et cérémonies politiques (1549-1662)*, Paris, 2016, p. 16.

¹³ *Ibid.*

exploré de cet objet d'étude explique l'absence de références secondaires véritablement dominantes. Certains travaux, tels que ceux menés dans le cadre du projet *Culture du spectacle baroque*, ont néanmoins constitué des points d'appui importants en offrant des perspectives méthodologiques et conceptuelles déterminantes pour l'orientation de la recherche. Cette réflexion s'inscrit également dans le prolongement des travaux des promoteurs de cette étude : Caroline Heering et Ralph Dekoninck qui ont principalement contribué à ce dernier ouvrage et dont les recherches ont nourri de manière significative ce mémoire.

Il importe de préciser le recours ponctuel à l'intelligence artificielle dans le cadre de cette recherche. Celle-ci a été mobilisée principalement pour la traduction des sources primaires rédigées en latin et en néerlandais ancien, préalablement retranscrites. À ce titre, les passages cités dans ces langues ont été systématiquement retranscrits dans leur version originale en notes de bas de page lorsqu'ils sont employés. Malgré le soin apporté à ce travail, la possibilité de certaines approximations ou erreurs de traduction ne peut être entièrement exclue. L'intelligence artificielle a également été utilisée de manière complémentaire pour la correction orthographique et la reformulation de certains passages. En revanche, elle n'a en aucun cas été sollicitée pour la production de contenu.

Chapitre 1. Les chars employés dans les processions du XVII^e siècle : origine et évolution

Introduction du chapitre

Employé dans les Ommegangs comme dans les Joyeuses Entrées, le char spectaculaire répond toujours à l'appel tant il fascine et émerveille les nombreux spectateurs rassemblés pour assister au cortège. Ce premier chapitre propose une étude systématique des chars employés dans les processions anversoises du XVII^e siècle. L'analyse repose sur une structure homogène appliquée à chacun d'entre eux et comprenant : une description formelle et iconographique, l'examen des origines, l'identification des transformations éventuelles au fil des festivités, ainsi que la détermination de leur dernière trace d'usage. Pour refléter fidèlement ces changements, cette recherche s'appuie sur un ensemble d'images qui complètent les descriptions écrites. Toutefois, dans un souci de rigueur méthodologique, seules ont été sélectionnées les représentations datées pour éviter toute reconstruction approximative susceptible d'altérer l'analyse des transformations.

L'ordre de présentation retenu s'appuie ici sur la place que ces dispositifs mobiles occupaient au sein des Ommegangs de 1648, 1681 et 1685, en débutant par les chars profanes avant d'aborder les chars religieux. Trois dispositifs supplémentaires sont ensuite étudiés dans une section consacrée aux « chars ponctuels », désignation choisie pour souligner le fait qu'ils n'apparaissent pas de manière récurrente dans les festivités du XVII^e siècle, mais présentent néanmoins un intérêt documentaire, politique et symbolique majeur.

L'ambition de cette étude dépasse la seule analyse iconographique : il s'agit également d'éclairer la place singulière que chacun de ces véhicules occupe au sein du défilé, ainsi que de mettre en lumière les intentions, les fonctions et les messages véhiculés par ces dispositifs spectaculaires, en les replaçant dans le contexte historico-économique et politique des anciens Pays-Bas et plus particulièrement de la ville d'Anvers. Ce parcours offrira ainsi un éclairage sur la manière dont les processions anversoises mobilisent l'image pour exprimer, négocier ou légitimer les rapports de pouvoir au sein de la cité.

Chars profanes

1. Char du Navire Victoria – Navire de la Compagnie des Marchands (fig. 1)

La procession des chars s'ouvre sur la représentation d'un imposant navire à voiles, évoquant la silhouette majestueuse d'un vaisseau marchand. L'embarcation semble portée par les flots, représentés par un socle à l'aspect marin. Ce submersible à la fière allure est composé d'une coque large, arrondie et percée de sabords laissant apparaître la bouche d'un canon. La proue relevée est sculptée d'une figure animale voire monstrueuse et supporte également une ancre massive suspendue. Quant à la poupe, elle est haute et ornée d'un fanal. Sur le pont, trois mâts s'élèvent en hauteur soutenus par un réseau de cordages. Chacun est doté d'une hune circulaire et de vergues destinées à maintenir les voiles. Ces dernières sont de formes carrées pour les deux premiers mâts, tandis que le mât arrière déploie une voile latine triangulaire. Au sommet, de longs fanions flottent dans les airs accentuant la verticalité du Navire. L'effet monumental ne tient pas seulement aux formes et aux détails mais aussi aux dimensions, puisque la hauteur atteint trente-trois pieds et la largeur s'étend sur vingt pieds¹⁴. Ce bateau n'est par ailleurs pas inerte, bien au contraire. Douze marins et leur capitaine, tous vêtus d'un habit de marin rayé traditionnel avec un bonnet, s'attellent à différentes tâches navales et certains jouent de la musique, puisqu'accompagnés de tambours et de flûtes¹⁵.

¹⁴ BOCHIO, J., *Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in adventu sereniss. Principis Ernesti Archiducis Austriae, ducis burgundiae, comitis habspaurei velleris equitis, belgicis provinciis a regia ma. Cathol. praefecti, an. M.D.XCIII. XVIII. Kaliulas, aliisque diebus Antverpiae editorum*, Anvers, 1595, p. 120.

¹⁵ VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh oft lust-triumphe : verthoonende het oude wel-vaeren deser Hooghloffelijcker vermaerde Stadt, ende de hope tot uveer-verquickinghe, door den ingaenden vrede, door de Goddelijcke bermhertigheydt ghenadelijck verleent aen de t'samentlijcke Nederlanden, uvaerinne de selve Anno 1648. den 15 met, ghestelt zijn, uvaer op alhier de Publicatie solemnelijck den 5. Iunij ghecelebreert is. Tot vermaeck aller Reden beminnende Persoonen*, Anvers, 1649, p. 3. ; VAN HILTEN, I., *Den triumphanten Omganck van Antwerpen*, Amsterdam, 1648, p. 30-31.



Fig. 1. Pieter van der Borch. *Char avec voilier*. 1594. Estampe. 31,5 x 20 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Praalwagen-met-zeilschip-1594--4c6a108684d5eba0cd76fd5907470be3>, consulté le 19/09/2025).



Fig. 2. Jean-Christophe Jegher (1618-1666)?. *Le navire*. ca 1649. Estampe. Dimensions inconnues. (VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh...op.cit.*, p. 3.)¹⁶.

¹⁶ Attribution personnelle proposée à Jean-Christophe Jegher (1618-1666) dont les estampes (réf. KBR, n° 2237191) semblent au minimum avoir inspiré les gravures de cet ouvrage.

Origine

L'origine de ce Navire s'explique par une tradition rapportant qu'il aurait été offert par les marins lors de l'entrée de Charles Quint en 1520. Cet épisode en ferait le char le plus ancien de la procession et justifierait sa position en tête de cortège¹⁷. Cette interprétation est confirmée par le texte accompagnant la gravure de Gaspar Bouttats, graveur et illustrateur de livres de fêtes, représentant l'Ommegang de 1685. Il y est écrit : *Ce navire a été fabriqué par la corporation des bateliers, à l'occasion de la glorieuse arrivée de l'Empereur Charles le Sage, et pour célébrer les nombreux privilèges qu'il leur avait accordés*¹⁸. Ces privilèges correspondaient notamment au droit accordé par Charles Quint à la ville d'Anvers de commercer avec l'Espagne, l'Italie, l'Orient et les Indes Occidentales¹⁹. Au début de l'époque moderne, Anvers était en effet l'un des principaux centres commerciaux d'Europe. La politique impériale visait dès lors à maintenir cette prospérité économique et commerciale, fondée en grande partie sur la présence de commerçants étrangers, catholiques ou protestants. Cela, par une tolérance religieuse qui primait sur l'idéologie d'hégémonie du souverain²⁰. Le Navire devint ainsi l'emblème de la prospérité maritime sur laquelle la ville avait bâti sa richesse et sa renommée. Ce char symbolise l'essor du commerce, garant de bien-être pour la population, mais acquerra par la suite une symbolique de guerres, d'enjeux de coopération, de rivalité et de prospérité commune afin de maintenir des relations harmonieuses avec d'autres puissances²¹.

Transformations au fil des festivités

Ce char a continué à être utilisé dans de nombreuses festivités pendant une longue période. La structure du Navire n'a subi que peu de transformations au fil du temps, si ce n'est une modification de la proue figurative lors de la Joyeuse Entrée de l'archiduc Ernest d'Autriche en 1594 (fig. 1). Cette proue, représentant une figure animalière, a été remplacée à partir de 1648 (ou bien avant, faute d'iconographie) par une proue lisse, en continuité avec la

¹⁷ TORFS, K., *Herinneringen uit de Antwerpsche feesten van vroegere tyden*, dans, *De Vlaamsche School*, t.10, Anvers, 1864, p. 146.

¹⁸ “[...] dit Schip is ghemaect door het Schippers-Ambacht, inde blyde-in-comst vanden Doorluchtighsten Keyser Carel den vyfden, ende dat om de menighvuldighe Privilegien van hem verworven”. ; VERDUSSEN, H., et., BOUTTATS, G., *Verbeeldinghe Vanden Triumphanten Jaerelycksen Ommeganck van Antwerpen* [estampe avec texte imprimé], Anvers, 1685.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ CHOLCMAN, T., *Art on paper...op.cit.*, p. 28.

²¹ VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh...op.cit.*, p. 3.



Fig. 3. Erasmus de Bie. *Procession de chars sur la place du Meir à Anvers à l'occasion de l'Ommegang*. 1670. Huile sur toile. 89 x 120 cm. Casse, Musée départemental de Flandre. Détail du navire. (Wikipédia, https://fr.wikipedia.org/wiki/Erasmus_de_Bie#/media/Fichier:Erasmus_de_Bie_-_Carnival_floats_on_the_Meir_Square_in_Antwerp.jpg, consulté le 19/09/2025).



Fig. 4. Alexander Van Bredael. *Procession de chars sur la Place du Meir à Anvers*. 1694. Huile sur toile. 71,5 x 97 cm. Anvers, Snijders&RockoxHuis. Détail du navire. (Paintings Before 1800, <https://www.paintingsbefore1800.com/PaintingsBBB/page34.html>, consulté le 19/09/2025).

coque et sans décor figuratif (fig. 2). D'autres changements concernent l'ajout ou non de drapeaux (fig. 3-5).

Certaines adaptations concernent des éléments ajoutés en lien avec l'actualité politique. Par exemple, en 1594 (fig. 1) le char portait l'inscription : « *Ernesti Ducis Imperio* » sur la coque, ainsi que la devise sur les panneaux latéraux : *Sous le commandement du Duc Ernest, qui resplendit tel la Toison d'or d'Éson, Nous ne redoutons ni les Cyanées Symplégades du Pont-Euxin, ni nos ennemis. L'équipage tout entier aspire à hisser les voiles vers le large Et à revoir les côtes familières se fondre dans l'horizon*²². Lors de l'Ommegang de la Paix de 1609, dont l'iconographie n'a malheureusement pas été conservée, le Navire portait sur ses flancs un double portrait des archiducs Albert et Isabelle, ainsi que l'image d'un globe et d'un gouvernail²³. Le globe, symbole du monde et de puissance, prend une signification particulière lorsqu'il est associé au gouvernail. Ensemble, ils traduisent l'idée de souveraineté sur les mers. Toutefois, le gouvernail peut aussi être interprété comme signe de prudence. Cette double lecture reflète avec justesse les tensions et incertitudes du contexte de l'époque²⁴. À partir de l'iconographie de 1685 (fig. 6), à l'occasion de l'Ommegang célébrant les cent ans du retour à la domination espagnole et de la restauration de la religion catholique, trois petits bateaux (fig. 7-9) font leur apparition dans le cortège, suivant le grand Navire de la Compagnie des Marchands. Bien qu'ils conservent le principe du socle maritime, ces trois embarcations se distinguent les unes des autres : deux sont de petites barques, dont l'une porte un drapeau à la poupe, tandis que la dernière est un petit voilier également doté d'un drapeau. Ces rafiots sont animés par des personnages et sont « chargés de marchandises provenant de différentes régions, montrant ainsi qu'Anvers est la nourrice de toutes les nations étrangères »²⁵. Cette apparition n'est nullement anecdotique, puisque la prospérité d'Anvers dépend entièrement de son commerce maritime et, par conséquent, de l'Escaut. Sous le règne de Charles Quint, un équilibre avait été instauré pour préserver cette prospérité. Cependant, ce fragile équilibre fut rapidement rompu par son successeur Philippe II²⁶. Ce dernier abandonna la politique tolérante de son père pour une approche agressivement antiprotestante.

²² “[...] *Ernesti Ducis imperio, qui vellere fulget Aesonio, non Cyanei Symplegada ponti, Non hostes horremus, auct hēns omnis in altum Vela dare, & solitas inuisere puppibus oras*”. ; BOCHIO, J., *Descriptio publicae gratulationis...op.cit.*, p. 120.

²³ THOFNER, M., *A Common Art : Urban Ceremonial in Antwerp and Brussels during and after the Dutch Revolt*, s.l, 2007, p. 233.

²⁴ DROULERS, E., *Dictionnaire des attributs, allégories, emblèmes et symboles*, Turnhout, 1949, p. 87-88.

²⁵ VERDUSSEN, H., et., BOUTTATS, G., *Verbeeldinghe Vanden Triumphanten...op. cit.*, [estampe avec texte imprimé], Anvers, 1685.

²⁶ CHOLCMAN, T., *Art on paper...op.cit.*, p. 28-29.



Fig. 5. Alexander van Bredael. *Ommegang à Anvers*. 1697. Huile sur toile. 106 x 136 cm. Lille, Musée de l'hospice Comtesse. Détail du navire. (JeanMoust, <https://www.jeanmoust.com/categories/portraits-genre-and-exterior-scenes/aelst-peter-van/item-629893>, consulté le 19/09/2025).

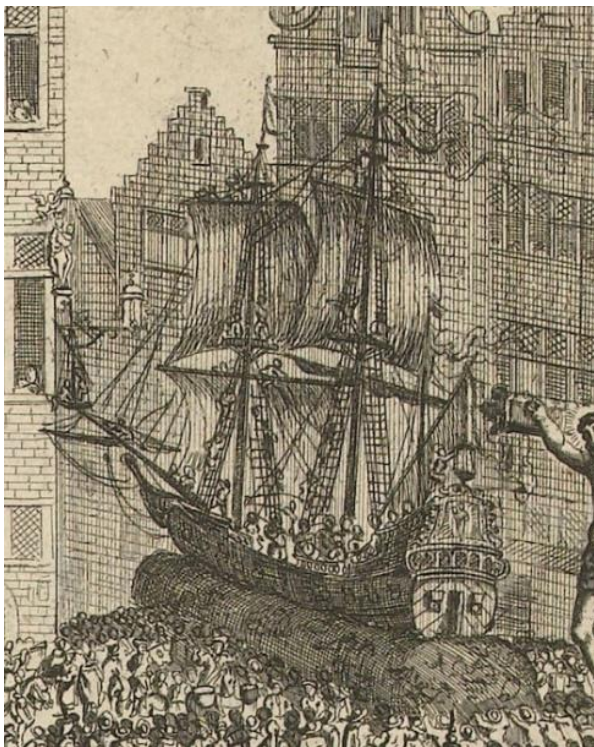


Fig. 6. Gaspar Bouttats. *Ommegang d'Anvers de 1685*. ca 1685. Estampe. 38,9 x 48,7 cm. Détail du navire. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Antwerpse-omwegang-van-1685--25d77af37d8c13d5a6e7d9b718442843>, consulté le 19/09/2025).

Combiné au non-respect de la chartre d'investiture et à la lutte prolongée du gouvernement local pour obtenir une autonomie, cette situation entraîna la guerre de Quatre-Vingts Ans (1568-1648) entre l'Espagne et les rebelles protestants²⁷. Depuis 1572, ces derniers contrôlèrent l'Escaut pendant plusieurs années, bloquant ainsi toutes activités commerciales de la ville et provoquant un déclin économique. La ville se tourna alors vers les rebelles jusqu'à la reconquête d'Anvers par Alexandre Farnèse en 1585²⁸. Depuis cette date, la réouverture du commerce reste une demande majeure de la part de la population, mais elle ne se réalisa pas encore lors de la Joyeuse Entrée du cardinal infant Don Ferdinand en 1635²⁹. Treize ans plus tard, en 1648, le Traité de Münster consacra l'indépendance et la reconnaissance de la jeune république des Provinces-Unies, mettant fin aux conflits entre l'Espagne et les rebelles³⁰. Bien que les dix provinces méridionales demeurent sous autorité espagnole, cet accord marque une accalmie significative, vécue comme un soulagement par la population. Cette paix permit sans doute la réouverture de l'Escaut et le redémarrage du commerce, ce qui expliquerait l'apparition de ces nouveaux chars, pourtant absents lors des processions de 1648 (fig. 2), 1670 (fig. 3) et 1680/81 (fig. 10).

Dernières traces d'utilisation

Les dernières occurrences connues du char du Navire de la Compagnie des Marchands sont attestées aux XVIII^e et XIX^e siècles, ainsi que jusqu'au milieu du XX^e siècle, plus précisément en 1958³¹. Le vaisseau est photographié pour la dernière fois à l'occasion de l'Ommegang de 1948 (fig. 11), dans un cliché anonyme qui en fixe l'ultime apparition visuelle. Ces références tardives témoignent de la longévité exceptionnelle de ce char : conçu dès 1520, il traverse plus de cinq siècles de festivités, demeurant en usage jusqu'en 1958, date de la dernière Ommegang anversoise dans le cadre de l'Exposition Universelle de Bruxelles³². Une telle durée a de quoi surprendre pour un dispositif conçu dans un contexte fondamentalement éphémère : loin de disparaître après l'événement, le char s'inscrit dans une temporalité longue, défiant presque la logique même de l'éphémère.

²⁷ *Ibid.* ; DUCOS, B., *Guerre et fête*, dans, "Fêtes & Célébrations Flamandes : Brueghel, Rubens, Jordaens... : [Exposition, Lille, Palais Des Beaux-Arts, 26 Avril - 1 Septembre 2025]", Paris, 2025, p. 54.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ TORFS, K., *Herinneringen uit de...op.cit.*, p. 153.

³⁰ DUCOS, B., *Guerre et fête*,...op. cit., p. 54. ; ESCAMILLA, M., *Le siècle d'or de l'Espagne. Apogée et déclin 1492-1598*, Paris, 2015, p. 577.

³¹ DUCASTELLE, J-P., *Tête à tête...op. cit.*, p. 35.

³² *Ibid.*, p. 43. ; *Ommegang 1958*, Anvers, 1958, p. 3.

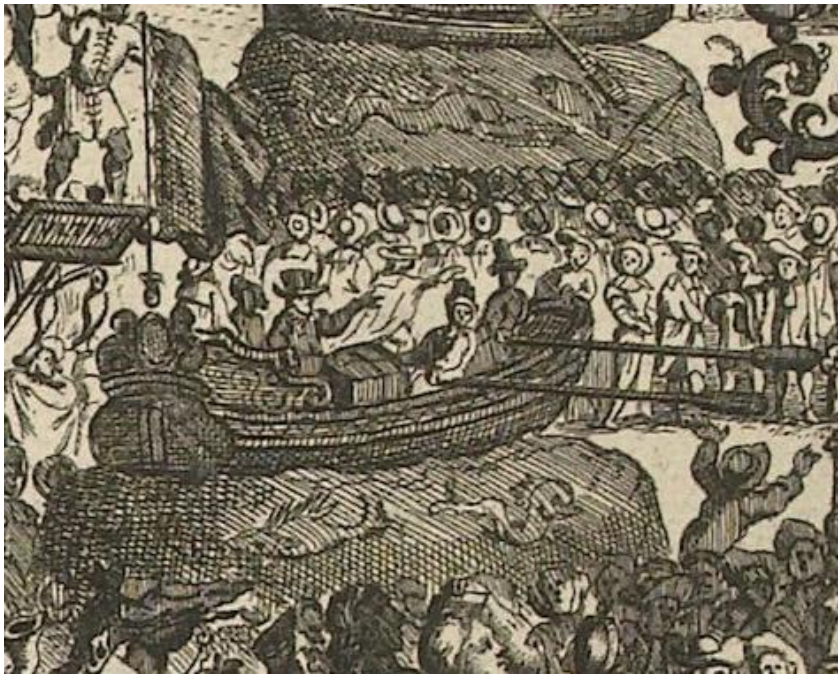


Fig. 7. Gaspar Bouttats. *Ommegang d'Anvers de 1685*. ca 1685. Estampe. 38,9 x 48,7 cm. Détail du rafiôt avec drapeau. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Antwerpse-ommegang-van-1685--25d77af37d8c13d5a6e7d9b718442843>, consulté le 19/09/2025).



Fig. 8. Gaspar Bouttats. *Ommegang d'Anvers de 1685*. ca 1685. Estampe. 38,9 x 48,7 cm. Détail du rafiôt sans drapeau. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Antwerpse-ommegang-van-1685--25d77af37d8c13d5a6e7d9b718442843>, consulté le 19/09/2025).

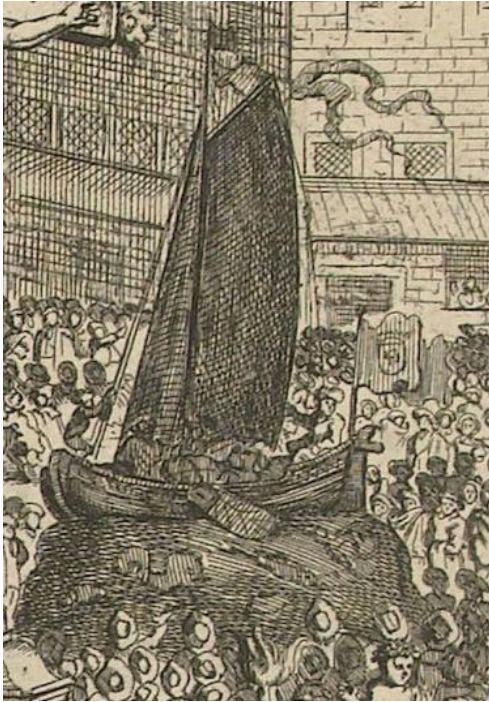


Fig. 9. Gaspar Bouttats. *Ommegang d'Anvers de 1685*. ca 1685. Estampe. 38,9 x 48,7 cm. Détail du petit voilier. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Antwerpse-ommegang-van-1685--25d77af37d8c13d5a6e7d9b718442843>, consulté le 19/09/2025).



Fig. 10. Jan Luyken. *Procession annuelle à Anvers, ca. 1680-1681*. 1682. Estampe. 16,9 x 32 cm. Détail du navire. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Jaarlijkse-ommegang-te-Antwerpen-ca-1680-1681--60ee14f0cd3e910133980135e2b17fa3>, consulté le 19/09/2025).



Fig. 11. Anonyme. *Le Vaisseau à l'Ommegang en 1948*. 1948. Photographie. Dimensions inconnues. Détails du navire. (DUCASTELLE, J-P., *Tête à tête...op. cit.*, p. 34).

2. Char de la Baleine (fig. 12)

Le défilé maritime se poursuit avec l'apparition d'un gigantesque monstre marin, installé lui aussi sur un socle évoquant les fonds marins. Cette créature prend la forme d'une baleine imposante, haute de dix-sept pieds et longue de vingt-huit pieds. Sur son dos se tient un homme vêtu d'une simple étoffe flottant au vent, couronné et armé d'un trident : Neptune, le dieu des mers.

Origine

La première mention du char de la Baleine remonte à 1564, lors de l'Ommegang annuel d'Anvers³³. D'après les sources, l'animal aurait été réalisé d'après « modèle vivant »³⁴. En effet plusieurs témoignages rapportent la capture de baleines dans l'Escaut³⁵. Van Hilten écrit en 1648 : *[...] sculptée en mémoire de l'énorme cétacé capturé dans l'Escaut, près d'Anvers, il y a plus de cent ans [...]*³⁶. Cet épisode raconte donc la capture d'une baleine dans l'Escaut, qui aurait inspiré la création du char. Cependant une autre source évoque plutôt des baleines capturées au Groenland puis ramenées à Anvers³⁷. Quoiqu'il en soit, les témoignages attestent bien de la présence de baleines à Anvers, ce qui aurait permis d'en donner une représentation issue d'« observations directes », même si la fidélité de cette reconstitution reste discutable. La présence de baleines dans l'Escaut a fourni une source d'inspiration directe pour la création d'un nouveau char à la thématique marine. La capture de ces animaux symbolisait l'abondance du fleuve et la richesse qu'il procurait, tout en soulignant les avantages de la situation géographique de la ville³⁸. Associée à Neptune, gardien mythologique des peuples vivant du commerce maritime, la Baleine devient ainsi l'allégorie de la prospérité économique d'Anvers et une célébration de la mer comme source de richesse³⁹. Van Hilten propose toutefois une lecture plus politisée car il voit dans la baleine l'image des monarques,

³³ TORFS, K., *Herinneringen uit de...op.cit.*, p. 146.

³⁴ *Ibid.*, p. 155-156.

³⁵ *Ibid.* ; VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh...op.cit.*, p. 4.

³⁶ "[...] is ghemaect ten oplicht van den Baleyne over min oft meer als hondert jaer in 't Schelde voor Antwerpen ghevanghen en op strant gheport [...]". ; VAN HILTEN, I., *Den triumphanten Omganck...op.cit.*, p. 31-32.

³⁷ VERDUSSEN, H., et., BOUTTATS, G., *Verbeeldinghe Vanden Triumphanten...op. cit.*, [estampe avec texte imprimé], Anvers, 1685.

³⁸ VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh...op.cit.*, p. 4.

³⁹ THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 155. ; PETERS, E.J., *Printing Ritual: The Performance of Community in Christopher Plantin's La Joyeuse & Magnifique Entrée de Monseigneur Francois ... d'Anjou**, dans, « Renaissance Quaterly », v. 61, s.1, 2008, p. 388.

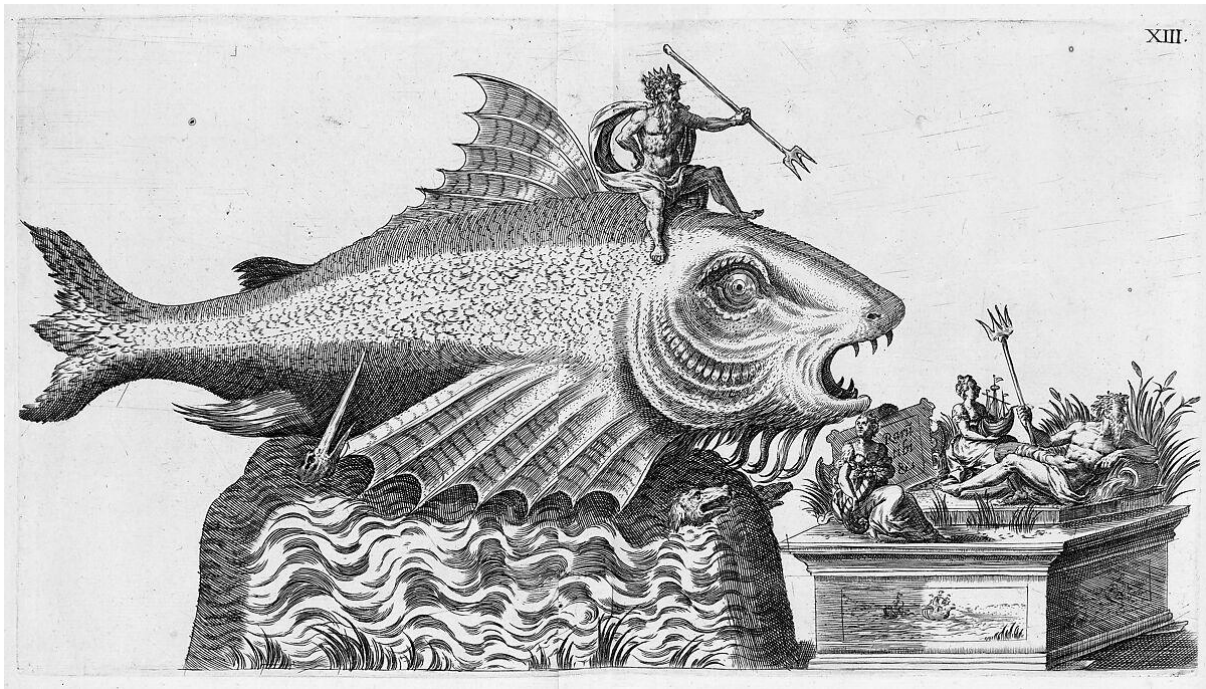


Fig. 12. Peeter van der Borch *Neptune and the whale Antwerp*. 1582. Estampe. Dimensions inconnues. (MetMuseum, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/344167>, consulté le 20/09/2025).



Fig. 13. Pieter van Aelst. *L'Ommegang à Anvers*. Huile sur toile. 1664. 72 x 106 cm. Détail du char de la baleine et du dauphin. (Jean Moust, <https://www.jeanmoust.com/categories/portraits-genre-and-exterior-scenes/aelst-peter-van/the-ommegang-in-antwerp-629882>, consulté le 20/09/2025).

dont l'avidité insatiable les conduit à engloutir les princes plus faibles, laissant derrière eux une pluie de misère qui dépouille le peuple⁴⁰. Cette comparaison trouve par ailleurs une traduction concrète dans la procession car le char projetait effectivement de l'eau sur les spectateurs. Enfin, sa position derrière les navires n'était pas fortuite, elle permettait aussi de rappeler les dangers auxquels les marchandises des commerçants étaient exposées en mer⁴¹. Ainsi, le char de la Baleine se présente comme une création à la fois spectaculaire et polysémique : célébration de la prospérité offerte par la mer, métaphore des menaces qui pèsent sur le commerce et critique politique voilée. Il illustre parfaitement comment l'Ommegang associait faste visuel et discours symbolique.

Transformations au fil des festivités

Au cours des festivités, l'apparence de la Baleine et son décor connaissent de nombreuses variations. Dès sa première mention en 1564, le char est associé à la figure de Neptune. Lors de l'arrivée du duc d'Anjou, le 19 février 1582, ce motif est maintenu, mais enrichi de nouvelles figures allégoriques. Sur la gravure représentant la scène (fig. 12), un second dispositif apparaît aux côtés de la Baleine caractérisé par un socle de base carré supportant trois personnages. Deux femmes allégoriques y figurent l'une représentant la Navigation, tenant un navire miniature et l'autre, la Marchandise portant une corne d'abondance⁴². À leurs côtés se tient un homme barbu, couronné de feuillages et vêtu d'une simple étoffe. Il tient dans une main une fourche à quatre dents et repose son autre bras sur une amphore d'où s'écoule de l'eau. Ce personnage peut être interprété soit comme une seconde incarnation de Neptune, soit comme un dieu-fleuve, peut-être l'Escaut lui-même, renforçant ainsi les symboliques déjà associées au char de la Baleine.

En 1599, lors de la Joyeuse Entrée des archiducs, la Baleine est encore mentionnée, bien que l'iconographie ait disparu. D'après le récit de Thofner, elle ne figure plus sous la forme d'une baleine mais d'un dauphin, tandis que Neptune et ses attributs se métamorphosent en un jeune homme, Arion⁴³. Cette scène puise à nouveau dans la mythologie. En effet, le poète corinthien,

⁴⁰ VAN HILTEN, I., *Den triumphanten Omganck...op.cit.*, p. 31-32.

⁴¹ VERDUSSEN, H., et., BOUTTATS, G., *Verbeeldinghe Vanden Triumphanten...op. cit.*, [estampe avec texte imprimé], Anvers, 1685.

⁴² BRUYN, A., *La Joyeuse & magnifique entrée de Monseigneur François, Fils de France, et Frere Vnicque dv Roy, par la grace de Dieu, Dvc de Brabant, d'Anjou, Alençon, Berri, &c. en sa tres-renommée ville d'Anvers*, Anvers, 1582, p. 32.

⁴³ THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 220.



Fig. 14. Jean-Christophe Jegher (1618-1666)? *La Baleine*. ca 1649. Estampe. Dimensions inconnues. (VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh oft...op.cit.*, p. 4).



Fig. 15. Erasmus de Bie. *Procession de chars sur la place du Meir à Anvers à l'occasion de l'Ommegang*. 1670. Huile sur toile. 89 x 120 cm. Casse, Musée départemental de Flandre. Détail du char de la baleine. (Wikipédia, https://fr.wikipedia.org/wiki/Erasmus_de_Bie#/media/Fichier:Erasmus_de_Bie_-_Carnival_floats_on_the_Meir_Square_in_Antwerp.jpg, consulté le 19/09/2025).

revenant d'un voyage sur un navire chargé de ses richesses, est menacé par des marins cupides. Après avoir joué de la lyre et chanté, il se jette à la mer où un dauphin charmé par sa musique, le conduit jusqu'au rivage⁴⁴. Ce nouveau thème réintroduit la lecture morale selon laquelle les marchands doivent se méfier des dangers de la mer. Dès lors, Neptune disparaît du char de la Baleine au profit d'Arion, représenté tantôt jouant de la lyre (1619), tantôt du violon (1609, 1664, fig. 13)⁴⁵. Un autre personnage prend également sa place : Orphée, notamment mentionné lors de la Célébration de la Paix de Münster (fig. 14) et de l'Ommegang de 1651⁴⁶. Fils de la muse Calliope, Orphée reçoit d'Apollon une lyre à sept cordes, qu'il modifie pour en avoir neuf, en hommage aux neuf muses, char également présent dans la procession auquel il conviendra de revenir plus loin. Parmi ses épisodes les plus célèbres, figure celui où grâce à la douceur de sa musique, il réussit à attirer et à charmer tant les animaux dociles que les bêtes sauvages, en l'occurrence une baleine⁴⁷. Malgré leurs différences, Arion et Orphée partagent donc deux traits essentiels. D'une part leur lien avec les animaux sauvages et d'autre part, leur pouvoir musical. Tous deux, lorsqu'ils apparaissent en procession, captivent les spectateurs comme ils charmèrent autrefois les animaux, incarnant l'idée que la musique attire la prospérité et le bien-être. Ces dernières étant des vertus symboliquement véhiculées par la Baleine elle-même comme nous avons pu le démontrer. En réalité, cette substitution appelle une question : pourquoi avoir remplacé Neptune ? La réponse tient sans doute à l'apparition, en 1599, d'un nouveau char, celui du char triomphal de Neptune et Amphitrite dont nous reparlerons par après. Les organisateurs ne souhaitaient probablement pas répéter la même iconographie et Neptune demeura dès lors exclusivement aux côtés de son épouse Amphitrite durant 71 ans. Cependant, puisque les changements ne manquent pas, à partir de l'Ommegang de 1670 (fig. 15) et jusqu'à la fin de son usage, Neptune revient chevaucher la baleine. Cette réapparition pourrait s'expliquer par le regain progressif de l'importance d'Anvers après sa longue période de déclin, la ville revendiquant à nouveau la protection du dieu des mers.

⁴⁴ RAGER, C., *Dictionnaire des sujets mythologiques, bibliques, hagiographiques et historiques dans l'art*, s.l., 1994, p. 66.

⁴⁵ THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 232 et 245-247.

⁴⁶ VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh...op.cit.*, p. 4. ; TORFS, K., *Herinneringen uit de...op.cit.*, p. 155-156.

⁴⁷ RAGER, C., *Dictionnaire des sujets...op. cit.*, p. 534.

Dernières traces d'utilisation

Le char de la Baleine connaît une trajectoire similaire au char de la Compagnie des Marchands, sa dernière apparition visuelle étant également attestée en 1948 (fig. 16)⁴⁸. Son utilisation est documentée de manière continue entre 1564 et 1948, témoignant ainsi d'une présence de près de cinq siècles au sein des festivités anversoises.



Fig. 16. Anonyme. *Le [la] Baleine à l'Ommegang en 1948*. 1948. Photographie. Dimensions inconnues. (DUCASTELLE, J-P., *Tête à tête...op. cit.*, p. 30.).

⁴⁸ DUCASTELLE, J-P., *Tête à tête...op. cit.*, p. 31.

3. Chars du Dauphin (fig. 17)

Le cortège marin continue avec non pas un, mais deux nouveaux chars, chacun mettant en scène un jeune garçon, assis dans une posture triomphale et tenant par des rênes une créature marine, plus précisément un dauphin. À l'image de leur prédécesseur, ces enfants sont simplement vêtus d'une étoffe et portent une couronne de feuillages. La créature, quant à elle, repose une fois encore sur un socle figurant la mer, réaffirmant ainsi la dimension aquatique.

Origine

L'origine précise de ces chars demeure inconnue et leur première mention ne remonte qu'à 1648 (fig. 18)⁴⁹. Toutefois, comme nous le verrons avec le char suivant, il est possible de considérer qu'ils existaient déjà dès 1599. Dans cette logique d'une première partie de la procession placée sous le thème marin, l'apparition de deux Dauphins ne surprend guère. D'une part, parce que nous avons déjà rencontré ce motif lorsque la Baleine se transforma en un dauphin. D'autre part, parce que cette créature, considérée comme mythologique, concentre de nombreuses symboliques particulièrement adaptées à une procession.

Dans sa description de la Célébration de la Paix de Münster, Van Essen décrit le dauphin comme une espèce de poisson réputé pour son affection envers les enfants⁵⁰. L'auteur antique Pline mentionnait déjà à son époque, ces jeux entre dauphins et enfants⁵¹. Ce fait explique la présence d'enfants sur le dos des dauphins. Van Essen souligne que la nature de cette relation ne relève pas seulement de l'anecdote mais traduit également une symbolique plus large dans laquelle les enfants d'Anvers symbolisent l'amitié et l'ouverture envers toutes les nations⁵². Dans une ville où la majorité des marchands étaient en réalité des commerçants venus d'ailleurs, cette scène faisait ainsi figure d'allégorie d'accueil et de bienveillance.

Une seconde interprétation est également donnée, les chars évoqueraient le fameux commerce, en particulier celui de la pêche. Dans ce cas, les enfants figureraient la capacité des jeunes d'Anvers à capturer ces créatures au profit de toute la cité, exaltant ainsi l'image d'Anvers

⁴⁹ VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh...op.cit.*, p. 5.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ VERDUSSEN, H., et., BOUTTATS, G., *Verbeeldinghe Vanden Triumphanten...op. cit.*, [estampe avec texte imprimé], Anvers, 1685.

⁵² VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh...op.cit.*, p. 5.

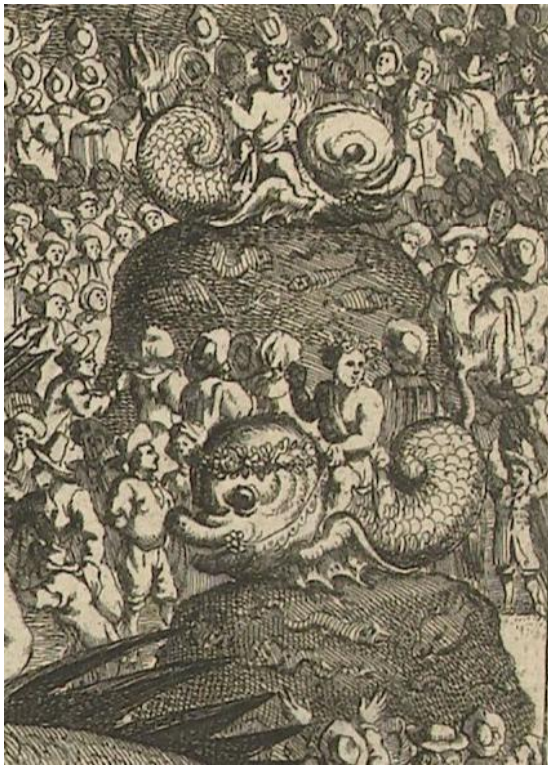


Fig. 17. Gaspar Bouttats. *Ommegang d'Anvers de 1685*. ca 1685. Estampe. 38,9 x 48,7 cm. Détail des chars du dauphin. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Antwerpse-ommegang-van-1685--25d77af37d8c13d5a6e7d9b718442843>, consulté le 19/09/2025).



Fig. 18. Jean-Christophe Jegher (1618-1666)?. *Le dauphin*. ca 1649. Estampe. Dimensions inconnues. (VAN ESSEN, C., *Antwerpse Omme-gangh oft...op.cit.*, p. 5).

comme une ville communautaire et solidaire⁵³. Cette notion de commerce est d'autant plus intéressante que la place des Dauphins dans le défilé n'était pas anodine. Contrairement aux autres chars qui se suivaient les uns derrière les autres, ils avançaient de part et d'autre de la Baleine (fig. 13). Lorsque Neptune chevauchait cette dernière, son trident se trouvait alors symboliquement relié aux Dauphins. Associés les uns avec l'autre, dauphin et trident exprimaient l'empire sur la mer et, surtout, la liberté du commerce, une revendication chère aux Anversoïses⁵⁴. Enfin, un dernier rapprochement mérite d'être exploité. Il s'agit d'un épisode mythologique lié à Bacchus, divinité du vin. Capturé par des pirates, le dieu fit jaillir une vigne et couler du vin. Les ravisseurs, ivres, se jetèrent à la mer et furent aussitôt métamorphosés en dauphins aux mouvements incertains⁵⁵. Cet épisode connu a peut-être également été une source d'inspiration pour la création des chars, rappelant encore une fois les dangers qui menacent les marchandises en mer. Toutefois, cette scène est teintée de positif puisque l'enfant d'Anvers domine la créature et affirme ainsi la maîtrise des eaux dangereuses.

Transformations au fil des festivités

Les chars des Dauphins ne semblent pas avoir subi de transformations notables au fil des festivités, si ce n'est au niveau du costume des enfants les chevauchant.

Dernières traces d'utilisation

Tout comme la date d'origine, la date de fin d'utilisation des Dauphins demeure incertaine. Un témoignage indirect datant de la Célébration de la naissance de Napoléon II en 1811 relate : *à cette époque, l'ancien cortège conservait encore le géant et la géante, la baleine, le vaisseau, les chars de Vulcain, de Neptune et d'Europe. Les autres, usés par le temps sont devenus inutilisables et ont été remplacés par six chars symboliques*⁵⁶. Ce passage laisse entendre que, hormis les chars explicitement mentionnés, les autres avaient disparu du cortège. Toutefois, lors de la fête de Rubens en 1840, l'illustration accompagnant l'article de Torfs semble faire apparaître une silhouette évoquant celle d'un dauphin (fig. 19), ce qui invite à nuancer l'idée d'une disparition définitive dès le début du XIX^e siècle. Ces occurrences textuelles et iconographiques se prolongent tout au long du siècle, jusqu'à la commémoration

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ DROULERS, E., *Dictionnaire des attributs...op. cit.*, p. 53.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ TORFS, K., *Herinneringen uit de...op.cit.*, p. 165.

de Van Dyck en 1899 (fig. 20), qui semble marquer la dernière manifestation attestée de ce char⁵⁷.



Fig. 19. Anonyme. [*Fête de Rubens*]. ca 1864. Dimensions inconnues. Détail du dauphin. (TORFS, K., *Herinneringen uit de...op.cit.*, p. 171).



Fig. 20. Anonyme. *La Baleine lors du cortège en homme à Antoine Van Dyck en 1899*. 1899. Photographie. Dimensions inconnues. Détail des dauphins. (DUCASTELLE, J-P., *Tête à tête...op. cit.*, p. 30).

⁵⁷ DUCASTELLE, J-P., *Tête à tête...op. cit.*, p. 30.

4. Char de la mer avec Neptune et Amphitrite (fig. 21)

Le cortège maritime s'achève par un dernier char, lui aussi présenté sur un socle représentant les flots marins. Ce dispositif met en scène un homme et une femme, Neptune accompagné de son trident et de son épouse Amphitrite, comme nous l'avions précédemment introduit. Tous deux siègent sur un char triomphal marin, réduit à la structure essentielle d'un siège, de roues et d'une couronne, soutenue par deux animaux aquatiques. Ce char est tiré par deux hippocampes chacun monté par un angelot, jeune Cupidon. Autour d'eux évoluent diverses créatures marines telles que des tritons, soufflant dans des cors ou tenant des tablettes fixées à des hampes, ainsi que deux sirènes placées à l'avant du char, tenant respectivement un peigne et un miroir. Cette grande pompe est enrichie d'une profusion d'éléments décoratifs illustrant les richesses de la mer telles que toutes sortes de poissons et de coquillages. L'ensemble du char, long de vingt-huit pieds, marquait ainsi la conclusion de la section maritime de la procession et annonçait le retour au monde terrestre.

Origine

L'origine de ce char est très solidement attestée puisqu'il s'agit d'une commande officielle de la ville passée auprès de l'artiste Cornelis Floris III (1551-1615) à l'occasion de la Joyeuse Entrée des archiducs Albert et Isabelle en 1599⁵⁸. Le concepteur de cette entrée et, dès lors, de ce char était Johannes Bochijs, érudit humaniste, classiciste et secrétaire de la ville⁵⁹. Selon Tamar Cholcman, la conception du char s'inspirerait directement d'une description de Pausanias, que Floris aurait traduite en image avec une fidélité presque exacte. La seule différence étant que le jeune Palaemon chevauchant un dauphin mentionné par Pausanias est ici remplacé par deux angelots chevauchant les hippocampes⁶⁰. Ce détail est particulièrement significatif car il témoigne d'un choix délibéré de ne pas représenter de personnage sur un dauphin. Or, comme nous l'avons vu précédemment, la première mention explicite des chars du Dauphin ne date que de 1648. Pourquoi donc, en 1599, ne pas avoir inclus cet élément ? Peut-être parce que l'idée du Dauphin était déjà envisagée ou bien que ces chars existaient déjà

⁵⁸ THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 220. ; CHOLCMAN, T., *Art on paper...op.cit.*, p. 40-41.

⁵⁹ CHOLCMAN, T., *Art on paper...op.cit.*, p. 9. ; VAN SPRANG S., et., DUCOS, B., *Le sens des...op. cit.*, p. 9. ; KAY, N.-J., et., NANCY, J., *Sacra Conversazione : Eavesdropping on the Saints of Antwerp during its Centennial Jubilee Procession*, dans, "Cultures du spectacle baroque. Cadres, expériences et représentations des solennités religieuses entre Italie et anciens Pays-Bas", Bruxelles-Rome, 2019, p. 252.

⁶⁰ CHOLCMAN, T., *Art on paper...op.cit.*, p. 40-41.



Fig. 21. Anonyme. *Char triomphal de Neptune*. 1599. Estampe. 32 x 41,9 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Triomfwagen-van-Neptunus-1599--b5a0b0e1c3bf5b2372797deeb4fc9845>, consulté le 20/09/2025).

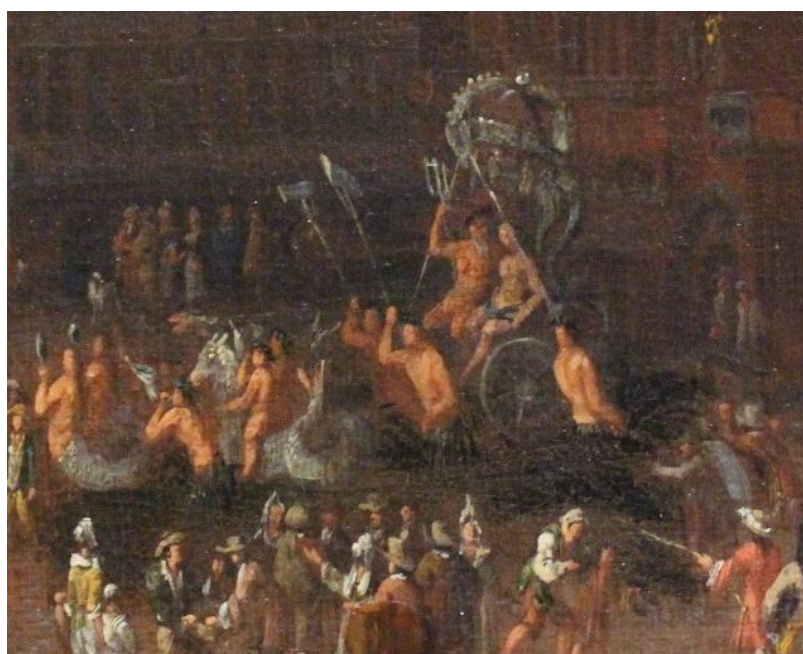


Fig. 22. Alexander van Bredael. *L'Ommegang sur le Meir*. 1699. Huile sur toile. 98 x 137,5 cm. Anvers, Museum aan de Stroom. Détail du char de Neptune et Amphitrite. (DEMAZIÈRES, C., 2025).

sans être encore mentionnés dans les sources. Cette hypothèse permettrait de mieux comprendre l'organisation du cortège, les Dauphins occupant symboliquement une position intermédiaire entre les deux chars auxquels ils sont liés. Pour en revenir au char de Neptune et Amphitrite lui-même, il constituait un spectacle d'une grande pertinence. D'une part il permettait de réintroduire la figure de Neptune, détachée du char de la Baleine. D'autre part, il servait à honorer les archiducs Albert et Isabelle, représentés sous les traits des deux divinités marines. Tirés et guidés par l'Amour, en lien avec leur récent mariage, Albert-Neptune et Isabelle-Amphitrite symbolisaient la bienveillance divine envers la cité. Ces dieux, maîtres des vents et des flots, exprimaient ainsi que : *le bon et le mauvais temps dépendent de leur volonté et de leurs caprices et que toutes les créatures sont sous leur domination*, manifestant par là leur protection et leur faveur à l'égard d'Anvers⁶¹. Par extension, cette représentation prenait une dimension éminemment politique. Cette scène exalte le pouvoir des archiducs Albert et Isabelle, présentés comme les garants de l'ordre et de la prospérité. En les associant à ces divinités, le cortège affirmait leur capacité à rétablir l'équilibre, à dompter les forces contraires et à gouverner avec autorité.

Transformations au fil des festivités

Le char de Neptune et Amphitrite ne semble pas, lui non plus, avoir subi de transformations conséquentes au fil des festivités. Les seules variations observées concernent le couronnement ou non des divinités, ainsi que les inscriptions qui les accompagnent. Lors de la Joyeuse Entrée des archiducs en 1599, l'inscription apposée au char proclamait : *Nous te remettons, grand Prince, tout le pouvoir du trident marin, Ainsi qu'à ton épouse, afin que vous puissiez apaiser l'océan Et les peuples qui vivent au bord des mers. Il ne sera point nécessaire d'user de la force pour les soumettre ; Par la bienveillance du pouvoir, domptés et conquis, Ils reviendront volontairement à l'obéissance, le cœur changé*⁶². À travers ce passage, les anversoïses plaçaient leurs espoirs en Albert et Isabelle, perçus comme des souverains capables d'apaiser les tensions nées de la révolte des provinces rebelles et de ramener la concorde. Le char revêtait

⁶¹ “[...] en verthoonen dat goedt ende quaedt weder sehijnt uyt haeren wil ende vestieringhe te comen, ende dat al henne Inwoonderen des waters onder haeren ghebiede zijn [...]”. ; VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh...op.cit.*, p. 6.

⁶² “[...] Tradimus aequorei vobis, Dux magne, tridentis Cum thalami consorte tui ius omne, queatis ut pontum populosque mari sedare propinquos. Non erit inuito opus expugnare, benigni Fascibus impery domiti flexiq, volentes Rursus ad obsequium mutata mente redibunt”. ; BOCHIO, J., *Historica narratio profectionis et inaugurationis serenissimorum Belgii principum Alberti et Isabellae, Austriae archiducum. Et eorum optatissimi in Belgium aduentus, rerumque gestarum et memorabilium, gratulationum, apparatusum, et spectaculorum in ipsorum susceptione et inauguratione hactenus editorum accurata descriptio*, Anvers, 1602, p. 289 et 292.

dès lors une portée symbolique et politique de pacification des territoires et du peuple. Dix ans plus tard était organisé un nouvel Ommegang en vue d'une célébration de la Paix. En effet, en 1609 une trêve a été signée avec les rebelles afin de freiner le conflit⁶³. À cette occasion, le char de Neptune et Amphitrite est réemployé mais en arborant une nouvelle inscription invoquant cette fois l'espoir du rétablissement du commerce libre sur l'Escaut⁶⁴. Malheureusement, cet espoir demeura vain puisqu'il ne sera pas rétabli et la guerre reprendra en 1621⁶⁵. Dès lors, la présence récurrente de Neptune et Amphitrite, ainsi que des autres dispositifs marins, prit une dimension plus critique. Ces représentations, initialement conçues comme allégories de paix et de prospérité, devinrent des symboles de revendication et de provocation à l'égard des autorités, rappelant avec insistance la promesse non tenue du retour au commerce maritime libre, vital pour Anvers.

Dernières traces d'utilisation

Bien que son origine soit solidement documentée, la date de la dernière utilisation du char de Neptune et Amphitrite demeure plus incertaine. Le dernier témoignage iconographique formellement identifié remonte à l'Ommegang de 1699 (fig. 22). Cependant, en reprenant le témoignage évoqué précédemment à propos de la célébration pour la naissance de Napoléon II en 1811, celui-ci indique que le char de Neptune était encore en usage à cette occasion⁶⁶. Cette allusion soulève une ambiguïté puisque Neptune figurait sur deux dispositifs distincts : le char de la Baleine et celui avec Amphitrite. Cependant, le texte précise également la présence de la baleine, ce qui permet de supposer qu'il s'agissait bel et bien du char de Neptune et Amphitrite, encore utilisé au moins jusqu'en 1811. Cela semble cohérent puisque Torfs mentionne dans son chapitre que le char fut employé pendant près de deux siècles avant d'être détruit⁶⁷. Si nous ne disposons malheureusement d'aucune source précise quant à cette destruction, cette mention apporte néanmoins un éclairage précieux sur la manière dont disparaissaient ces chars, puisqu'ils semblaient être détruits. Jean-Pierre Ducastelle, dans son catalogue d'exposition consacré aux processions anversoises, confirme la disparition du char au XIX^e siècle, tout en signalant qu'il aurait été « reconstitué » à l'occasion de l'Ommegang de 1958⁶⁸. Cette reconstitution est particulièrement significative, elle ne relève pas d'une simple restauration

⁶³ DUCOS, B., *Guerre et fête...* op. cit., p. 54.

⁶⁴ THOFNER, M., *A Common Art...* op. cit., p. 232.

⁶⁵ DUCOS, B., *Guerre et fête...* op. cit., p. 54.

⁶⁶ TORFS, K., *Herinneringen uit de...* op. cit., p. 165.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 150.

⁶⁸ DUCASTELLE, J.-P., *Tête à tête...* op. cit., p. 35.

matérielle, mais d'un geste de mémoire. En l'absence d'informations complémentaires, il demeure toutefois difficile de déterminer ce qu'il advint de cette reconstitution par la suite.

5. Char de l'Éléphant (fig. 23)

Le cortège se poursuit, quittant désormais la sphère aquatique pour s'ancrer pleinement dans le monde terrestre et ses enjeux. Sur une base de forme plus ou moins carrée repose un animal d'une taille gigantesque, un éléphant. Ce mammifère quadrupède aux dimensions impressionnantes est doté de grandes oreilles, de deux longues et acérées défenses, ainsi que d'une trompe majestueuse. Il porte généralement une couronne de laurier et un tissu de soie sur son dos.

Origine

La première mention du char de l'Éléphant remonte à 1564, lors de l'Ommegang annuel d'Anvers⁶⁹. Tout comme le char de la Baleine, il aurait été conçu d'après un modèle vivant⁷⁰. Plusieurs témoignages confirment en effet la présence d'éléphants à Anvers avant cette date. Torfs rapporte les propos de W. Van Heyst, selon lesquels un éléphant aurait foulé le sol anversoise dès 1483, accompagné de son maître, « un homme sauvage qui ne parlait pas [sic] »⁷¹. Plus tard, Bochijs évoque dans son livre de fête pour l'entrée de l'archiduc Ernest d'Autriche un autre éléphant, cadeau du roi du Portugal Emmanuel à l'empereur Ferdinand⁷². L'auteur fait ici sans doute allusion à Manuel Ier (1469-1521), roi du Portugal et à Ferdinand Ier (1503-1564), empereur du Saint-Empire. Une autre source mentionne encore l'arrivée d'un éléphant à Anvers en 1554, offert cette fois par le roi du Portugal à Charles Quint⁷³. Enfin, une entrée documentée en 1563 relate l'arrivée d'un éléphant le 24 septembre de la même année, envoyé à Anvers depuis l'Espagne et « conduit dans les rues par un Noir »⁷⁴. Cette entrée est en effet bien attestée puisqu'une gravure (fig. 24) la représentant a été conservée. Cette dernière est par ailleurs accompagnée d'un texte indiquant que cet animal, âgé, apprivoisé et haut de plus de huit pieds, séjourna longuement dans la ville.⁷⁵ Bien que ces éléphants aient été présents à Anvers à plusieurs reprises, ces apparitions demeuraient très rares. C'est dès lors pour cette raison que les habitants décidèrent d'exhiber

⁶⁹ TORFS, K., *Herinneringen uit de...op.cit.*, p. 146.

⁷⁰ TORFS, K., *Herinneringen uit de...op.cit.*, p. 155-156. ; VERDUSSEN, H., et., BOUTTATS, G., *Verbeeldinghe Vanden Triumphanten...op. cit.*, [estampe avec texte imprimé], Anvers, 1685. ; THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 191.

⁷¹ TORFS, K., *Herinneringen uit de...op.cit.*, p. 156.

⁷² BOCHIO, J., *Historica narratio projectionis...op.cit.*, p. 112. ; THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 191. ; CHOLCMAN, T., *Art on paper...op.cit.*, p. 27.

⁷³ PETERS, E-J., *Printing Ritual...op.cit.*, p. 388.

⁷⁴ TORFS, K., *Herinneringen uit de...op.cit.*, p. 156.

⁷⁵ MOLLIJNS, J., *Éléphant passé à Anvers en 1563*, [Texte accompagnant la gravure], 1563.

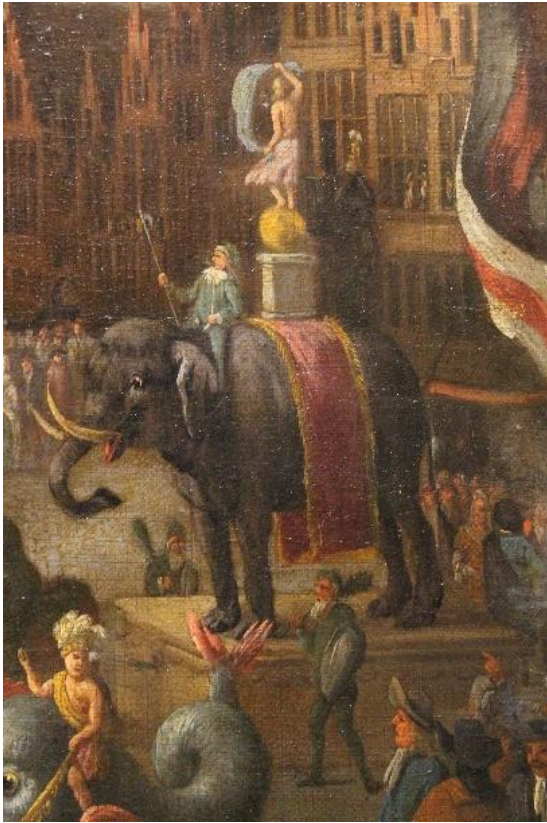


Fig. 23. Alexander van Bredael. *Ommegang à Anvers*. 1697. Huile sur toile, 106 x 136 cm. Lille, Musée de l'hospice Comtesse. Détail du char de l'éléphant. (DEMAZIÈRES, C., 2025).



Fig. 24. Jan Mollijns. [*Éléphant passé à Anvers en 1563*]. 1563. Gravure sur bois, Eau forte coloriée à la main. 28,5 x 31,5 cm. (The British Museum, <https://www.britishmuseum.org/collection/image/130190001>, consulté le 12/10/2025).

leur éléphant lors de chaque procession annuelle, en tant qu'évènement exceptionnel⁷⁶. En réalité, en mettant en avant un éléphant, les Anversois ne se contentaient pas uniquement d'exhiber une curiosité exotique. Loin d'être un simple souvenir de la présence d'un animal spectaculaire dans la ville, l'Éléphant revêt une signification profonde. Tout d'abord, il est souvent associé à l'intelligence, la mémoire, la fidélité et à la sagesse, se rapprochant ainsi de l'Homme⁷⁷. Cependant, il ne faut pas éclipser son autre dimension symbolique bien plus martiale : dans l'Antiquité romaine, l'éléphant était symbole de puissance militaire, utilisé sur les champs de bataille comme une machine de guerre⁷⁸. C'est sans doute pour cette raison que l'animal servait déjà de véhicule lors des entrées triomphantes de certains empereurs tels que Pompée à Rome en -79 et Jules César en -46, comme le montre un tableau de Mantegna (fig. 25)⁷⁹. Ainsi, la présence de cet animal dans les festivités pourrait être interprétée comme une double métaphore. D'une part, un appel à la sagesse et à la raison dans un contexte parfois troublé. D'autre part, un rappel de la force adressé à ceux détenant le pouvoir. Comme pour la Baleine, Van Hilten propose une lecture plus politique de ce symbole : il compare la trompe de l'éléphant, capable d'amasser d'immenses richesses, à la cupidité des dirigeants amassant l'argent au détriment du peuple⁸⁰.

Transformations au fil des festivités

Le char de l'Éléphant a été utilisé pendant plusieurs siècles, traversant diverses périodes marquées par des tensions politiques, économiques et religieuses. Tout au long de son histoire, il apparaît comme l'un des chars ayant subi le plus de transformations. L'Éléphant n'y est jamais représenté seul, il porte sur son dos des figures et des éléments symboliques qui varient en fonction du contexte dans lequel il est exhibé.

Lors de la Joyeuse Entrée du Duc d'Anjou à Anvers, le 19 février 1582, l'Éléphant (fig. 26) se transforme en une véritable machine de guerre. Une imposante construction fortifiée s'élève solidement sur le dos du pachyderme. Au sommet de cette structure, des soldats armés se

⁷⁶ BOCHIO, J., *Descriptio publicae gratulationis...op.cit.*, p. 112.

⁷⁷ *Elephant*, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, (CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9l%C3%A9phantn>, consulté le 01/04/2025). ; VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh...op.cit.*, p. 7. ; MOLLIJNS, J., *Éléphant passé à Anvers en 1563*, [Texte accompagnant la gravure], 1563.

⁷⁸ *Ibid.* ; VERDUSSEN, H., et., BOUTTATS, G., *Verbeeldinghe Vanden Triumphanten...op. cit.*, [estampe avec texte imprimé], Anvers, 1685.

⁷⁹ CHOLCMAN, T., *Art on paper...op.cit.*, p. 27.

⁸⁰ VAN HILTEN, I., *Den triumphanten Omganck...op.cit.*, p. 32.



Fig. 25. Andrea Mantegna. *Les Triomphes de César : Les Trompettes, les taureaux sacrificiels, les éléphant*. 1486-1492. Peinture sur toile. Dimensions inconnues. Londres, Royal Collection. (Wikipédia, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Les Triomphes de C%C3%A9sar](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Triomphes_de_C%C3%A9sar), consulte le 12/10/2025).

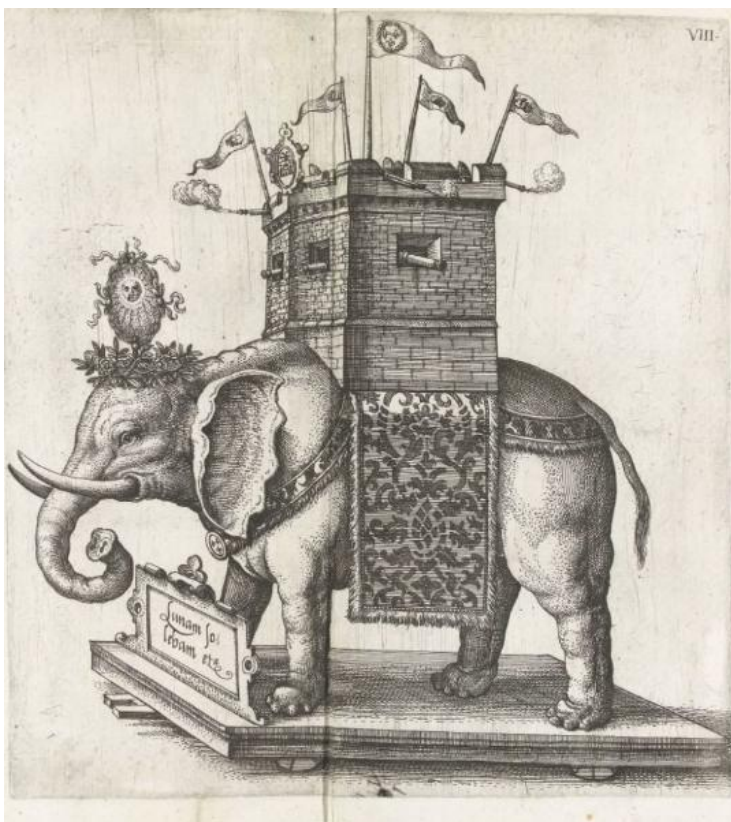


Fig. 26. Anonyme. *Char avec l'éléphant*. 1582. Estampe. 25,9 x 23,5 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Praalwagen-met-de-olifant-1582--b186234dab8e77895dbe28bb2a9bc8a1>, consulté le 20/09/2025).

positionnent derrière des créneaux et merlons, tirant avec des fusils. Des fanions flottent au vent, l'un d'eux arborant les insignes de la monarchie française, reconnaissables aux lys d'or. L'aspect militaire du char est accentué par la présence de meurtrières percées dans les murs, à travers desquelles émergent des canons prêts à faire feu. La transformation symbolise clairement la guerre. Cette militarisation et l'affichage des insignes français sont éclairés par le contexte historique. Comme mentionné, depuis 1568 les Provinces-Unies sont engagées dans une révolte contre la domination espagnole exercée par Philippe II. Dans leur lutte d'indépendance, elles recherchent des alliés et font appel au Duc d'Anjou, frère du roi de France Henri III, afin qu'il leur apporte un soutien militaire et qu'il substitue le souverain actuel des Pays-Bas⁸¹. Ainsi, le char de l'Éléphant devient un manifeste visuel du conflit en cours, incarnant l'intervention française et la résistance contre l'Espagne dans un langage symbolique accessible au public. Toutefois, cette entrée s'avéra rapidement une désillusion. Dès janvier 1583 la relation entre le duc et les villes de Brabant se détériora et il tenta alors de s'emparer d'Anvers par la force mais les Anversoises repoussèrent ses troupes, le contraignant ainsi à quitter définitivement le territoire⁸².

En 1594, c'est l'archiduc Ernest d'Autriche qui fait son entrée solennelle à Anvers, marquant ainsi son installation officielle en tant que gouverneur des Pays-Bas espagnols⁸³. Envoyé par Philippe II, sa mission est claire : rétablir l'ordre et pacifier une région marquée par des décennies de conflits. Cette prise de pouvoir se reflète immédiatement dans la transformation du char de l'Éléphant (fig. 27), dont l'imposante tour fortifiée a disparu, cédant la place à une colonne dorique élancée reposant sur une base solide. Selon Bochius, cette colonne atteindrait 14 pieds de hauteur, un détail qui souligne son importance symbolique⁸⁴. Au sommet de cette colonne trône une statue allégorique de l'Autriche, tenant dans sa main droite une Victoire ailée et dans sa main gauche, un cartouche arborant l'emblème de la maison impériale⁸⁵. L'image est explicite : la guerre, autrefois incarnée par la fortification militaire, a cédé la place à la victoire et à l'ordre rétabli. La présence de la Victoire ailée dans la main de l'Autriche illustre sans équivoque la suprématie des Habsbourg, vainqueurs du conflit. Cette idée est davantage

⁸¹ DUQUENNE, F., *L'entreprise du duc d'Anjou aux Pays-Bas de 1580 à 1584*, Villeneuve d'Ascq, 1998, p. 113-155. ; DUCOS, B., *Guerre et fête, ...op. cit.*, p. 56-57. ; PETERS, E-J., *Printing Ritual...op. cit.*, p. 374-375.

⁸² DUCOS, B., *Guerre et fête, ...op. cit.*, p. 56-57. ; THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 146. ; BUSSELS, S., *Le comportement rétabli" et la performance de la Pucelle de la ville dans les Joyeuses entrées à Anvers*, dans, "Cultures du spectacle baroque. Cadres, expériences et représentations des solennités religieuses entre Italie et anciens Pays-Bas", Bruxelles-Rome, 2019, p. 302.

⁸³ BOCHIO, J., *Descriptio publicae gratulationis...op. cit.* ; ESCAMILLA, M., *Le siècle d'or...op. cit.*, p. 576 et 705.

⁸⁴ BOCHIO, J., *Descriptio publicae gratulationis...op. cit.* p. 112.

⁸⁵ *Ibid.*



Fig. 27. Pieter van der Borch. *L'Elephant*. 1594. Estampe. 19,9 x 32,7 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/De-olifant-1594--497cc48afcdcc06ddf2ca1cb2e75f4fd>, consulté le 19/09/2025).

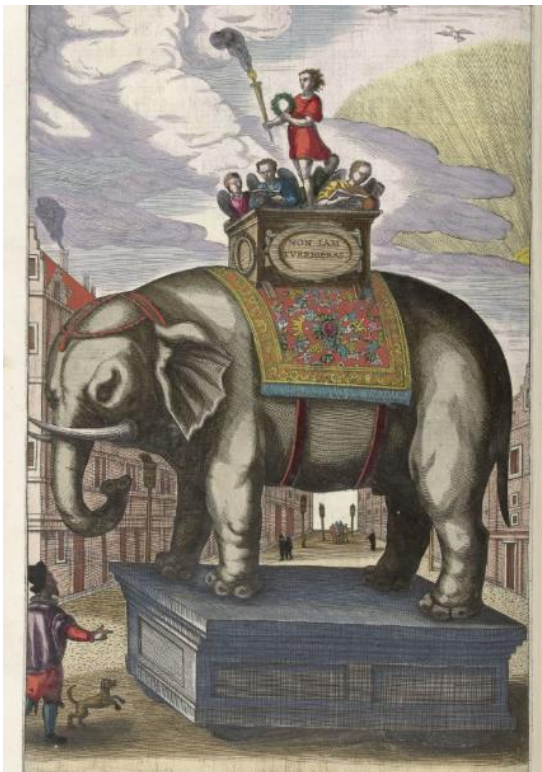


Fig. 28. Anonyme. *Char avec un éléphant*. 1599. Estampe. 33,6 x 20,9 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Praalwagen-met-een-olifant-1599--da574bda6512d002fddebfb58837f2ad>, consulte le 20/09/2025).

renforcée par la hauteur de la colonne qui surplombe l'ensemble et manifeste la grandeur ainsi que la légitimité du pouvoir impérial. Le char continue de se développer en tant qu'outil de légitimation et de propagande visuelle auprès du peuple, ici, en véhiculant le message de la domination des Habsbourg et la fin des aspirations indépendantistes. Ce revirement soudain interpelle : pourquoi un tel changement de ton dans les représentations ? Qui est réellement à l'origine de ces festivités ? Jusqu'alors, les mises en scène exprimaient une certaine défiance à l'égard du pouvoir habsbourgeois espagnol. Or, l'arrivée de l'archiduc Ernest s'accompagne d'une exaltation inattendue de sa personne. Comment expliquer cette soudaine glorification ? Le peuple, épuisé par des décennies de conflits, a sans doute vu en Ernest d'Autriche l'espoir d'un apaisement et d'une issue à la guerre de Quatre-Vingts Ans. D'autre part, le contexte politique explique également cette inflexion. Après la trahison de la ville qui s'était un temps tournée vers la France, Philippe II envoya Alexandre Farnèse, duc de Parme, reconquérir Anvers, alors en proie au protestantisme. Ce dernier s'en empara en 1585, devenant gouverneur des Pays-Bas espagnols. Cette même année eut lieu sa Joyeuse Entrée dont l'iconographie est malheureusement méconnue⁸⁶. Après la mort du Duc de Parme en 1592, Pierre Ernest de Mansfeld lui succéda brièvement avant de laisser place, deux années plus tard, à Ernest d'Autriche⁸⁷. Il hérita ainsi d'une situation stabilisée, dans laquelle le pouvoir espagnol a pu s'affirmer durablement. Il est également probable que les autorités locales aient cherché à adopter un discours plus conciliant envers le nouveau gouverneur. Cette hypothèse est d'autant plus plausible que la municipalité d'Anvers, longtemps calviniste (de 1577 à 1585), s'était opposée au pouvoir espagnol avant d'être reprise par les patriciens catholiques, désormais proches des Habsbourg⁸⁸. Le comité municipal était par ailleurs responsable de l'organisation des processions, jouant un rôle essentiel dans la définition du programme iconographique. Toutefois, il ne travaillait pas seul, il s'entourait d'artisans, d'artistes et d'architectes locaux, tous considérés comme des employés municipaux⁸⁹. Parmi eux, l'identité de l'artiste-organisateur de la Joyeuse Entrée d'Ernest d'Autriche est particulièrement significative : il s'agit de Vaenius ou Otto Van Veen⁹⁰. Étroitement lié à la cour des Habsbourg, il fut le peintre

⁸⁶ CHOLCMAN, T., *Art on paper...op.cit.*, p. 29.

⁸⁷ DUCOS, B., et., VAN SPRANG, S., (dir.), *Fêtes & Célébrations Flamandes : Brueghel, Rubens, Jordaens... : [Exposition, Lille, Palais Des Beaux-Arts, 26 Avril - 1 Septembre 2025]*, Paris, 2025, p. 194.

⁸⁸ PETERS, E-J., *Printing Ritual...op.cit.*, p. 374. ; THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 145.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 13-14 et 180-181. ; BUSSELS, S., *Spectacle, Rhetoric and Power. The Triumphal Entry of Prince Philip of Spain into Antwerp*, Amsterdam-New York, 2012, p. 29.

⁹⁰ TORFS, K., *Herinneringen uit de...op.cit.*, p. 149.

du prince de Parme, ainsi que d'autres princes habsbourgeois⁹¹. Dès lors, il ne fait aucun doute que la mise en scène de cette entrée répond à une volonté de démonstration du pouvoir et de propagande. Si le revirement idéologique peut sembler abrupt, il s'explique largement par la mainmise du pouvoir impérial sur l'organisation de l'événement, faisant de cette procession un instrument au service de la légitimation du nouvel ordre.

À l'occasion du 8 décembre 1599, Vaenius est de nouveau sollicité afin d'orchestrer la Joyeuse Entrée d'un autre de ses prestigieux mécènes, les archiducs Albert d'Autriche et l'Infante Isabella Clara Eugenia d'Espagne⁹². Leur union, conclue sous l'impulsion de Philippe II, répond à une stratégie dynastique visant à maintenir l'influence espagnole dans les anciens Pays-Bas par le biais d'un pouvoir local. Nommés gouverneurs conjoints, les souverains bénéficient d'une autonomie presque complète, tout en demeurant étroitement liés à la couronne espagnole.⁹³ Pour cet événement, l'Éléphant (fig. 28) connaît une nouvelle métamorphose, cette fois placée sous le signe de l'amour et de l'union. Sur son dos repose une élégante estrade en bois sur laquelle prennent place six jeunes musiciens ailés, incarnant une atmosphère harmonieuse et céleste. Parmi eux, l'un se distingue particulièrement. Placé au centre et légèrement surélevé, ce jeune homme aux cheveux bouclés, vêtu d'une robe, tient dans sa main gauche une couronne de laurier et dans sa main droite un flambeau allumé. Cette figure n'est autre qu'Hyménée, divinité présidant les mariages⁹⁴. Cette mise en scène semble hautement symbolique : elle célébrerait non seulement l'union d'Albert et d'Isabella, mais aussi les espoirs que suscite leur mariage auprès du peuple. En effet, cette alliance dynastique entre la branche autrichienne et espagnole des Habsbourg est perçue comme un gage de stabilité, venant renforcer le pouvoir impérial tout en incarnant une promesse de paix⁹⁵. L'Éléphant, autrefois porteur d'attributs guerriers ou triomphants, devient ici un support de célébration et d'espérance, traduisant les attentes placées dans ce couple souverain.

Revenons un bref instant en arrière. La première mention du char de l'Éléphant remonte à 1564 où il est décrit comme « portant la Fortune sur son dos »⁹⁶. Cette association se retrouve

⁹¹ DE BIE, C., *Het gulden cabinet vande edel vry schilder const inhovende den lof vande vermarste. Schilders, architecte, beldthowers, ende plaetsnyders, van dese eeuw*, Lier, 1661, p. 39. ; ESCAMILLA, M., *Le siècle d'or...op.cit.*, p. 571.

⁹² BOCHIO, J., *Historica narratio projectionis...op. cit.*, p. 269. ; TORFS, K., *Herinneringen uit de...op.cit.*, p. 150.

⁹³ CHOLCMAN, T., *Art on paper...op.cit.*, p. 29.

⁹⁴ DROULERS, E., *Dictionnaire des attributs...op. cit.*, p. 102.

⁹⁵ TORFS, K., *Herinneringen uit de...op.cit.*, p. 150.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 146.



Fig. 29. Jean-Christophe Jegher (1618-1666)? *La Fortune*. ca 1649. Estampe. Dimensions inconnues. (VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh...op.cit.*, p. 7).



Fig. 30. Anonyme. *Fanon de pèlerinage de l'Ommegang et de Notre-Dame d'Anvers*. 1728. Papier. 21,4 x 33,9 cm. Détail du char de l'éléphant. (MAS, <https://search.mas.be/Details/collect/309584>, consulté le 19/09/2025).

également lors de l'Ommegang de la Paix en 1609⁹⁷. Ce n'est cependant qu'à partir de l'Ommegang de la Célébration de la Paix de Münster en 1648 (fig. 29), que la Fortune fait sa réapparition et qu'une iconographie nous est parvenue afin de vérifier ce propos. Sur cette image, la Fortune apparaît sous les traits d'une femme à moitié dénudée, perchée en équilibre sur une sphère, coiffée d'une mèche tombant sur son front et d'une longue tresse. Dans sa main, elle tient une voile gonflée par le vent, lui conférant un caractère mouvementé et instable. Il s'agit bien de l'allégorie de Fortuna, divinité puissante qui incarne le hasard⁹⁸. Ce titre lui revient par ses participations systématiques aux divers événements parmi lesquels elle dispensait bienfaits ou malheurs, selon son bon vouloir⁹⁹. Fortuna est en réalité très ancienne et plus complexe que cela. Durant l'Antiquité, elle était déjà adorée comme la déesse de la chance, du hasard et de « ce qui arrive », inopinément¹⁰⁰. Elle y était représentée voilée, tenant un gouvernail et une corne d'abondance¹⁰¹. Loin de disparaître au Moyen Âge, Fortuna se transforme alors en une « superstition populaire » évoquant l'instabilité¹⁰². Son iconographie également se modifie pour s'enrichir : attributs royaux, sceptre et couronne, un visage à moitié sombre et clair, yeux bandés, roue du destin, vêtements rayés et encore mains ou ailes multiples¹⁰³. À la Renaissance, dans un contexte d'essor urbain, commercial et de guerres, Fortuna connaît une nouvelle évolution. Elle devient un élément clé de la culture populaire, symbole central du langage politique et moral¹⁰⁴. Durant cette période, elle est désormais représentée comme une jeune femme nue plus attrayante pour le spectateur, séduisante, en équilibre sur une sphère ou sur les flots, tenant une voile gonflée par le vent faisant aussi flotter les mèches de son front¹⁰⁵. Ces attributs trouvent un parfait écho avec la description de la figure s'élevant sur l'Éléphant. Ici, elle emprunte certains de ses attributs à Venus et à Occasion, en effet, la mèche flottante sur son front que l'on ne peut saisir qu'un instant, traduit l'idée que l'opportunité exige rapidité, diligence et effort : si elle n'est pas saisie à temps, elle s'échappe, emportant avec elle la prospérité et le bien-être¹⁰⁶. Cette dimension renforce la lecture plus en plus présente de Fortuna comme figure de l'opportunité¹⁰⁷. La réapparition de la voile ici tenue en main n'est pas anodine, elle participe à une même logique symbolique. La voile renvoie aux

⁹⁷ THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 233.

⁹⁸ RAGER, C., *Dictionnaire des sujets...op. cit.*, p. 258.

⁹⁹ DROULERS, E., *Dictionnaire des attributs...op. cit.*, p. 78.

¹⁰⁰ BUTTAY, F., *Fortuna : usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, 2008, p. 17 et 21-22.

¹⁰¹ *Ibid.* p. 87-88.

¹⁰² *Ibid.* p. 17-18.

¹⁰³ *Ibid.* p. 87-88.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 17-18 et 24.

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 87-88.

¹⁰⁶ *Ibid.* ; VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh...op.cit.*, p. 7.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 93.

aspirations politiques, morales et religieuses du thème du bon gouvernement, comme l'illustre cette phrase : *Cette voile est celle du navire du Bien Public qu'il est chargé de mener au port du Salut*¹⁰⁸. La voile flottante symbolise également la nécessité de maîtrise. Elle rappelle que les décisions et les jugements doivent s'adapter aux circonstances, en fonction des opportunités, comme le souligne cet adage : *Il faut naviguer avec prudence et discernement vers le cap du profit, avant que le vent ou l'occasion ne nous échappent et ne changent de direction*¹⁰⁹. Ainsi, Fortuna se présente comme une figure polysémique, à la croisée du hasard, de l'opportunité et de la chance, incarnant tout à la fois l'équilibre et l'instabilité, la promesse et le péril, selon la manière dont le gouverneur saura orienter sa voile. Dès lors, son association avec l'Éléphant ne semble pas anodine. La Fortune, instable et imprévisible, illustre les aléas du destin, tandis que l'éléphant évoque à la fois la stabilité et la sagesse mais soulève également une perspective belliqueuse. Leur mise en relation pourrait ainsi illustrer la tension permanente entre le pouvoir, la prospérité et le chaos. Dans le cadre de la procession, cet ensemble iconographique pourrait également traduire une critique implicite ou un message adressé au souverain : un rappel que la fortune est changeante et que seule une gouvernance avisée peut garantir la stabilité face aux incertitudes du monde. La réapparition de la Fortune au moment des célébrations de la Paix de 1609 et de 1648 n'a rien de fortuit : elle manifeste une intention claire de rappeler que l'équilibre retrouvé reste fragile et que le destin peut à tout moment se renverser. Symbole de l'imprévisible, la divinité reste dès lors solidement fixée sur un socle, sur le dos de l'Éléphant jusqu'à la dernière mention du char. À certaines occasions, la divinité est accompagnée d'un second personnage, le mahout (fig. 23) chargé de guider l'Éléphant. Cette figure apparaît notamment lors des Ommegangs de 1670, 1685, 1694, 1697 et 1699.

Dernières traces d'utilisation

La dernière occurrence documentée du char de l'Éléphant demeure incertaine. La mention la plus ancienne connue le situe lors de l'Ommegang de 1728 (fig. 30), où il apparaît représenté sur un fanon de pèlerinage. Il semble disparaître progressivement au cours du XVIII^e siècle, avant de réapparaître, à l'instar du char de Neptune et Amphitrite, exceptionnellement au sein du cortège lors de l'Ommegang de 1958 aux côtés de la Fortune et conduit par un Hindou en turban.¹¹⁰ Cette trajectoire discontinue illustre à la fois l'évanescence propre aux dispositifs

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 107.

¹⁰⁹ « [...] om met neerstigheydt [...] nae de rechte haven des ghewing te seylen, eer ons den windt oft occasie ontslibbert ende een anderen streeck neemt. » ; VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh...op.cit.*, p. 7.

¹¹⁰ DUCASTELLE, J-P., *Tête à tête...op. cit.*, p. 27.

éphémères et la persistance symbolique de certains chars, capables de resurgir dans la mémoire collective et la tradition urbaine après plusieurs décennies voire siècles d'absence.

6. Char du Géant Druon Antigon (fig. 31)

Le cortège profane se clôt par un char d'une importance particulière, sur lequel se dresse un colosse de vingt-quatre pieds de haut, assis sur une base. Conçu selon les proportions du corps humain, ce géant impressionne par son apparence à la fois cruelle, redoutable et autoritaire. Ses cheveux courts, sa barbe épaisse et ses sourcils fournis accentuent la sévérité de ses traits, tandis que ses yeux ardents et menaçants lui confèrent un regard perçant. Le corps du personnage est partiellement dénudé : bras, cuisses et jambes sont nus, alors que son torse est recouvert d'une cuirasse antique. Il est chaussé de cothurnes, chaussures de théâtre également antique¹¹¹. Dans l'une de ses mains, il brandit une arme blanche renforçant encore son allure martiale et son rôle de figure dominatrice au sein du cortège.

Ce géant représente en réalité Druon Antigon, personnage emblématique intimement lié à l'identité et à la fondation légendaire d'Anvers. La tradition raconte que Druon était un géant redoutable résidant au centre de la ville dans le Steen, près du fleuve. Il y percevait un péage auprès des marins naviguant sur l'Escaut et tranchait la main de ceux qui refusaient de payer¹¹². Un jour, un officier romain au service de Jules César dénommé Sylvius Brabo, refusa de se soumettre à cette tyrannie, alors il affronta le colosse et le tua, à la manière d'un nouveau David face à Goliath¹¹³. En signe de vengeance, Brabo coupa les mains de Druon et les jeta hors de la forteresse¹¹⁴. C'est cet épisode mythique qui aurait donné son nom à la ville d'Antwerpen, contraction d'*handt-werpen*, jet de la main¹¹⁵. Ce récit a profondément marqué l'imaginaire collectif, les armoiries de la ville elles-mêmes, figurant une forteresse flanquée de deux mains (fig. 32), en gardent le souvenir. Il ne s'agirait en réalité que d'une légende - Jules César avait pour habitude de mentionner les exploits de ses officiers, or, il n'en est rien pour Brabo¹¹⁶. Cornelis Grapheus, humaniste, secrétaire de la ville et concepteur de l'Entrée de 1549 - Entrée triomphale de Charles Quint pour présenter Philippe II comme successeur - rapporte dans son livre de fête que lors de la démolition de vieux bâtiments, des caisses remplies de mains desséchées auraient été retrouvées, tandis que d'énormes ossements suspendus à des chaînes dans le Sénat étaient présentés comme ceux du géant¹¹⁷. Ces restes, selon Charles

¹¹¹ TORFS, K., *Herinneringen uit de...op.cit.*, p. 141-142.

¹¹² THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 61.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ VAN HILTEN, I., *Den triumphanten Omganck...op.cit.*, p. 33-34.

¹¹⁷ BILLEN, C., *La cour reçue par la ville*, dans, « Fêtes & Célébrations Flamandes : Brueghel, Rubens, Jordaens... : [Exposition, Lille, Palais Des Beaux-Arts, 26 Avril - 1 Septembre 2025] », Paris, 2025, p. 86. ;



Fig. 31. Anonyme d'après Pieter Coecke van Aelst. *Le Géant Druon Antigon*. . ca 1550. Estampe. Dimensions inconnues. (GRAPHEUS, C., *Spectaculorum in susceptione...op. cit.*, p. 91).

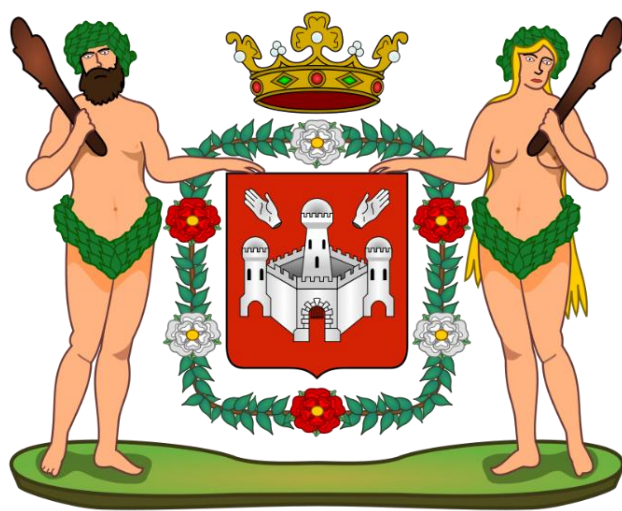


Fig. 32. Anonyme. *Héraldique d'Anvers*. (Wikipédia, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Anvers#/media/Fichier:Coat_of_arms_of_Antwerp_\(City\).svg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Anvers#/media/Fichier:Coat_of_arms_of_Antwerp_(City).svg), consulté le 14/10/2025).

BUSSELS, S., *Spectacle, Rhetoric and Power...op. cit.*, p. 13. ; GRAPHEUS, C., *Spectaculorum in susceptione Philippi hisp. prin. divi Caroli V. cæs. f. an. M.D.XLIX, Antverpiæ æditorum, mirificus apparatus*, Anvers, 1550, p. 90-94.

Scribani, prêtre jésuite, humaniste et écrivain, seraient issus de la découverte d'un corps gigantesque près du château¹¹⁸. Ainsi, le char de Druon Antigone incarne la mémoire fondatrice d'Anvers.

Origine

L'origine de ce char est attestée dès 1571 dans l'inventaire de l'espace de stockage des chars de la ville. En effet, Anvers disposait d'un lieu spécifiquement destiné à la conservation des chars, des costumes et des accessoires tant sacrés que profanes, utilisés lors des processions. Cet espace, l'« Eeckhof », servait de dépôt officiel pour le matériel cérémoniel de la cité¹¹⁹. D'après cet inventaire, rapporté par Margrit Thofner, le char du géant Druon Antigone aurait été fabriqué à l'origine pour l'Entrée de 1549 (fig. 31)¹²⁰. Ce document rédigé par la municipalité, c'est-à-dire par l'autorité même chargée de l'organisation des festivités, revêt une valeur d'autant plus significative. Il y est mentionné que ce char aurait remplacé un ancien char de Goliath, détail d'autant plus intéressant que la présence d'un Goliath serait attestée dans le cortège dès 1470, mais uniquement par une mention textuelle¹²¹. Ces informations éclairent la place singulière de Druon dans le cortège. Elle suggère une continuité symbolique entre l'ancien char biblique, illustrant un épisode de l'Ancien Testament et sa nouvelle incarnation légendaire et profane, placée à la charnière du sacré et du temporel. Ainsi, le char de Druon Antigone ferait office de char de transition, établissant un passage entre le profane et le sacré, sa base conservant la charge symbolique de l'ancien char de Goliath. Cette filiation est d'autant plus pertinente que le mythe de Druon et celui de Goliath partagent une structure narrative analogue, celle du géant vaincu par un héros courageux. Nous ne disposons malheureusement d'aucune information supplémentaire quant au char primitif. Toutefois, un autre élément mérite attention. Selon l'hypothèse de l'historienne de l'art Irmengard Von Roeder-Baumbach, il s'agirait de Pieter Coeck qui aurait réalisé la tête du colosse dès 1534-1535, chronologie corroborée par la découverte d'un papier employé pour sa confection, daté de cette même période¹²². Cette

¹¹⁸ ADRIAANS, S., *Rubens's Triumphal Chariot...op. cit.*, p. 26. ; VAN HILTEN, I., *Den triumphanten Omganck...op.cit.*, p. 33-34.

¹¹⁹ THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 59. ; PETERS, E-J., *Printing Ritual...op.cit.*, p. 387.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 61.

¹²¹ *Ibid.* ; DUCASTELLE, J-P., *Tête à tête...op. cit.*, p. 11.

¹²² DEKONINC, R., et., HEERING, C., *La fête jésuite, entre sacré et profane*, dans, "Fêtes & Célébrations Flamandes : Brueghel, Rubens, Jordaens... : [Exposition, Lille, Palais Des Beaux-Arts, 26 Avril - 1 Septembre 2025]", Paris, 2025, p. 136. ; *Tête du géant Druon Antigone*, Search MAS, <https://search.mas.be/Details/collect/96662>, consulté le 12/10/2025. ; DUCASTELLE, J-P., *Tête à tête...op. cit.*, p. 47.

donnée ouvre la voie à une hypothèse : se pourrait-il que cette tête ait été conçue à l'origine pour le char de Goliath, avant d'être réemployée lors de la création du char de Druon Antigon en 1549 ? Si cette hypothèse demeure invérifiable, elle n'en souligne pas moins une notion essentielle dans la culture processionnelle, celle du réemploi. Cette question, centrale dans la compréhension de l'évolution des cortèges, sera abordée plus en détail dans le chapitre suivant.

Transformations au fil des festivités

Le char de Druon Antigon apparaît ainsi comme le second char le plus ancien du cortège, ce qui pourrait également expliquer sa place en clôture du défilé profane. Son usage perdura durant de très nombreuses années, au fil desquelles il connut plusieurs transformations.

Comme mentionné précédemment, le char de Druon était déjà présent lors de l'Entrée triomphale de Charles Quint en 1549, célébrant la présentation de Philippe II comme son successeur (fig. 31). À cette occasion, le colosse prenait place sur une base monumentale, ornée de part et d'autre, d'une colonne dorique soutenant un entablement et l'ensemble atteignait une hauteur impressionnante de soixante-sept pieds. Si la gravure ne permet pas d'en apprécier les détails chromatiques, la description de Cornelis Grapheus apporte de précieuses informations à ce sujet. Il y mentionne notamment que les chapiteaux étaient dorés, tandis que le reste de la structure était décoré d'une variété de marbres polychromes, créant un effet d'illusion de matière remarquable¹²³. Ce jeu entre artifice et nature, illustre bien la recherche de magnificence et de trompe-l'œil qui marquait les grands spectacles urbains, un aspect sur lequel nous reviendrons ultérieurement. Plus surprenant encore, Grapheus souligne que l'expression du géant semblait ici « plus amicale et festive que d'habitude », démontrant une utilisation précédant cette entrée¹²⁴. Druon portait cette fois une couronne de roses blanches et rouges, les couleurs de la ville, ainsi qu'une toge rouge vif ornée de pourpre, couleur de la couronne espagnole. Dans sa main droite il tenait un sceptre en bois décoré aux couleurs d'Anvers, tandis qu'un glaive pendait à son flanc gauche¹²⁵. Sur l'architrave figurait une inscription explicite, traduite ainsi : *Je suis celui dont la renommée dit qu'il exerça autrefois une nouvelle tyrannie en ces lieux. Bien que je sois encore redoutable par la taille de mon corps, ayant abandonné ma férocité, je me soumets volontiers à toi, Philippe,*

¹²³ GRAPHEUS, C., *Spectaculorum in susceptione*, op. cit., p. 90-94.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*



Fig. 33. Anonyme. *Char avec le géant Antigon sur la Grande-Place*. 1582. Estampe. 25,9 x 23,5 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Praalwagen-met-de-reus-Antigoon-op-de-Grote-Markt-1582--6a97eb9bba6eec36713034a0bbbc0ee8>, consulté le 20/09/2025).



Fig. 34. Pieter van der Borch. *Le géant Antigon*. 1594. Estampe. 32,7 x 20,1 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/De-reus-Antigoon-1594--8364dcd30e1521eb61d044116442747f?query=bochius&collectionSearchContext=Art&page=1&sortingType=Popularity>, consulté le 19/09/2025).

*Grand Prince, et à ton autorité*¹²⁶. Cette déclaration, à la portée symbolique évidente exprime la soumission du géant - incarnation du passé indocile, de la puissance indépendante d'Anvers et par extension de la liberté de navigation - envers l'autorité du souverain espagnol. De figure rebelle, Druon devient symbole de loyauté et d'obéissance, reconnaissant la suprématie de Charles Quint et de son héritier. Ce renversement d'image marque ainsi la mise au pas du pouvoir urbain par l'ordre monarchique, transformant l'ancienne force de résistance en un instrument de célébration impériale.

En 1564, le géant Druon est mentionné comme entouré de jeunes *reuskens* dansant autour de lui¹²⁷. Il s'agit de petits géants incarnés par des enfants issus de riches et puissantes familles anversoises, se livrant à des jeux et à des actions enfantines¹²⁸. Leur présence n'est pas systématiquement attestée mais elle est assurée lors des festivités de 1648 et de 1685, date à laquelle il conviendra de revenir¹²⁹.

La soumission du colosse envers l'autorité espagnole bascule en 1582, à l'occasion de l'Entrée du duc d'Anjou (fig. 33). Cette fois le géant arbore un casque, signe de guerre en cours et il troque sa cuirasse rouge pour une cuirasse azur, couleur des armes d'Anjou marquant ainsi son ralliement symbolique à la couronne française¹³⁰. Ce changement d'allégeance est renforcé par un geste hautement signifiant, Druon laisse tomber les armes de l'Espagne pour saisir celles de France¹³¹. Cela dans un mouvement exploitant pleinement la dimension illusionniste et mobile propre aux dispositifs festifs de l'époque, aspect que nous approfondirons dans le chapitre suivant. Une inscription accompagne la scène : *La rage, la fureur, et fière tyrannie, la force et violence ont de rien profité à mon règne cruel : la seule Piété est la vertu qui rend la royauté munie. La puissance tranquille achevé et te parfait ce que la cruauté jamais aux rois n'a fait. La fierté ne fait rien : règne en douce clément par mon exemple apprend que c'est de violence*¹³². Cette inscription, véritable profession de foi politique, invite à une lecture morale du pouvoir. Elle oppose la tyrannie et la violence, orchestrées par Philippe II, à la piété et à la clémence, vertus du bon prince. Ainsi, Druon devient le porte-parole d'un idéal monarchique

¹²⁶ « Ille ego (quel fama est, his olim locis novam exercuisse tyrannidem) etsi corporis vastitate adhuc diu sim formidabilis, posita iam feritate, tibi Philippe princeps max. Libens cedo, tuaeque me potestati ultro subiicio ». ; *Ibid.*

¹²⁷ TORFS, K., *Herinneringen uit de...* op. cit., p. 146.

¹²⁸ VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh...* op. cit., p. 7.

¹²⁹ *Ibid.* ; VERDUSSEN, H., et., BOUTTATS, G., *Verbeeldinghe Vanden Triumphanten...* op. cit., [estampe avec texte imprimé], Anvers, 1685.

¹³⁰ BRUYN, A., *La Ioyevse &...* op. cit., p. 31.

¹³¹ *Ibid.* ; THOFNER, M., *A Common Art...* op. cit., p. 136-137. ; BILLEN, C., *La cour reçue...* op. cit., p. 88.

¹³² *Ibid.*, p. 32.

tempéré où la force cède la place à la sagesse et à la modération, ce qu'il espère trouver en Anjou.

Le 27 août 1585, lors de la Joyeuse Entrée d'Alexandre Farnèse, un détail pour le moins singulier nous est rapporté. Druon figure évidemment à nouveau dans le cortège, portant toujours l'inscription lors de l'Entrée précédente du Duc d'Anjou¹³³. Ce maintien du texte n'est sans doute pas anodin. Il pourrait être interprété comme une adresse implicite au duc de Parme, vainqueur d'Anvers après sa reconquête militaire. Dans ce contexte, la réapparition de l'inscription prend une résonance nouvelle, elle pourrait être comprise comme une supplique de la cité à son nouveau gouverneur, l'invitant à faire preuve de clémence après la trahison et à remplacer la violence de la conquête par la douceur du pardon.

Le 14 juin 1594 pour l'Entrée de l'archiduc Ernest d'Autriche (fig. 34), le géant réaffirme sa fidélité à la branche des Habsbourg, ici autrichienne. Bien que le pouvoir se soit stabilisé au sein d'Anvers, le conflit reste en vigueur. Cela se traduit par la représentation de Druon, toujours casqué, signe que la guerre n'est pas encore terminée et qu'il souhaite la paix. Dans sa main droite, il tient désormais un bâton aux couleurs blanches et rouges, symbolisant à la fois la ville d'Anvers et l'Autriche, tandis qu'il délaisse son sceptre à sa main gauche¹³⁴. Ici, il ne se présente pas seul : à ses pieds figurent trois personnifications illustrant ses qualités enchaînées. Parmi elles, se trouve un vieillard enragé brandissant une flamme – la Fureur, une femme tenant un soufflet – la Discorde, et une autre tenant un cœur accompagnée de deux masques – la Méfiance ou la Dissonance¹³⁵. Cette dernière est associée à un quatrain qui résume le message de la scène : *Nous avons vu tant de triomphes autrichiens, ô Ernest, Et maintenant le même sort nous force à nous soumettre au même empire. Nous sommes vaincus, mais avouons-le sans honte, Car le monde est guidé par les rênes de l'Autriche*¹³⁶. À travers la voix du géant, Anvers reconnaît la légitimité du pouvoir autrichien et se place volontairement sous son contrôle. Druon, autrefois symbole de la tyrannie et de la rébellion, se voit reconfiguré en gardien pacifié de la cité et en allégorie de la réconciliation.

Cinq ans plus tard, en 1599, à l'occasion de la Joyeuse Entrée des archiducs (fig. 35), le géant connaît une métamorphose totale. Pour cet événement, Druon est réemployé et transformé afin

¹³³ THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 137.

¹³⁴ BOCHIO, J., *Descriptio publicae gratulationis...op.cit.* p. 108.

¹³⁵ THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 140.

¹³⁶ « Vidimus Austriacos toties, Erneste, triumphos, Nunc eadem fortuna manus dare cogit eidem Imperio, victos tamen oppressosque fateri Non pudet, Austriacis nam stetit orbis habenis ». ; BOCHIO, J., *Descriptio publicae gratulationis...op.cit.* p. 108.



Fig. 35. Anonyme. *Le géant Antigon*. 1599. Estampe. 33,1 x 43,8 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/De-reus-Antigoon-1599--334d6c4bae497ca149ab2f2514f34eb3?tab=data>, consulté le 20/09/2025).



Fig. 36. Anonyme. *Photo du géant Antigoon dans l'Ommegang anversoise*. 1937. Photographie. 49,9 x 34,1 cm. Anvers. (MAS, <https://search.mas.be/Details/collect/10682>, consulté le 20/09/2025).

d'incarner cette fois le dieu de la guerre, Mars, selon une adaptation commandée à Cornelis Floris III¹³⁷. Le colosse ne trône à nouveau pas seul, il est désormais entouré de dix-sept angelots – des cupidons, symbolisant les dix-sept provinces des Pays-Bas. Chacun prend part à une mise en scène dynamique, certains portent une lance ou un bouclier surdimensionnés, tandis que d'autres grimpent sur les épaules et les genoux de Mars pour le désarmer, tentant de lui ôter son casque, son épée et sa massue, avant de pouvoir les jeter dans un brasier entretenu par un dernier angelot.¹³⁸ Cette scène illustre de manière explicite la victoire de l'amour sur la guerre, en parfaite résonance avec le mariage des archiducs, perçu comme un gage de réconciliation et de stabilité. Pour en revenir au géant, le choix de métamorphoser Druon en Mars revêt une portée hautement symbolique. Jadis incarnation de la force brute et de la tyrannie, Druon Antigone se voit ici transformé en puissance guerrière maîtrisée, puis désarmée par l'amour. Ce choix interroge tout de même : pourquoi adapter cette figure en un dieu partageant somme toute, des caractéristiques similaires ? Une hypothèse serait une volonté de conserver la charge symbolique locale tout en l'inscrivant dans un langage universel. En devenant Mars, Druon perd son ancrage strictement anversoïse pour se muer en une figure impériale.

Dix ans plus tard, soit en 1609, pendant l'Ommegang de la Paix, Druon réapparaît, toujours accompagné de ses petits angelots s'efforçant de le désarmer. Cependant, une variation significative intervient puisque l'un d'entre eux tente de substituer le sceptre du colosse par un rameau d'olivier, symbole de la paix et de la réconciliation, parfaitement en phase avec l'événement célébré¹³⁹.

Par la suite, le géant reviendra à sa forme classique et la conservera jusqu'à sa dernière apparition. Avant d'en arriver là, comme mentionné précédemment, revenons un instant sur les petits *reusken* qui l'accompagnent. Jadis à son image, ils acquièrent en 1685 leur propre char, sur lequel ils dansent et bondissent « pour montrer que ce temps de foire n'est rien d'autre que de la joie partagée avec leurs voisins et toutes les nations d'Europe »¹⁴⁰. Leur accoutrement illustre clairement cette ouverture : vêtus à la mode espagnole, néerlandaise, française,

¹³⁷ CHOLCMAN, T., *Art on paper...op.cit.*, p. 40.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 108. ; BOCHIO, J., *Historica narratio profectionis...op. cit.*, p. 273. ; THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 221.

¹³⁹ THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 230-231. ; DROULERS, E., *Dictionnaire des attributs...op. cit.*, p. 160.

¹⁴⁰ VERDUSSEN, H., et., BOUTTATS, G., *Verbeeldinghe Vanden Triumphanten...op. cit.*, [estampe avec texte imprimé], Anvers, 1685.

allemande ou encore anglaise, ils incarnent la joie des Anversois de vivre en paix avec ces différentes nations¹⁴¹.

Dernières traces d'utilisation

Le géant Druon Antigon figure parmi les chars les plus anciens et présente une longévité exceptionnelle, continuant de défiler sans discontinuité jusqu'à la moitié du XX^e siècle, notamment lors de l'Ommegang de 1958¹⁴². Au cours de son histoire, il quitte également la métropole anversoise pour des sorties remarquables. Les 19 et 20 octobre 1889, Druon Antigon participe à une grande fête flamande organisée à Paris au bénéfice des victimes de la catastrophe industrielle d'Anvers, voyageant pour l'occasion à bord du bateau « Le Prophète »¹⁴³. Il effectue une seconde sortie le 20 juillet 1890, à une distance plus proche, pour participer au grand cortège des géants et légendes populaires organisé à Bruxelles par la Société royale des sauveteurs de Belgique, destiné à collecter des fonds au profit des victimes d'accidents du travail¹⁴⁴. Ainsi, ce géant qui autrefois réclamait des biens aux passants de l'Escaut, se trouve associé à des initiatives philanthropiques hors de sa ville d'origine. Fait plus surprenant encore, une partie de ce colosse nous est parvenue, la tête de Druon, aujourd'hui conservée au sein du Museum aan de Stroom à Anvers (fig. 37). Il s'agit de la seule partie qui ait survécu au temps, puisque malheureusement le reste de son corps n'est pas préservé et cela sans informations précises sur les circonstances de sa destruction ou de sa perte. La survivance de cette tête, vestige tangible d'un char emblématique, incarne à elle seule la puissance mémorielle de Druon. À la croisée d'un mythe fondateur, d'un symbole civique et d'un témoin matériel d'un art éphémère, elle perpétue jusqu'à nos jours la présence du géant dans l'imaginaire collectif anversois.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² DUCASTELLE, J-P., *Tête à tête...op. cit.*, p. 19.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 19.



Fig. 37. Pieter (I) Coecke van Aelst. *Tête du Géant Druon Antigoon*. 1534-1535. Papier mâché, métal, corde, cheveux. 197 x 87 x 191 cm. Anvers, MAS. (DEMAZIÈRES, C., 2025).

Chars religieux

7. Char de la Montagne du Parnasse avec Apollon et les Muses (fig. 38)

La partie religieuse du cortège s'ouvre sur un char à base carrée, figurant une structure montagnaise. Au pied de cette dernière se tiennent neuf figures féminines accompagnées de divers instruments de musique, tandis qu'à son sommet trône un homme jouant d'un instrument à cordes, semblable à un violon. Il s'agit du dieu mythologique de la musique, Apollon, entouré de ses neuf sœurs les Muses : Clio, Melpomène, Thalie, Euterpe, Terpsichore, Érato, Calliope, Uranie et Polymnie¹⁴⁵. La montagne qui les porte n'est autre que le Parnasse, consacré spécifiquement aux Muses chez les Grecs. Durant l'Antiquité, chaque année, les habitants de régions voisines s'y réunissaient pour célébrer les arts et s'y exercer¹⁴⁶. La légende rapporte qu'un jour le cheval ailé Pégase frappa de ses sabots la roche du mont, faisant jaillir des sources d'eau pure dont les flots inspirants procuraient créativité et plaisir à ceux qui s'adonnaient aux arts¹⁴⁷. Ce char, communément appelé Char de la Montagne du Parnasse ou encore Char triomphal des Arts Libéraux, incarne la suprématie artistique d'Anvers, proclamant sa prééminence sur toutes les autres cités du monde dans le domaine des arts¹⁴⁸. Figure solaire par excellence, Apollon symbolise ici la métaphore du rayonnement intellectuel et culturel d'Anvers. En ouvrant le cortège religieux par cette représentation, les organisateurs établissent une continuité entre l'héritage païen et la célébration chrétienne. Ainsi, cette véritable ode à l'art et à la cité place Anvers comme le nouveau Parnasse des arts, foyer de création et d'inspiration.

Origine

L'origine exacte de ce char demeure inconnue mais des sources attestent déjà de sa présence lors de l'Ommegang de 1559, où il apparaît sous le nom de char de la Montagne du Parnasse, avec Apollon et les Muses¹⁴⁹. Cette mention explicite de char est d'autant plus intéressante que le thème était déjà représenté lors d'Ommegangs précédents, notamment en 1556 mais sous une forme différente, celle d'un tableau vivant. En effet le sujet d'Apollon au

¹⁴⁵ VERDUSSEN, H., et., BOUTTATS, G., *Verbeeldinghe Vanden Triumphanten...op. cit.*, [estampe avec texte imprimé], Anvers, 1685. ; VAN SPRANG, S., *L'Ommegang en 1615 à Bruxelles en l'honneur de l'infante Isabelle selon Denis van Alsloot et ses peintres collaborateurs**, dans, « Ommegang ! », Bruxelles, 2013, p. 87.

¹⁴⁶ VAN HILTEN, I., *Den triumphanten Omganck...op.cit.*, p. 35-36.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ VERDUSSEN, H., et., BOUTTATS, G., *Verbeeldinghe Vanden Triumphanten...op. cit.*, [estampe avec texte imprimé], Anvers, 1685.

¹⁴⁹ VAN SPRANG, S., *L'Ommegang en 1615...op. cit.*, p. 87.

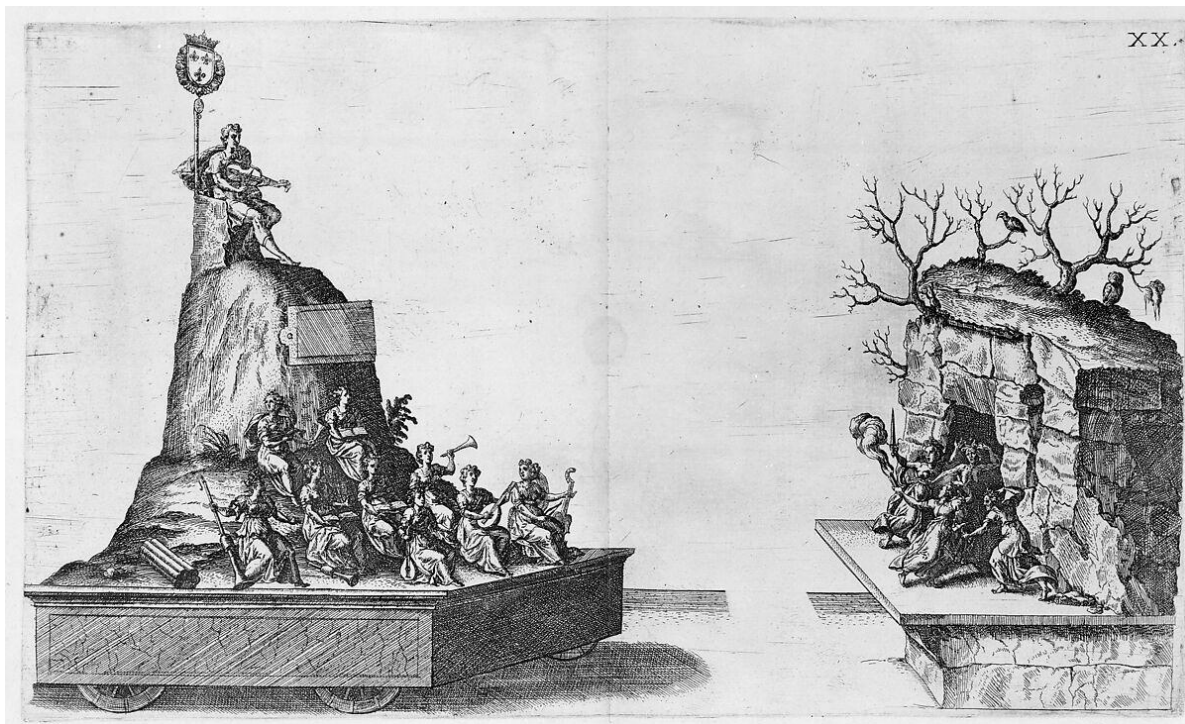


Fig. 38. Peeter van der Borch. *Le mont Parnasse et la caverne de la Discorde*. 1582. Estampe.
 Dimensions inconnues. (MetMuseum, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/344167>, consulté le 20/09/2025).



Fig. 39. Jean-Christophe Jegher (1618-1666)?. *Le Mont Parnasse*. ca 1649. Estampe.
 Dimensions inconnues. (VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh...op.cit.*, p. 11).

sommet du Mont Parnasse entouré de ses Muses fut présenté par la chambre rhétorique des *Violieren* à l'occasion de la cérémonie de la Toison d'or de 1556 où le tableau apparaissait sur une scène plutôt que sur une structure montagneuse¹⁵⁰. L'apparition du char, en tant que tel, en 1559 témoigne donc d'un réemploi thématique. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, ce principe de réemploi ne se limite pas aux thèmes iconographiques, il peut également être matériel, comme le montre ici la structure montagneuse du char qui serait à l'origine issue d'un ancien char religieux catholique consacré à la Montagne de la Vierge¹⁵¹.

Transformations au fil des festivités

Bien que la présence du char soit attestée dès 1559, aucune représentation ne nous est parvenue, il faut attendre l'Arrivée du duc d'Anjou en 1582 (fig. 38) pour en obtenir. La configuration décrite précédemment correspond à cette représentation mais l'entrée de 1582 témoigne en plus d'un panneau portant les armoiries de France placées derrière Apollon, soulignant l'hommage rendu au nouveau souverain. Apollon, entouré de ses sœurs les Muses et perché sur la montagne du Parnasse n'est pas isolé : une seconde scène lui fait face. Il s'agit d'un char figurant une grotte creusée dans une masse rocheuse couverte de mousse et d'arbres desséchés sur lesquels perchent deux oiseaux. L'intérieur de cette cavité obscure abrite des personnifications de la Discorde, de la Violence, de la Tyrannie ainsi que d'un autre personnage malveillant. Selon les descriptions, ces figures sentant les rayons purificateurs d'Apollon et entendant l'harmonie des voix et des instruments, se retiraient dans les profondeurs de la grotte. Par instants, elles réapparaissaient brièvement pour vérifier si l'harmonie se maintenait encore, afin de déterminer si elles pouvaient de nouveau « troubler la République »¹⁵². Ce char de la Grotte de la Discorde illustre l'idée que sous la conduite d'Anjou, la douce harmonie chasserait les conflits¹⁵³. Ce programme composé établit ainsi une véritable relation de causalité, Apollon, chef de la culture, répand la Concorde et chasse les fureurs de la Discorde. Par cette image, le char offre une conclusion claire à l'argumentaire général de la Joyeuse Entrée où un gouvernement inspiré et harmonieux peut purifier la cité de ses vices politiques¹⁵⁴. Le dispositif est d'autant plus révélateur qu'il illustre aussi une pratique de réemploi. Le char de la Grotte apparaît déjà en 1566, lors de l'Ommegang en l'honneur de la Vierge, où il transportait

¹⁵⁰ PETERS, E-J., *Printing Ritual...op.cit.*, p. 389.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² BRUYN, A., *La Joyeuse &...op. cit.*, p. 31.

¹⁵³ THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 138-139.

¹⁵⁴ PETERS, E-J., *Printing Ritual...op.cit.*, p. 389.



Fig. 40. Jan Luyken. *Procession annuelle à Anvers, ca. 1680-1681*. 1682. Estampe. 16,9 x 32 cm. Détail du char de la Montagne du Parnasse. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Jaarlijkse-ommegang-te-Antwerpen-ca-1680-1681--60ee14f0cd3e910133980135e2b17fa3>, consulté le 19/09/2025).



Fig. 41. Gaspar Bouttats. *Ommegang d'Anvers de 1685*. ca 1685. Estampe. 38,9 x 48,7 cm. Détail du char de la Montagne du Parnasse. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Antwerpse-ommegang-van-1685--25d77af37d8c13d5a6e7d9b718442843>, consulté le 19/09/2025).

différentes personnifications de vices¹⁵⁵. En 1582 il renaît donc sous une forme adaptée au programme d'Anjou, avant de disparaître à nouveau et définitivement des sources connues.

La seconde mention du char de la Montagne du Parnasse n'apparaît qu'en 1609, lors de l'Ommegang de la Paix. Il est alors décrit comme présentant en plus d'Apollon et de ses Muses, la déesse de la guerre Minerve, protectrice des arts et de la sagesse¹⁵⁶. Ensemble, ces divinités piétinaient les dieux de la guerre dans ses horreurs, Mars et sa sœur Bellone¹⁵⁷. Bien que l'iconographie de cette scène ne nous soit pas parvenue, sa signification est explicite, il s'agit de la victoire de la paix et de la raison sur la violence, symbolisant le retour espéré des Arts dans une cité enfin délivrée des tourments de la guerre¹⁵⁸.

Le char est à nouveau utilisé en 1648 (fig. 39) lors de la Célébration de la Paix de Münster, occasion pour laquelle une iconographie nous est parvenue. Entre-temps, bien que le char ait continué d'être utilisé, aucune source ne permet de déterminer si la mise en scène élaborée en 1609 avait été maintenue ou si elle relevait d'une création ponctuelle spécifiquement liée à une fête de la Paix. Tout porte néanmoins à croire qu'il s'agissait d'une configuration exceptionnelle. En 1648, le char retrouve ainsi sa forme traditionnelle, tout en intégrant un élément supplémentaire : la présence de Pégase au sommet de la montagne, conformément au récit mythologique évoqué plus tôt.

À partir de 1664, date à laquelle le char reçoit de nouveaux ajouts destinés à en renforcer la conformité vis-à-vis du récit mythologique, il conservera cette forme jusqu'à la fin de son utilisation. L'un de ces ajouts consiste en deux allégories de la Renommée, placées aux côtés de Pégase au sommet du mont. Ailées et sonnant de longues trompettes, elles ont pour objectif la diffusion de la gloire des Arts libéraux¹⁵⁹. Un autre enrichissement notable réside dans l'apparition de multiples fontaines jaillissant de part et d'autre de la montagne, particulièrement visibles dans les représentations de 1680/81 (fig. 40) et de 1685 (fig. 41). Si la structure générale du char demeure inchangée, un détail iconographique évolue néanmoins : Apollon s'enrichit d'une lyre à ses côtés dès 1685, instrument qu'il conserve encore en 1694 (fig. 42).

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ RAGER, C., *Dictionnaire des sujets...op. cit.*, p. 258.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 94 et 461.

¹⁵⁸ THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 233.

¹⁵⁹ VERDUSSEN, H., et., BOUTTATS, G., *Verbeeldinghe Vanden Triumphanten...op. cit.*, [estampe avec texte imprimé], Anvers, 1685.



Fig. 42. Alexander Van Bredael. *Procession de chars sur la Place du Meir à Anvers*. 1694. Huile sur toile. 71,5 x 97 cm. Anvers, Snijders&RockoxHuis. Détail du char de la Montagne du Parnasse. (Paintings Before 1800, <https://www.paintingsbefore1800.com/PaintingsBBB/page34.html>, consulté le 19/09/2025).



Fig. 43. Alexander van Bredael. *L'Ommegang sur le Meir*. 1699. Huile sur toile. 98 x 137,5 cm. Anvers, Museum aan de Stroom. Détail du char de la Montagne du Parnasse. (DEMAZIÈRES, C., consulté le 19/09/2025).

Toutefois, en 1699 (fig. 43) (ou peut-être plus tôt, bien qu'aucun témoignage ne l'atteste) il abandonne définitivement son violon pour ne plus se consacrer qu'à la musique de sa lyre.

Dernières traces d'utilisation

La dernière trace d'utilisation attestée du char de la Montagne du Parnasse avec Apollon et les Muses remonte à 1699 (fig. 43). Son usage est dès lors attesté depuis au moins 1559 voire 1556 si l'on prend en compte le réemploi du thème précédemment présenté sous forme de tableau vivant. Il est possible que sa structure primitive, initialement associée à un char religieux catholique consacré à la Montagne de la Vierge, ait été employée encore plus tôt mais la datation exacte reste inconnue. Malgré cette ancienneté, la dernière mention datant de 1699 indique qu'il figure parmi les chars ayant eu une longévité relativement limitée.

8. Char de la Montagne des Vierges (fig. 44)

Le cortège sacré se poursuit avec le char de la Montagne des Vierges. Ce dernier transporte plusieurs jeunes filles avec une structure composée d'une base rectangulaire simple surmontée d'une structure architecturée élancée et couronnée par l'aigle bicéphale, insigne impérial des Habsbourg et rappel de l'autorité politique sous laquelle s'inscrit la cérémonie. Au sommet prend place l'une de ces jeunes filles représentant ici, la Vierge d'Anvers, incarnant la ville elle-même. Elle incarne la loyauté inébranlable qu'Anvers témoigne envers son souverain chrétien et à son roi¹⁶⁰. Dans sa main, la Vierge tient une « branche de laurier argentée », symbole de la vigilance nécessaire au maintien des lois et des politiques dans leur juste état¹⁶¹. Autour d'elle, en contrebas, se trouvent d'autres vierges qui incarnent la richesse, l'élégance, la prospérité et l'abondance de la cité. Leur statut de vierges renforce l'idée de pureté, de discipline morale et d'intégrité civique¹⁶². Elles représentent également le rôle essentiel que les femmes anversoises jouent dans la vie urbaine : dotées d'une intelligence vive et d'une curiosité raffinée, elles excellent dans les arts, l'artisanat, les sciences et surtout dans le commerce¹⁶³. C'est précisément à travers ces figures féminines de vierges que le char représente en réalité les membres de la ville d'Anvers, chargés de préserver les privilèges urbains avec la même intégrité qu'une virginité intacte¹⁶⁴. Ainsi, la montagne devient l'image d'une communauté pure, ordonnée et fidèle. Le fait que cette vision civique prenne place sous les traits d'un char à l'aspect religieux n'est pas anodin : en intégrant les valeurs urbaines dans un décor sacré, le dispositif affirme que la prospérité d'Anvers, sa cohésion politique et la préservation de ses privilèges s'inscrivent dans un ordre voulu par Dieu.

Origine

L'origine exacte de ce programme demeure incertaine : sa première apparition clairement attestée remonte à l'année 1648 (fig. 45), lors de la Célébration de la Paix de Münster. Toutefois, son antécédent pourrait être plus ancien. Comme évoqué précédemment, le thème de la *Montagne de la Vierge* apparaît déjà avant 1559, puisque sa structure primitive fut réemployée pour le char de la Grotte de la Discorde. Il n'est donc pas impossible que la *Montagne de la*

¹⁶⁰ VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh...op.cit.*, p. 12.

¹⁶¹ VERDUSSEN, H., et., BOUTTATS, G., *Verbeeldinghe Vanden Triumphanten...op. cit.*, [estampe avec texte imprimé], Anvers, 1685.

¹⁶² VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh...op.cit.*, p. 12.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ VERDUSSEN, H., et., BOUTTATS, G., *Verbeeldinghe Vanden Triumphanten...op. cit.*, [estampe avec texte imprimé], Anvers, 1685.



Fig. 44. Jan Luyken. *Procession annuelle à Anvers, ca. 1680-1681*. 1682. Estampe. 16,9 x 32 cm. Détail du char de la Montagne des Vierges. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Jaarlijkse-omweggang-te-Antwerpen-ca-1680-1681--60ee14f0cd3e910133980135e2b17fa3>, consulté le 19/09/2025).



Fig. 45. Jean-Christophe Jegher (1618-1666)?. *La Montagne des Vierges*. ca 1649. Estampe. Dimensions inconnues. (VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh...op.cit.*, p. 11).

Vierge ait constitué une version antérieure ou une première formulation du thème de la *Montagne des Vierges*. Cependant, en raison des différences formelles importantes entre les deux chars, il reste difficile (quoique non exclu) de considérer qu'il s'agit du même dispositif. Cette divergence suggère plutôt que le thème originel ait pu être abandonné durant un certain laps de temps, avant d'être réemployé plus tard, peut-être précisément en 1648 à l'occasion de la Célébration de la Paix de Münster célébrant la paix retrouvée. Un tel réemploi serait d'autant moins surprenant que la symbolique du laurier tenu par la Vierge, traditionnellement associé à la gloire, établit un lien visuel et idéologique très fort avec le contexte de la célébration¹⁶⁵.

Transformations au fil des festivités

Malheureusement, en raison du nombre limité de sources disponibles, les seuls témoignages confirmant la présence de ce char en 1648 (fig. 45), 1651 et 1680/81 (fig. 44) ne font état d'aucune transformation notable de sa structure ou de sa mise en scène.

Dernières traces d'utilisation

Une fois encore, en l'absence de sources supplémentaires, la dernière mention attestée de l'utilisation de ce char remonte à l'année 1685¹⁶⁶.

¹⁶⁵ DROULERS, E., *Dictionnaire des attributs...op. cit.*, p. 125.

¹⁶⁶ VERDUSSEN, H., et., BOUTTATS, G., *Verbeeldinghe Vanden Triumphanten...op. cit.*, [estampe avec texte imprimé], Anvers, 1685.

9. Chars du cortège du Nouveau Testament

Le défilé s'achève avec neuf (onze en comptant les éléments d'osier) dispositifs illustrant des scènes du Nouveau Testament dont la disposition suit un ordre théologique cohérent. Il s'ouvre sur le cycle de l'incarnation (Annonciation, Visitation, Nativité, Rois Mages et Circoncision), se poursuit avec le cycle dévotionnel (Trinité et Vierge des Sept Douleurs) et se conclut sur le cycle eschatologique (Jugement Dernier et Enfers).

En raison du manque d'informations disponibles concernant chacun de ces chars, il a paru plus judicieux de les aborder de manière groupée, afin d'éviter les répétitions et de privilégier la clarté et la concision.

Au-delà de leur fonction narrative, ces chars remplissaient un rôle moral et religieux essentiel. Ils rappelaient de manière visible l'attachement de la ville d'Anvers à l'Église catholique et cherchaient à éveiller la dévotion des spectateurs, conformément à la vocation originelle de l'Ommegang. Il n'est pas inutile de rappeler que ce cortège, dont les premières attestations remontent à la fin du Moyen Âge, est à l'origine une procession spécifiquement religieuse¹⁶⁷. Sa dimension sacrée est déjà manifeste en 1398 avec la présence d'un géant représentant saint Christophe et d'une représentation de l'Annonciation, preuve que le volet religieux du défilé était déjà solidement ancré¹⁶⁸.

L'origine exacte des chars du Nouveau Testament demeure cependant difficile à établir. Il est possible que certains thèmes aient été employés dès la fin du XIV^e siècle, ce qui impliquerait une forme de réemploi iconographique mais aucune source conservée ne permet d'en apporter la preuve. À l'inverse, on peut envisager que l'apparition documentée des chars au XVI^e siècle corresponde à leur véritable mise en place. Mais cette hypothèse semble peu probable compte tenu de l'existence antérieure de processions religieuses dans l'Ommegang. Un élément historique permet néanmoins d'éclairer la question. À partir de la fin des années 1570, durant la période où les calvinistes contrôlent la ville, toutes les cérémonies catholiques étaient interdites¹⁶⁹. Les chars du cortège sacré ont donc disparu de l'espace public pendant cette période d'interdiction. Ont-ils été détruits lors des vagues iconoclastes de la fin des années 1560 ? La possibilité est loin d'être exclue et pourrait expliquer que les chars présentés au XVII^e siècle ont en réalité été reconstruits après la restauration du culte catholique. La première

¹⁶⁷ TWYFFELS, B., *Géants et monstres...op. cit.*, p. 15.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 27. ; ADRIAANS, S., *Rubens's Triumphal Chariot of Kallo. Ancient triumph and Antwerp festive tradition*, [Thèse], Utrecht, 2011, p. 25.

¹⁶⁹ LECUPPRE-DESJARDIN, E., et., VAN BRUAENE, A. -L., *Déambuler sous le regard de Dieu et parmi les siens : les habitudes processionnelles dans les villes dans anciens Pays-Bas (XIIIe - XVIe siècles)*, dans, « Ommegang ! », Bruxelles, 2013, p. 56.

mention connue concerne, comme mentionné, l'Annonciation en 1398¹⁷⁰. La suivante concerne celui des Rois Mages en 1520¹⁷¹. Tous les autres apparaissent dans les sources à partir de 1566, à l'exception du char Jugement Dernier mentionné dès 1561 et des chars de la Circoncision, de la Trinité et des Enfers, attestés seulement à partir de 1609¹⁷². Toutefois, il demeure impossible de déterminer si ces références renvoient à des dispositifs identiques à ceux du XVII^e siècle ou à des formes antérieures. Enfin, la quasi-absence d'iconographie rend délicate toute tentative de reconstituer l'évolution formelle de ces chars au fil des festivités. La dernière représentation attestée de l'ensemble des chars remonte à 1685, à l'exception de ceux consacrés aux Sept Douleurs de la Vierge, au Jugement Dernier et aux Enfers, encore visibles en 1697 dans le tableau *Une procession à Anvers* d'Alexander van Bredael (fig. 46). Néanmoins, les sujets religieux continuent d'apparaître dans les représentations de l'Ommegang tout au long des XIX^e et XX^e siècles, notamment les chars de l'Annonciation, de Bethléem, de la Circoncision, des Trois Rois Mages, des Sept Douleurs, du Jugement Dernier et des Enfers, tous présents lors du cortège de 1958¹⁷³.



Fig. 46. Alexander van Bredael. *Fête à Anvers sur la place de l'Hôtel-de-Ville en l'honneur de la monarchie*. 1697. Huile sur toile. 128,5 x 158,5 cm. Lille, Palais des Beaux-Arts/Musée de l'hospice Comtesse. (DEMAZIÈRES, C., 2025).

¹⁷⁰ ADRIAANS, S., *Rubens's Triumphal Chariot...op. cit.*, p. 25.

¹⁷¹ TORFS, K., *Herinneringen uit de...op.cit.*, p. 139-142.

¹⁷² ADRIAANS, S., *Rubens's Triumphal Chariot...op. cit.*, p. 27. ; THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 68 et 233.

¹⁷³ DUCASTELLE, J-P., *Tête à tête...op. cit.*, p. 35.

9.a. Char de l'Annonciation (fig. 47)

Le premier char du cortège consacré au Nouveau Testament qui ouvre le cycle de l'Incarnation se compose d'une base rectangulaire où se déploie une scène avec deux personnages se faisant face. À gauche se tient un jeune homme ailé, couronné d'un diadème surmonté d'une croix et tenant dans sa main un bâton, attributs qui permettent de le reconnaître comme l'archange Gabriel¹⁷⁴. À droite, installée sur une estrade ornée d'une structure architecturée à pignon, une femme est représentée dans une attitude de profonde piété devant un pupitre où repose un livre ouvert. Cette figure incarne la Vierge Marie, absorbée dans la lecture des saintes Écritures au moment même où survient la visite de l'ange. Ce dispositif renvoie explicitement à l'épisode de l'Annonciation tel que rapporté dans l'Évangile selon saint Luc (Luc 1. 26–38), lorsque Gabriel annonce à Marie qu'elle concevra le Fils de Dieu : *L'Esprit Saint viendra sur toi et la puissance du Très-Haut te couvrira de son ombre* (Luc 1. 35)¹⁷⁵. Le char illustre le moment où le Verbe s'est fait chair, constituant ainsi l'ouverture logique du cortège du Nouveau Testament¹⁷⁶.

Un aspect notable réside dans l'évolution formelle de la structure du char au fil du temps. La représentation de 1685 (fig. 48) montre une transformation significative : la structure à pignon est remplacée par un baldaquin dont l'étoffe relevée dévoile la Vierge au pupitre. S'y ajoute l'apparition d'une colombe rayonnante, entourée de faisceaux lumineux, figurant de manière explicite la descente du Saint-Esprit conformément au récit évangélique. Il demeure toutefois impossible d'établir si cette évolution relève d'une interprétation de l'artiste ou si elle témoigne d'une véritable transformation matérielle du char.

¹⁷⁴ PASTOUREAU, M., et., DUCHET-SUCHAUX, G., *La Bible et les saints*, Paris, 2021, p. 63.

¹⁷⁵ *Luc I*, dans info-bible (<https://www.info-bible.org/lsg/42.Luc.html>, consulté le 15/11/2025).

¹⁷⁶ VERDUSSEN, H., et., BOUTTATS, G., *Verbeeldinghe Vanden Triumphanten...op. cit.*, [estampe avec texte imprimé], Anvers, 1685.



Fig. 47. Jean-Christophe Jegher (1618-1666)?. *Les salutations angéliques*. ca 1649. Estampe. Dimensions inconnues. (VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Ommegangh...op.cit.*, p. 14).



Fig. 48. Gaspar Bouttats. *Ommegang d'Anvers de 1685*. ca 1685. Estampe. 38,9 x 48,7 cm. Détail du char de l'annonciation. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Antwerpse-ommegang-van-1685--25d77af37d8c13d5a6e7d9b718442843>, consulté le 19/09/2025).

9. b. Char de la Visitation (fig. 49)

Le char suivant repose, comme le précédent et les suivants, sur une base rectangulaire surmontée d'un large trône sur lequel prennent place deux figures féminines. Ce programme met en scène l'épisode de la Visitation, au cours duquel la Vierge Marie rend visite à sa cousine Élisabeth après l'Annonciation. Selon le récit de l'Évangile de Luc (Luc 1, 39–45), Marie, ayant appris que sa parente Élisabeth, avancée en âge et jusque-là réputée comme stérile, avait miraculeusement conçu un fils par la grâce de Dieu se rendit « en hâte » auprès d'elle. Dès qu'Élisabeth entend les salutations de Marie « l'enfant tressaillit dans son sein » et elle fut « remplie de l'Esprit Saint ». Elle s'écria alors : *Tu es bénie entre les femmes, et le fruit de tes entrailles est béni* (Luc 1, 42)¹⁷⁷.



Fig. 49. Jean-Christophe Jegher (1618-1666)?. *Les Salutations de la Sainte Mère de Dieu à Elizabeth*. ca 1649. Estampe. Dimensions inconnues. (VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Ommegangh...op.cit.*, p. 14).

¹⁷⁷ Luc 1, dans info-bible (<https://www.info-bible.org/lsg/42.Luc.html>, consulté le 15/11/2025).

9. c. Char de Bethléem – la Nativité (fig. 50)

Le cortège du Nouveau Testament se poursuit avec un char figurant une étable, identifiable à sa structure en bois simple et ouverte. À l'intérieur prennent place plusieurs personnages. Au centre, une femme se penche avec tendresse vers un nouveau-né déposé dans une crèche, tandis que d'autres figures, dont certaines ailées, se tiennent autour d'eux dans une attitude de contemplation. Cette mise en scène renvoie sans ambiguïté à la scène de la Nativité dans l'étable de Bethléem, telle que rapportée dans les Évangiles, lorsque Marie enfante Jésus à Bethléem : [...] *le temps où Marie devait accoucher arriva, et elle enfanta son fils premier-né. Elle l'emballota, et le coucha dans une crèche* (Luc 2, 7-8)¹⁷⁸. La présence des personnages ailés évoque les anges louant la naissance du Sauveur tandis que les autres personnages doivent s'agir très probablement de bergers, conformément au passage de l'Évangile : [...] *les bergers se dirent les uns aux autres: Allons jusqu'à Bethléhem [...] Ils y allèrent en hâte, et ils trouvèrent Marie et Joseph, et le petit enfant couché dans la crèche* (Luc 2, 15-16)¹⁷⁹.



Fig. 50. Gaspar Bouttats. *Ommegang d'Anvers de 1685*. ca 1685. Estampe. 38,9 x 48,7 cm. Détail du char de Bethléem. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Antwerpse-omnegang-van-1685--25d77af37d8c13d5a6e7d9b718442843>, consulté le 19/09/2025).

¹⁷⁸ Luc 2, dans info-bible (<https://www.info-bible.org/lsg/42.Luc.html>, consulté le 15/11/2025).

¹⁷⁹ *Ibid.*

9. d. Char des Trois Rois Mages (fig. 51)

Le cycle de l'incarnation continue avec un nouveau char figurant une étable, cette fois représentée avec structure encore plus ouverte, mettant davantage en évidence la scène qui s'y déroule. Celle-ci dépeint une figure féminine siégeant avec un enfant sur ses genoux, il s'agit bien sûr de la Vierge Marie portant l'Enfant Jésus. Face à eux, trois personnages richement vêtus s'agenouillent en présentant chacun une offrande. Cette mise en scène renvoie explicitement à l'épisode de l'Adoration des Mages rapporté dans l'Evangile selon Matthieu (Mt 2, 1-12), lorsque les mages venus d'Orient se rendent à Bethléem, guidés par une prophétie et par une étoile, représentée par ailleurs au sommet du char de 1680/81 (fig. 51)¹⁸⁰. Après être entrés dans la maison : *ils virent le petit enfant avec Marie, sa mère, se prosternèrent et l'adorèrent; ils ouvrirent ensuite leurs trésors, et lui offrirent en présent de l'or, de l'encens et de la myrrhe* (Mt 2, 11)¹⁸¹. Ces trois dons revêtent une signification particulière. L'or, symbole de royauté, manifeste la souveraineté suprême du Christ. L'encens, utilisé dans le culte, reconnaît en lui le Prêtre éternel. Quant à la myrrhe, parfum employé pour l'embaumement, elle annonce sa Passion et sa mort rédemptrice, par lesquelles il rachètera l'humanité et lui ouvrira l'accès au salut¹⁸².

Le Chameau

Ce char des Rois Mages n'est toutefois pas présenté seul, en effet, il est accompagné d'un nouveau dispositif spectaculaire dans le cortège : un chameau gigantesque en osier (fig. 52). Bien que n'étant pas considéré comme un char à proprement parler, sa présence mérite d'être soulignée tant il constitue un élément récurrent et emblématique des processions des anciens Pays-Bas, particulièrement dans l'ancien duché de Brabant¹⁸³. Initialement associé au thème des Rois Mages, en raison de leur voyage depuis l'Orient, il s'intègre naturellement dans le cycle de l'Incarnation¹⁸⁴. Introduit dans le cortège selon les mentions attestées à partir de 1619, le Chameau acquiert une véritable place dans le cortège, placé à proximité du char des Rois Mages ou ouvrant le cycle de l'Incarnation, il devient le dispositif se mouvant le plus au sein du

¹⁸⁰ *Mathieu 2*, dans info-bible (<https://www.info-bible.org/lsg/40.Matthieu.html>, consulté le 16/11/2025).

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh...op.cit.*, p. 17.

¹⁸³ TWYFFELS, B., *Géants et monstres...op. cit.*, p. 24.

¹⁸⁴ *Ibid.*



Fig. 51. Jan Luyken. *Procession annuelle à Anvers, ca. 1680-1681*. 1682. Estampe. 16,9 x 32 cm. Détail du char des rois mages. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Jaarlijkse-ommegang-te-Antwerpen-ca-1680-1681--60ee14f0cd3e910133980135e2b17fa3>, consulté le 19/09/2025).

défilé¹⁸⁵. Originaire de la région du Proche-Orient ancien, l'animal portant sur son dos un jeune prince, richement vêtu tel un souverain oriental, symbolisant le pouvoir et l'autorité¹⁸⁶. Le Chameau est guidé par un palefrenier armé d'une épée avec un musicien à leurs côtés¹⁸⁷. La présence de ce dernier souligne l'idée que dans ces royaumes lointains, les puissants se déplacent avec faste¹⁸⁸. L'ensemble contribue à ancrer la scène dans un imaginaire oriental, tel qu'il était perçu dans ce contexte. Comme la Baleine et l'Éléphant, le Chameau aurait été conçu d'après modèles vivants, remarque qu'il convient à nouveau de nuancer puisque sa morphologie correspond davantage à celle d'un dromadaire. Pourtant, dès 1462 des « chameaux » sont mentionnés à Anvers offerts par l'empereur Frédéric III au duc Philippe le Bon¹⁸⁹. Par ailleurs, la présence d'animaux orientaux n'était pas exceptionnelle dans les foires anversoises, où ils constituaient une attraction prisée¹⁹⁰. Le dispositif ne semble pas avoir connu de transformations au fil du temps, ce qui rend d'autant plus remarquable sa longévité puisqu'il est encore attesté en 1894 (fig. 53). Toutefois, le naturalisme particulièrement marqué de cette dernière représentation invite à s'interroger sur la nature même de l'animal figuré : pourrait-il s'agir d'un véritable chameau utilisé dans le cortège plutôt que d'un dispositif artificiel ? Cette hypothèse trouve un certain écho dans la mention de Jean-Pierre Ducastelle, selon laquelle le Chameau aurait disparu à la fin du XVIII^e siècle avant d'être reconstitué à l'occasion de l'Ommegang de 1958¹⁹¹.

¹⁸⁵ THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 232 et 245-246.

¹⁸⁶ VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh...op.cit.*, p. 13.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ TORFS, K., *Herinneringen uit de...op.cit.*, p. 155-156.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ DUCASTELLE, J-P., *Tête à tête...op. cit.*, p. 25.



Fig. 52. Alexander van Bredael. *Fête à Anvers sur la place de l'Hôtel-de-Ville en l'honneur de la monarchie*. 1697. Huile sur toile, 128,5 x 158,5 cm. Lille, Musée de l'hospice Comtesse. Détail du chameau. (DEMAZIÈRES, C., 2025).



Fig. 53. Anonyme. *Vieux Anvers, ommegang, Les Rois Mages*. 1894. Photographie positif sur verre. 9,9 x 8,4 cm. (MAS, <https://search.mas.be/Details/collect/82734>, consulté le 21/09/2025).

9. e. Char de la Circoncision (fig. 54)

Le cycle de l'Incarnation se clôt par un char dont la légende associée à l'estampe de Jan Luycken permet de l'identifier comme celui de la Circoncision. Bien qu'il ait été précédemment établi que seules les images précisément datées seraient mobilisées, il apparaît ici nécessaire de recourir à l'une d'entre elles afin de mieux appréhender ce dispositif. Plusieurs personnages y sont représentés parmi lesquels se distingue un prêtre, identifiable à sa haute coiffe signalant son statut, qui semble présider l'action. À l'avant, un autre homme est en train de scier une planche à l'aide d'un outil à dents. Ce geste s'inscrit dans une logique analogique renvoyant symboliquement à la coupe du prépuce du Christ lors de l'acte de la circoncision, rituel par ailleurs suggéré par la fumée. Cet épisode renvoie directement au récit de l'Évangile selon saint Luc : *Le huitième jour, auquel l'enfant devait être circoncis, étant arrivé, on lui donna le nom de Jésus [...] (Luc 2, 21)*¹⁹². Le Christ, bien que n'étant pas né sous la Loi, accepte néanmoins d'être circoncis. La tradition y voit un double enseignement : d'une part, l'obéissance de Jésus envers la Loi ancienne et d'autre part, l'invitation des fidèles à se purifier pour tendre vers le salut¹⁹³. Ce thème de la Circoncision occupait une place particulière à Anvers. Dès le XIV^e siècle, la ville comptait, aux côtés des processions du Saint-Sacrement et de Notre-Dame, une troisième grande procession annuelle dédiée précisément à la Circoncision du Christ¹⁹⁴. Ce contexte spirituel solidement enraciné éclaire pleinement la présence et la mise en scène de cet épisode au sein du cortège.

¹⁹² *Luc 2*, dans info-bible (<https://www.info-bible.org/lsg/42.Luc.html>, consulté le 17/11/2025).

¹⁹³ VERDUSSEN, H., et., BOUTTATS, G., *Verbeeldinghe Vanden Triumphanten...op. cit.*, [estampe avec texte imprimé], Anvers, 1685.

¹⁹⁴ LECUPPRE-DESJARDIN, E., et., VAN BRUAENE, A. -L., *Déambuler sous le...op. cit.*, p. 54.



Fig. 54. Jean-Christophe Jegher (1618-1666). *Procession d'Anvers*. s.d. Estampe. 37,8 x 29,4 cm ?. Détail du char de la circoncision. (*Ommegang 1958*, Anvers, 1958, p. 19).

9. f. Char de la Trinité (fig. 55)

Le cycle dévotionnel s'ouvre avec un char à l'aspect architecturé : il est bordé d'une balustrade et dominé par une coupole ouverte, surmontée d'un lanternon. Sous cette coupole, installés sur une estrade, trois personnages masculins absolument identiques prennent place. En retrait devant l'estrade, deux figures ailées s'agenouillent à l'avant du char. Ce programme renvoie clairement à la représentation de la Sainte Trinité. Selon la doctrine chrétienne, la Trinité se compose du Père, du Fils et du Saint-Esprit. Le Père, créateur de toute chose ; le Fils qui a réconcilié et racheté l'humanité avec le Père par sa Passion ; le Saint-Esprit qui illumine les âmes par la force de sa lumière divine, guidant l'intelligence et le cœur des fidèles¹⁹⁵. Ainsi, la présence de trois figures parfaitement semblables sur le char traduit l'un des fondements du christianisme : Dieu est un en essence mais triple en personnes¹⁹⁶.



Fig. 55. Jean-Christophe Jegher (1618-1666)?, *Sainte Trinité*. ca 1649. Estampe. Dimensions inconnues. (VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Ommegangh...op.cit.*, p. 18).

¹⁹⁵ VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh...op.cit.*, p. 18.

¹⁹⁶ VAN HILTEN, I., *Den triumphanten Omganck...op.cit.*, p. 39.

9. g. Char des Sept Douleurs (fig. 56)

Le second et dernier char du cycle dévotionnel présente un groupe d'une dizaine de personnages assis directement sur la base du dispositif. En son centre, une longue élévation s'élève et se divise en son sommet en sept *tondi* illustrés et ornés d'un cadre végétalisé, conférant à l'ensemble l'apparence d'un arbre symbolique. Au centre trône une femme voilée : la Vierge Marie. Ce programme illustre clairement le thème des Sept Douleurs de la Vierge, moments où Marie fut profondément éprouvée par les événements de la vie et de la passion de son Fils. Le cycle des douleurs s'ouvre avec la prophétie de Siméon lors de la Présentation au Temple qui annonce à Marie qu'un « glaive transpercera son âme » (Luc 2, 35)¹⁹⁷. Cette parole inaugure le cycle des Douleurs et dès lors, les six prochains moments¹⁹⁸ :

2. La fuite en Égypte avec Jésus et saint Joseph suite à l'annonce du massacre des enfants ordonné par Hérode.
3. La perte de Jésus âgé de douze ans et sa retrouvaille au Temple
4. La vision du Christ couronné d'épines portant la croix en marchant vers sa mort.
5. Le moment où Jésus est percé au côté par la lance.
6. Le moment où Marie tient sur ses genoux le corps sans vie de son Fils.
7. L'assistance à l'ensevelissement du Christ.

Ici, l'évolution iconographique du char est particulièrement notable. En effet, lors de son usage en 1648 (fig. 57), les *tondi* sont représentés sans scènes figuratives. Il s'agirait davantage d'une interprétation de l'artiste puisque le texte accompagnant cette image mentionne les Sept Douleurs. De plus, la Vierge y est représentée les mains jointes en prière, le cœur transpercé par un glaive incarnant visuellement la douleur prophétisée par Siméon. Cependant, à partir de la représentation attestée de 1685 (fig. 58), la Vierge est figurée tenant l'Enfant Jésus dans ses bras et portant un bâton de croix. Un tel changement iconographique pourrait s'expliquer par la mention de Verdussen considérant ce char comme celui des Sept Douleurs et des Sept Joies de Marie¹⁹⁹. Malheureusement, aucune source ne témoigne de la modification des représentations au sein des *tondi*.

¹⁹⁷ Luc 2, dans info-bible (<https://www.info-bible.org/lsg/42.Luc.html>, consulté le 17/11/2025).

¹⁹⁸ VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh...op.cit.*, p. 19.

¹⁹⁹ VERDUSSEN, H., et., BOUTTATS, G., *Verbeeldinghe Vanden Triumphanten...op. cit.*, [estampe avec texte imprimé], Anvers, 1685.



Fig. 56. Jan Luyken. *Procession annuelle à Anvers, ca. 1680-1681*. 1682. Estampe. 16,9 x 32 cm. Détail du char des Sept Douleurs. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Jaarlijkse-ommegang-te-Antwerpen-ca-1680-1681--60ee14f0cd3e910133980135e2b17fa3>, consulté le 19/09/2025).



Fig. 57. Jean-Christophe Jegher (1618-1666)?. *Sainte Trinité*. ca 1649. Estampe. Dimensions inconnues. (VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Ommegangh...op.cit.*, p. 19).



Fig. 58. Gaspar Bouttats. *Ommegang d'Anvers de 1685*. ca 1685. Estampe. 38,9 x 48,7 cm. Détail du char des Sept Douleurs. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Antwerpse-ommegang-van-1685--25d77af37d8c13d5a6e7d9b718442843>, consulté le 19/09/2025).

9. h. Char du Jugement Dernier (fig. 59)

Le cycle eschatologique s'ouvre avec un char d'une grande richesse iconographique. Dans la partie supérieure, figurée telle une sphère céleste animée de nuages, trône un personnage masculin tenant dans une main un long bâton de croix avec un étendard et levant de l'autre, son index dans un geste de bénédiction. Il s'agit sans ambiguïté du Christ Juge, conforme à la description évangélique : *Lorsque le Fils de l'homme viendra dans sa gloire, avec tous les anges, il s'assiéra sur le trône de sa gloire.* (Mt 25, 31)²⁰⁰. Autour de lui, deux figures assises – la Vierge Marie et saint Jean – remplissent leur rôle d'intercesseurs. À leurs côtés, deux anges sonnent de longues trompettes conformément à l'annonce selon laquelle les anges de Dieu feront entendre la trompette, rassemblant les élus des quatre vents (Mt 24, 31) et ressuscitant les morts au son de la dernière (1 Co 15, 52)²⁰¹. À la base du char de caractère terrestre, des ossements, des squelettes et des demi-figures émergent du sol représentant des âmes ramenées à la vie. L'ensemble constitue ainsi une mise en scène claire et cohérente du Jugement Dernier, moment ultime où le Christ, dans la gloire et la puissance, punit les impies et récompense les justes²⁰². Selon le texte de H. Verdussen, ce char aurait été créé par la Chambre des Rhétoriciens des Peintres, les *Violieren*, en hommage à une distinction symbolique provenant de la ville de Gand. Malheureusement, aucune date n'est mentionnée. Sa conception répondait alors à la question : « quel est le plus grand réconfort pour les mourants ? » Question à laquelle la réponse fut la résurrection de la chair, qui trouve ici son expression visuelle²⁰³.

²⁰⁰ Mathieu 25, dans info-bible (<https://info-bible.org/lsg/40.Matthieu.html#25>, consulté le 18/11/2025).

²⁰¹ Mathieu 24, dans info-bible (<https://info-bible.org/lsg/40.Matthieu.html#25>, consulté le 18/11/2025). ; 1 Corinthiens 15, dans info-bible (<https://info-bible.org/lsg/46.1Corinthiens.html#15>, consulté le 18/11/2015).

²⁰² VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh...op.cit.*, p. 20.

²⁰³ VERDUSSEN, H., et., BOUTTATS, G., *Verbeeldinghe Vanden Triumphanten...op. cit.*, [estampe avec texte imprimé], Anvers, 1685.



Fig. 59. Gaspar Bouttats. *Ommegang d'Anvers de 1685*. ca 1685. Estampe. 38,9 x 48,7 cm. Détail du char de la Sainte Trinité. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Antwerpse-ommegang-van-1685--25d77af37d8c13d5a6e7d9b718442843>, consulté le 19/09/2025).

9. i. Char des Enfers (fig. 60)

Le cycle eschatologique – et avec lui le cortège sacré ainsi que l'ensemble du cortège des chars – se clôt par un dernier char spectaculaire, conçu comme le pendant direct du char du Jugement Dernier. Cet ultime programme met en scène une créature monstrueuse, à l'apparence volontairement terrifiante : tête couronnée disproportionnée et bestiale, yeux exorbités soulignés d'une arcade très froncée. De sa gueule largement ouverte, hérissée de dents pointues, s'échappe de la fumée et des figures humaines prisonnières se distinguent entre ses mâchoires, dans la représentation de 1648 (fig. 61). Ses narines fument également, son corps est prolongé d'une crête dorsale et ses oreilles semblables à des ailes de chauve-souris accentuent son caractère hybride. Cette bête est guidée par un autre être monstrueux : un personnage ailé muni de longues cornes et d'une queue torsadée brandissant une fourche. Tout indique qu'il s'agit de Satan, conducteur du char infernal, entraînant avec lui les impies vers leur condamnation éternelle²⁰⁴. L'ensemble constitue sans ambiguïté le char des Enfers, répondant symboliquement au char céleste du Christ Juge. Ce dernier couple de chars, Jugement Dernier et Enfers, fonctionne dans une relation de stricte réciprocité, tout en se distinguant par un principe structurel majeur. Dans le char du Jugement Dernier, c'est Dieu – en l'occurrence le Christ – qui utilise son char comme instrument de communication, il apparaît ainsi en tant que *deus ex machina*²⁰⁵. À l'inverse, dans le char des Enfers, le démon n'est pas extérieur à la machine : il en fait partie intégrante, lié à elle comme à son propre supplice. La monstruosité qui l'entoure n'est pas un véhicule mais une extension de lui-même, de sa nature corrompue et corruptrice. Il n'en est pas le créateur mais l'otage et le vecteur, un véritable *diabolus in machina*²⁰⁶. Si le char du Jugement Dernier semble avoir été conçu par les *Violieren*, aucune mention ne précise l'origine exacte du char des Enfers. A-t-il été créé au même moment ou bien l'a-t-il rejoint postérieurement ? La première mention explicite du Jugement Dernier remonte à 1561 et à 1609 pour le char des Enfers, bien qu'il y soit question de « chars religieux très familiers », ce qui implique une existence antérieure²⁰⁷. Toutefois, le silence de 1561 comme en 1566 – où il n'est fait référence qu'aux « wagons habituels du cortège » – ne permet pas d'affirmer avec certitude que le char des Enfers était alors présent. Il demeure donc tout à fait possible que sa création soit légèrement postérieure à ces dates. Par cette relation de réciprocité et de dualité, le char du Christ exprime la gloire, l'autorité et la miséricorde du Juge, tandis que

²⁰⁴ PASTOUREAU, M., et., DUCHET-SUCHAUX, G., *La Bible et...op. cit.*, p. 266. ; VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh...op.cit.*, p. 21.

²⁰⁵ BERNIS, J. J., *Le véhicule des Dieux. Archéologie de l'automobile*, Paris, 2003, p. 61.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 61.

²⁰⁷ THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 68 et 233.

celui des Enfers manifeste la conséquence ultime du refus de cette miséricorde. Leur juxtaposition vise à instruire les spectateurs : la vision fulgurante de la damnation est destinée à éloigner les vivants du péché, pour qu'ils soient jugés dignes d'être comptés parmi les enfants du Christ au jour du jugement²⁰⁸.

Les thèmes conjoints du Jugement Dernier et des Enfers clôturent les parties sacrée et profane du défilé des chars, avec une forte intensité. Après avoir célébré la ville, ses vertus, ses habitants et la vie du Christ, cette ultime scène expose la justice divine. Ces deux programmes rappellent que, derrière la spectacularité des festivités et des chars, l'histoire du salut trouve son achèvement dans le jugement ultime où la gloire du Christ et la miséricorde divine se confrontent à la conséquence du péché. La clôture du cortège n'est ainsi pas seulement visuelle : elle impose aux spectateurs une méditation sur le destin des hommes et sur la foi chrétienne.

²⁰⁸ VERDUSSEN, H., et., BOUTTATS, G., *Verbeeldinghe Vanden Triumphanten...op. cit.*, [estampe avec texte imprimé], Anvers, 1685.



Fig. 60. Jan Luyken. *Procession annuelle à Anvers, ca. 1680-1681*. 1682. Estampe. 16,9 x 32 cm. Détail du char des Enfers. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Jaarlijkse-ommegang-te-Antwerpen-ca-1680-1681--60ee14f0cd3e910133980135e2b17fa3>, consulté le 19/09/2025).



Fig. 61. Jean-Christophe Jegher (1618-1666)?. *L'Enfer*. ca 1649. Estampe. Dimensions inconnues. (VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Ommegangh...op.cit.*, p. 21).

Saint Christophe (fig. 62)

Bien que le duo précédent marque la fin des chars proprement dits, le cortège se conclut en réalité par un dernier dispositif spectaculaire : un géant colossal en osier, dont la présence résonne avec celle du Chameau évoqué précédemment. Ce personnage tient un long bâton dans une main et porte sur son épaule un enfant tenant un globe. Il s'agit naturellement de saint Christophe portant le Christ, géant canéen dont la légende raconte qu'il souhaita servir le souverain le plus puissant et réalisa rapidement que Satan n'était pas le maître ultime²⁰⁹. Il se met alors au service du Christ en aidant les voyageurs à traverser les eaux dangereuses. L'épisode le plus important de sa vie relate le moment où il porta un enfant de plus en plus lourd sur ses épaules, le Christ lui-même, révélant ainsi la dimension symbolique de protection et de force que saint Christophe incarne²¹⁰. Outre sa dimension religieuse, saint Christophe est également le saint patron des *Kloveniers*, milice citoyenne d'Anvers, protectrice de la ville²¹¹. La position de ce géant dans le cortège permet ainsi d'opérer une transition fluide entre la partie des chars et la marche des corporations. Il convient de noter que l'ordre du défilé dans les cortèges variait selon les éditions, toutefois selon H. Verdussen, le cortège se déroule dans l'ordre décrit ici²¹². Dans les défilés anversoises, saint Christophe est le seul saint représenté de manière gigantesque en lien direct avec sa stature légendaire et il se distingue nettement du second géant du cortège, Druon Antigon²¹³. Selon la typologie proposée par René Meurant dans *Géants et monstres d'osier*, les dispositifs gigantesques peuvent être classés en plusieurs catégories, notamment ici : les statues colossales animées ou automatisées transportées sur des chars, ainsi que les figures destinées à être conservées et promenées régulièrement dans les cortèges²¹⁴. Saint Christophe relève de cette dernière catégorie tandis que Druon Antigon illustre la première. Cette distinction est particulièrement significative à Anvers puisque la ville affiche simultanément ces deux typologies, témoignant de la richesse et de la diversité de ses processions. Iconographiquement, la présence de saint Christophe est attestée dès 1398 et à partir du XV^e siècle, sa représentation évolue en fonction de sa mobilité dans les cortèges²¹⁵.

²⁰⁹ PASTOUREAU, M., et., DUCHET-SUCHAUX, G., *La Bible et...op. cit.*, p. 266, p. 161. ; DUCASTELLE, J. – P., *Géants de procession et de cortège en Europe*, dans, « Géants ! », Bruxelles, 2018, p. 38.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ VERDUSSEN, H., et., BOUTTATS, G., *Verbeeldinghe Vanden Triumphanten...op. cit.*, [estampe avec texte imprimé], Anvers, 1685.

²¹² *Ibid.* ; THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 54.

²¹³ TWYFFELS, B., *Géants et monstres...op. cit.*, p. 27.

²¹⁴ DUBUISSON, L., *Géants du monde*, dans, « Géants ! », Bruxelles, 2018, p. 9-10.

²¹⁵ TWYFFELS, B., *Géants et monstres...op. cit.*, p. 27.

Malheureusement, le manque de sources ne permet pas de retracer avec précision toutes les transformations de ce dispositif, dont la dernière mention connue date de 1728 (fig. 63).

Ainsi, ce géant clôt le cortège des chars sur une note à la fois spectaculaire et symbolique : il incarne protection, puissance et fidélité au Christ, offrant une transition parfaite vers les processions civiques et corporatives.



Fig. 62. Jan Luyken. *Procession annuelle à Anvers, ca. 1680-1681*. 1682. Estampe. 16,9 x 32 cm. Détail du Char de Saint Christophe. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Jaarlijkse-ommegang-te-Antwerpen-ca-1680-1681--60ee14f0cd3e910133980135e2b17fa3>, consulté le 19/09/2025).



Fig. 63. Artiste inconnu. *Fanon de pèlerinage de l'Ommegang et de Notre-Dame d'Anvers*. 1728. Papier. 21,4 x 33,9 cm. Détail du Char de Saint Christophe. (DAMS, https://dams.antwerpen.be/asset/HiTHMVTVQTk3ZNYJ2lqN3DcS/cXTVTbeUfMYmbNQZ_ZxmMuWtx, consulté le 19/09/2025).

Chars ponctuels

Avant de clore ce premier chapitre, il importe de s'attarder sur trois chars singuliers qui occupent une place significative dans l'histoire des chars anversoïses du XVII^e siècle. Leur présence au sein des processions n'est pas régulière puisqu'ils apparaissent de manière ponctuelle, certains plus souvent que d'autres, en fonction des circonstances et des besoins symboliques propres à chaque édition du défilé. À ce titre, ils ne s'intègrent pas strictement dans la séquence ordonnée des chars analysés plus haut mais viennent plutôt la compléter et l'enrichir.

Char de la Pucelle d'Anvers (fig. 64)

Bien avant le défilé des chars souvent au centre du cortège, l'ouverture de celui-ci s'effectuait régulièrement par un dispositif remarquable inaugurant la procession : celui du char de la Pucelle d'Anvers²¹⁶. Ce char, d'une grande complexité formelle, adopte l'aspect d'une vaste plateforme accueillant une multitude de personnages. La base, traitée comme une architecture, est composée en un rythme régulier de pilastres doriques en saillie dont la séquence confère au dispositif une allure renaissante. Cette dernière est renforcée par la présence d'ornements italianisants tels que des feuilles d'acanthes, des *tondi* ornant la structure, ainsi qu'une console hypertrophiée à l'avant du char. Les figures représentées sont majoritairement des allégories organisées autour d'un personnage récurrent et installé sur une estrade le plaçant au-dessus des autres. Ce personnage n'est autre qu'Antwerpia, allégorie de la ville d'Anvers et de sa commune, véritable incarnation visuelle de l'identité civique et politique de la cité²¹⁷. Si ce char est considéré comme ponctuel c'est parce que, bien qu'il apparaisse fréquemment, sa présence au XVII^e siècle est en réalité limitée qu'aux Joyeuses Entrées. Cette spécificité s'explique aisément : Antwerpia incarne ainsi la ville venant se soumettre au souverain ou à son représentant selon un protocole codifié. Son discours vise à célébrer le gouvernant tout en exprimant allégoriquement les attentes, promesses et engagements réciproques entre la ville et le pouvoir, c'est ce rôle diplomatique qui justifie son autre appellation : « char de l'Alliance »²¹⁸. En ouvrant le cortège, ce char assumait donc une fonction hautement symbolique : il établissait d'emblée le cadre politique et civique de la procession,

²¹⁶ PETERS, E-J., *Printing Ritual...op.cit.*, p. 388.

²¹⁷ THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 65.

²¹⁸ BUSSELS, S., et., VAN OSTVELDT, B., « *Le comportement rétabli* » et *la performance de la Pucelle de la ville dans les Joyeuses entrées à Anvers*, dans, « Cultures du spectacle baroque. Cadres, expériences et représentations

réaffirmant ainsi l'identité d'Anvers et sa relation au pouvoir.



Fig. 64. Anonyme. *Char de l'Alliance avec la Pucelle de la ville d'Anvers*. ca 1582. Estampe. 20,6 x 26,7 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Praalwagen-van-het-Verbond-met-de-stedenmaagd-van-Antwerpen-1582--7d94624a7cc7f9b29a5a02883144b79d>, consulté le 19/09/2025).

Origine

L'origine précise du char de la Pucelle d'Anvers demeure difficile à établir. La première mention connue d'Antwerpia apparaît lors de l'Entrée triomphale de Charles Quint en 1549 (fig. 65), où elle se présente non pas encore sous forme de char mais comme un tableau vivant, à l'instar du char de la Montagne du Parnasse²¹⁹. Faute de sources complémentaires, il reste toutefois impossible de déterminer si cette apparition marque véritablement la création de la thématique ou si elle s'inscrit dans une tradition plus ancienne. Il est néanmoins utile de mentionner que le char de l'Alliance est attesté dès 1564 à l'occasion d'un Ommegang, moment où la présence de la Pucelle d'Anvers est explicitement mentionnée et reconnue comme char à part entière²²⁰. Ce passage vers un nouveau dispositif est encore confirmé par un inventaire du dépôt des chars en 1571 qui confirme la présence du char de la Pucelle d'Anvers²²¹. L'attestation de 1564 permet ainsi d'établir un *terminus ante quem* du passage du statut de tableau vivant à celui de char mobile, témoignant de l'importance croissante d'Antwerpia.

Transformations au fil des festivités

Bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler d'un char, un des tableaux vivants présenté en 1549 (fig. 65) mérite amplement de s'y attarder. Ce dispositif adopte lui aussi une forme architecturée conçue telle une façade. Celle-ci se compose de trois travées dont la centrale, en saillie, accueille la scène principale tandis que les travées latérales sont percées d'une niche abritant une statue. L'ensemble est rythmé par des colonnes corinthiennes soutenant un entablement surmonté d'un fronton triangulaire, lui-même orné d'un pignon chantourné enrichi de ferronneries dans le style des cuirs et grotesques flamands. La composition est par ailleurs peuplée de figures allégoriques, d'hybrides et de motifs végétaux, notamment des courges. Si le décor est particulièrement soigné, c'est la scène figurée qui retient avant tout notre attention. En effet, elle représente plusieurs personnages agenouillés devant deux figures : le prince Philippe II, héritier du trône, accompagné de Clémentia, allégorie de la Clémence²²². Face à eux dans une posture de génuflexion se trouve la Pucelle d'Anvers offrant un présent au prince. Elle est identifiable grâce à sa coiffe monumentale figurant la tour de l'église Notre-Dame,

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ ADRIAANS, S., *Rubens's Triumphal Chariot...op. cit.*, p. 27.

²²¹ THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 65.

²²² BUSSELS, S., et., VAN OSTVELDT, B., « *Le comportement rétabli* » *et...op.cit.*, p. 308.

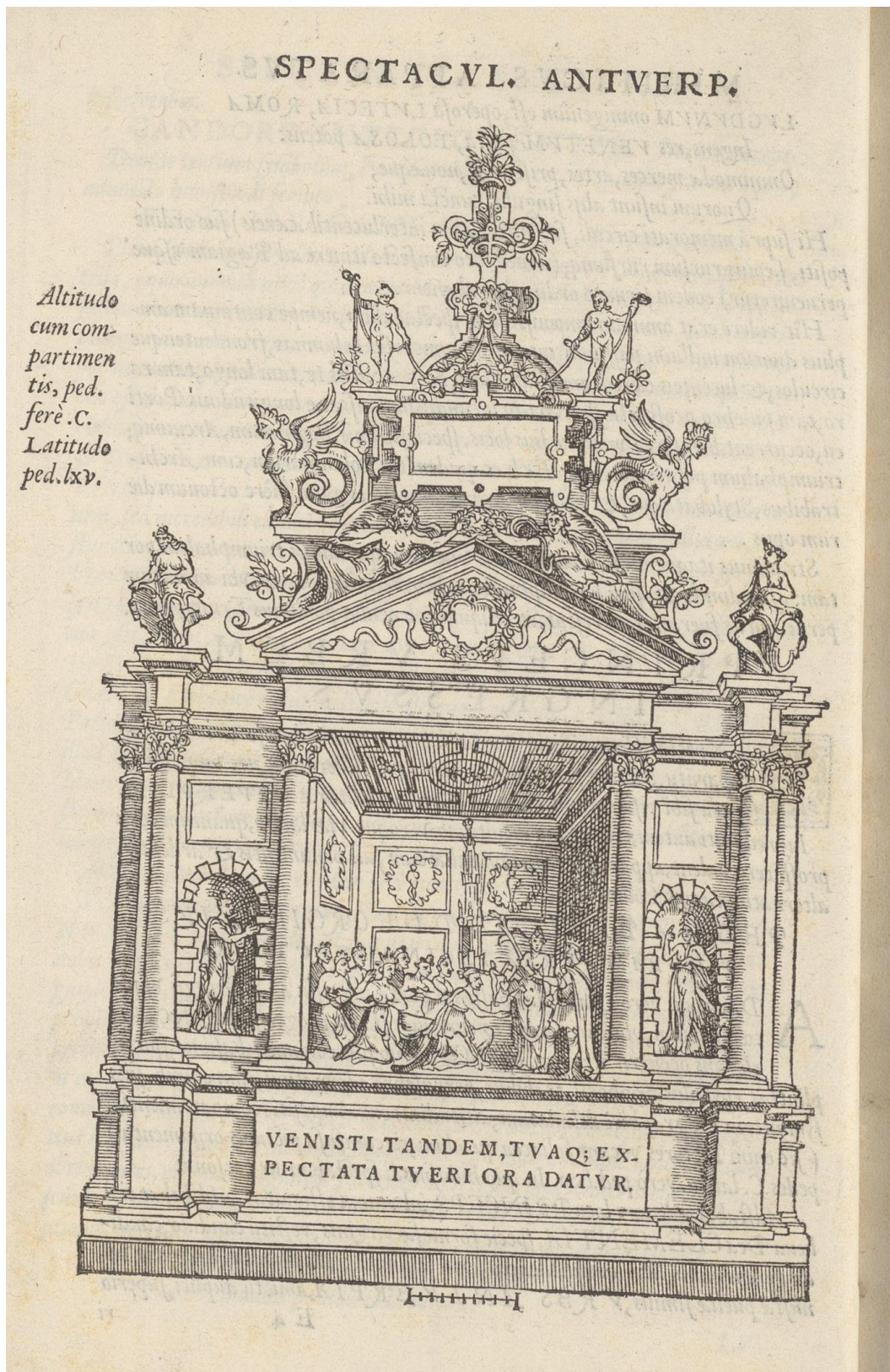


Fig. 65. Pieter Coecke van Aelst. *Het tableau met de stad Antwerpen*. 1549. Estampe. 21,7 x 13,4 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Het-tableau-met-de-stad-Antwerpen-4d0b90d45882c39a1df8d145ddb21dea?query=grapheus+1550&collectionSearchContext=Art&page=2&sortingType=Popularity>, consulté le 19/09/2025).

future cathédrale, dont la hauteur dépasse symboliquement celle du prince²²³. Par cette disproportion volontaire, la cité souligne que seule une ville aussi prospère qu'Anvers peut ériger un tel édifice, exaltant ainsi sa grandeur économique et spirituelle. Antwerpia incarne ici la collectivité urbaine entière qui se présente humblement au souverain, la Clémence représente ce qui est attendu de la part de l'autorité et la présence de la tour ecclésiastique rappelle en outre que cette autorité s'exerce de droit divin²²⁴. Cette mise en scène offre ainsi un aperçu précieux des premières intentions symboliques associées à la figure d'Antwerpia et permet de mieux comprendre les transformations que connaîtra ultérieurement son iconographie dans le cadre des processions des Joyeuses Entrées.

L'Ommegang de 1564 constitue la première mention attestée du passage d'Antwerpia d'un tableau vivant à une véritable structure mobile. Bien qu'aucune iconographie ne soit conservée, une description renseigne en effet la présence du char d'Antwerpia, entourée à nouveau de plusieurs figures allégoriques. À ses pieds se trouvait Scaldis, personnification de l'Escaut, représenté sur le courant. À sa droite apparaissait Mercure, le dieu du commerce tandis qu'à sa gauche se tenait Copia, l'allégorie de l'abondance²²⁵. Le fait que ce char, traditionnellement employé dans le cadre des Joyeuses Entrées, apparaisse dans une procession d'Ommegang est particulièrement remarquable. Dans ce contexte, la mise en scène d'Antwerpia, associée au fleuve, au commerce et à la prospérité, semble privilégier l'expression d'un souhait du rétablissement du commerce sur le fleuve, en écho avec les premiers chars du chapitre. Cette orientation thématique ne correspond pas exactement à la fonction évoquée précédemment et dont nous verrons par la suite, de la thématique centrée sur la présentation des idéaux du gouvernement. Elle suggère ici une volonté plus directement liée aux préoccupations actuelles et économiques de la cité, même si l'affirmation de la position de la ville face à l'autorité demeure perceptible.

La première représentation illustrée de la Pucelle d'Anvers sur un dispositif mobile remonte à l'Arrivée du duc d'Anjou en 1582 (fig. 64). Comme le dispositif diffère du tableau vivant de 1549, la scène adopte une forme renouvelée avec une plateforme architecturée peuplée de personnages, en écho avec la première description et c'est dans ce cadre renouvelé que se déploie la composition. À l'avant du char se tiennent deux soldats allégoriques, Fidélité et

²²³ *Ibid.*, p. 307.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ ADRIAANS, S., *Rubens's Triumphal Chariot...op. cit.*, p. 27.

Vigilance, tenant chacun un bouclier symbolisant respectivement la Défense et l'Offense²²⁶. Dans leur autre main, ils tiennent une hampe portant un étendard surmonté de deux oiseaux perchés sur deux mains jointes. Ce motif, traditionnel symbole d'alliance, de concorde et de fidélité est ici associé à des colombes, emblèmes de paix durable, il s'agit dès lors d'une manière explicite d'affirmer qu'une paix négociée, fondée sur la fidélité réciproque, doit désormais unir Anvers au nouveau gouverneur.²²⁷ Les étendards présentent deux motifs animaliers : l'un figure le pélican se perçant pour nourrir ses petits, image de l'amour ici paternel, de bonté et du dévouement du souverain. L'autre représente une poule couvant ses œufs, signe une nouvelle fois de l'amour paternel, métaphore de la protection envers la communauté²²⁸. Entre ces deux soldats se dresse une structure imposante constituée d'un piédestal et d'une colonne. Un cartouche mentionnant *FOEDVS* « alliance » y est placé, flanqué de deux blasons : d'un côté les lys de France, renvoyant au duc d'Anjou et de l'autre, un lion symbole des Pays-Bas entre autres. Par-dessus le chapiteau s'élève une épée dont le manche est formé d'un cœur tenu par ces mains jointes et ailées. Deux oiseaux posés sur la lame et deux serpents entrelacés complètent l'ensemble. Cet ensemble constitue une véritable construction d'un acte d'alliance. La mention *FOEDVS* explicite le traité conclu entre les Pays-Bas et le duc d'Anjou. Les mains renvoient à la fidélité ici comme élevée, presque transcendante grâce aux ailes. Le cœur placé à la base de l'épée évoque le dévouement sincère sur lequel doit reposer l'exercice du pouvoir du nouveau gouverneur, tandis que la lame elle-même figure la puissante armée qu'il dispose. Les oiseaux, symboles de paix, et les serpents entrelacés, représentation de la prudence, rappellent que cette puissance ne doit être exercée qu'avec mesure : la force est ici tempérée par la prudence²²⁹. La signification politique et morale de cette structure est encore renforcée par la présence des multiples allégories qui l'entourent. Derrière cette élévation prend place, sur un trône surélevé, une figure féminine casquée tenant un bouclier – sur lequel est représenté un sceptre couronné avec deux serpents et deux colombes, le tout entouré d'une couronne d'olive, cette composition signifiant le louable gouvernement avec Providence²³⁰. Dans son autre main elle tient une « lance » ornée d'une banderole avec les armes d'Anjou, sorte d'hermine, couronnées de feuilles d'olivier et flanquées de lys²³¹. Cette figure incarne la Concorde militaire, répondant visuellement à la Discorde et à la Tyrannie abondamment

²²⁶ PETERS, E.-J., *Printing Ritual...op.cit.*, p. 377-378.

²²⁷ DROULERS, E., *Dictionnaire des attributs...op. cit.*, p. 44, 77 et 135.

²²⁸ BRUYN, A., *La loyevse &...op. cit.*, p. 26-27. ; DROULERS, E., *Dictionnaire des attributs...op. cit.*, p. 171 et 181.

²²⁹ DROULERS, E., *Dictionnaire des attributs...op. cit.*, p. 184.

²³⁰ BRUYN, A., *La loyevse &...op. cit.*, p. 26-27.

²³¹ *Ibid.*

représentées ailleurs dans la procession, notamment sur les chars de Druon Antigon et de la Montagne du Parnasse²³². Sa présence réaffirme ainsi la volonté politique d'harmonie et d'unité qui sous-tend l'ensemble du dispositif. De part et d'autre de la Concorde sont assises deux allégories. À sa droite, une femme tient une colonne brisée figurant la Force. À sa gauche, une seconde tient un serpent dans une main et un miroir dans l'autre représentant ainsi la Prudence²³³. Enfin, derrière ces allégories siège sur un trône surélevé de plusieurs marches la figure d'Antwerpia, placée sous un somptueux dais. Celui-ci est surmonté d'une structure figurant les mains jointes et ailées soutenant un château, symbole incontestable de la ville d'Anvers et de la fidélité attendue du duc envers elle. Cette fidélité est encore rappelée par les étendards fleurdelysés disposés de part et d'autre du dais, renvoyant directement au duc d'Anjou. Ainsi que par l'inscription dans le motif de cuir à l'avant de ce même dais. Cette inscription : *Principis impi : etas furor etae*, signifie d'après l'auteur du livre de fête de cette édition, A. Bruyn : *L'impiété du Duc, tyrannie & fureur M'ont rendues ces clefs, que sous accord certain Données lui avait : Que d'un meilleur destin Ta main les puisse prendre: Et ainsi ta vaillance, Et pieté ces clefs en ta puissance ont mis. Belges trois fois heureux qui ont leur chef soumis sous le nom très heureux de ce tige de France*²³⁴. Avant d'aborder plus précisément la figure de la Pucelle d'Anvers, il convient d'évoquer les deux dernières allégories qui l'encadrent à savoir la Religion à sa droite, tenant l'épée la « Parole de Dieu » et un livre ouvert intitulé « Loi et Évangile » et à sa gauche, la Justice munie de la balance et de l'épée²³⁵. Autour d'elles gravitent des angelots ainsi qu'un aigle intégré au décor architectural, soulignant davantage encore le caractère ostentatoire du dispositif. L'abondance de ces ornements est loin d'être fortuite : elle constitue une démonstration visuelle des richesses de la ville, exprimée aussi bien par la profusion décorative que par la tenue spectaculaire d'Antwerpia²³⁶. Son costume, comparable à une « armure », érige la Pucelle en ville forteresse, en jeune fille militante, cela en parfaite adéquation avec l'ensemble du cortège²³⁷. À ses pieds se trouve un médaillon arborant le blason d'Anvers surmonté de l'aigle bicéphale, emblème des Habsbourg. Par sa position, ce médaillon souligne que la ville dépose symboliquement son alliance auprès des Habsbourg en la transférant désormais au duc d'Anjou. Contrairement à sa première

²³² PETERS, E.-J., *Printing Ritual...op.cit.*, p. 377-378. ; DROULERS, E., *Dictionnaire des attributs...op. cit.*, p. 45.

²³³ BUSSELS, S., et., VAN OSTVELDT, B., « *Le comportement rétabli* » et...*op.cit.*, p. 308.

²³⁴ BRUYN, A., *La loyevse &...op. cit.*, p. 26-27. ; DROULERS, E., *Dictionnaire des attributs...op. cit.*, p. 44 et 184.

²³⁵ PETERS, E.-J., *Printing Ritual...op.cit.*, p. 377-378. ; THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 133-134. ; DROULERS, E., *Dictionnaire des attributs...op. cit.*, p. 119 et 191.

²³⁶ BUSSELS, S., et., VAN OSTVELDT, B., « *Le comportement rétabli* » et...*op.cit.*, p. 308.

²³⁷ THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 133-134.

représentation en 1549 où elle apparaissait agenouillée en signe de soumission, Antwerpia est ici représentée assise avec une assurance souveraine²³⁸. Cette nouvelle posture manifeste l'évolution de l'image de la ville : toujours respectueuse de l'autorité, puisqu'elle continue d'offrir un présent au gouvernant, mais désormais dotée d'une dignité propre. Le présent offert par Antwerpia, une branche de laurier, – qu'elle porte également en couronne – renvoie directement à la Victoire, entendue ici comme la libération espérée face aux « tyrannies du roi d'Espagne et à la délivrance que la population attend du nouveau gouverneur »²³⁹. Par ailleurs, bien que l'estampe ne le représente pas, les sources indiquent qu'Antwerpia remit également au duc d'Anjou les clés de la ville, geste rituel affirmant la reconnaissance de son autorité tout en sollicitant sa protection²⁴⁰. Ainsi, la composition s'accorde pleinement avec la thématique générale du char : elle met en scène la paix recherchée, la concorde et l'harmonie politique attendues sous le gouvernement d'Anjou. La fierté d'Anvers n'est plus exprimée par la monumentalité de sa coiffe mais par un programme idéologique explicite quant au style de gouvernance souhaité : prudence, justice, religion, concorde et providence au service des citoyens plutôt que par intérêts personnels. Le char ne se limite donc pas à une simple iconographie de l'union civile entre la ville et le duc d'Anjou. En tant que Vierge, Antwerpia y incarne un véritable rituel de mariage symbolique, acte fondateur d'un pacte politique²⁴¹. Ainsi, le char de 1582 marque une étape significative dans l'évolution du dispositif : les ornements et les allégories expriment clairement l'attente d'une gouvernance juste et éclairée. Les présences de la Concorde et du blason du lion, renvoyant aux Pays-Bas, replacent le dispositif mobile dans le contexte de la Révolte où l'unité des forces régionales était cruciale, renforçant la tonalité militaire du dispositif²⁴². Dans ce cadre, Antwerpia joue un rôle central puisque n'apparaît pas soumise mais actrice et militante, tout en maintenant néanmoins le geste traditionnel de l'offrande comme marque de respect envers l'autorité. Le char traduit ainsi les valeurs politiques et sociales que la cité souhaite promouvoir à travers le cortège, faisant de cette mise en scène un instrument d'expression civique autant qu'un outil de légitimation du pouvoir.

En 1585, lors de l'Entrée triomphale d'Alexandre Farnèse après la reconquête forcée de la ville, le char de la Pucelle d'Anvers était une fois encore bien présent. Aucune représentation de cette

²³⁸ BUSSELS, S., et., VAN OSTVELDT, B., « *Le comportement rétabli* » *et...op.cit.*, p. 312.

²³⁹ BRUYN, A., *La Ioyevse & ...op. cit.*, p. 26-27.

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ PETERS, E-J., *Printing Ritual...op.cit.*, p. 377.

²⁴² BUSSELS, S., et., VAN OSTVELDT, B., « *Le comportement rétabli* » *et...op.cit.*, p. 312-313.

édition n'a été conservée mais selon Magrit Thøfner, le dispositif aurait été « recyclé » à partir de celui conçu pour le duc d'Anjou, jusqu'à reprendre le rituel du présent symbolique, Antwerpia offrant cette fois encore les clés de la ville à Farnèse. Par ce biais, le char déjà familier aux spectateurs, s'impose désormais comme un instrument de supplication destiné à implorer la clémence des Habsbourg et à rappeler la fidélité de la cité envers son nouveau souverain²⁴³.

Le char de la Pucelle d'Anvers fut réutilisé à l'occasion de la Joyeuse Entrée de l'Archiduc Ernest d'Autriche en 1594 (fig. 66). Toutefois, en raison du « ravage du temps et des changements de goût » plusieurs modifications lui ont été apportées²⁴⁴. Celles-ci ne semblent pas affecter directement la plateforme du char mais plutôt les éléments qu'elle supporte – bien qu'il demeure difficile de l'affirmer avec certitude en raison des différences de points de vue entre les deux représentations précédentes. Parmi les transformations, l'élévation considérablement accrue du trône est certainement la plus notable. Ce dernier n'est plus abrité sous un dais mais intégré dans une travée architecturale, telle une chapelle ornée de motifs italianisants et peuplée d'êtres hybrides. Cette verticalité accrue renforce ainsi la dimension sacrale d'Antwerpia. L'ensemble élané est surmonté de l'écusson couronné de la ville, tenu de part et d'autre par deux putti en génuflexion chacun portant un étendard dans son autre main²⁴⁵. Malgré ces différences, le char reste encore abondamment orné. À l'avant du char, au-dessus de la console se trouve l'inscription « MOESTA DIV LATVI &c. » (la déesse affligée, etc). L'auteur du livre, Bochius, nous donne une explication plus approfondie de ce message : *Longtemps j'ai vécu cachée et dans la tristesse, moi Anvers, derrière les murs de ma patrie. Maintenant, j'entre joyeuse, prête à accomplir de nouveaux triomphes. Sous tes auspices, Ernest, toi qui vas me défendre et me protéger. Sous un roi clément, mon prestige et mon éclat d'autrefois reviendront et la prospérité comblera de nouveau mes Penates*²⁴⁶. Le texte évoque ici la souffrance passée de la cité tout en annonçant, grâce au nouveau gouverneur, une ère de restauration. De part et d'autre de l'avant du char se trouvent à nouveau deux putti en génuflexion tenant un blason. À leurs côté apparaissent deux hommes vêtus à l'antique, couronnés de laurier, portant chacun une hampe ornée d'un médaillon montrant deux portraits

²⁴³ THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 152.

²⁴⁴ BUSSELS, S., et., VAN OSTVELDT, B., « *Le comportement rétabli* » *et...op.cit.*, p. 308.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ « *Moesta diu latui patris Antuerpia muris :Ingredior nunc laeta, novos actura triumphos Auspiciis, Erneste, tuis : te vindice priscum Clementi sub Rege decus, splendorque redibit, Ubertasque meos cumulabit prisca Penates* » ; BOCHIO, J., *Descriptio publicae gratulationis...op.cit.*, p. 61.



Fig. 66. Pieter van der Borcht. *Char représentant la Pucelle de la ville d'Anvers entourée des vertus*. 1594. Estampe. 32,7 x 20,2 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Toneel-met-de-Antwerpse-stedenmaagd-omringd-door-deugden-1594--7e565d36f523b23d7d9314937ae7f031?query=bochius&collectionSearchContext=Art&page=4&sortin gType=Popularity>, consulté le 19/09/2015).

de profil tels des pièces de monnaies antiques. Le médaillon encadré de lauriers est surmonté de l’emblème de la ville représentée par un château surmonté de deux mains. Ces hommes antiques représentent en réalité les dieux du foyer Lares ou Penates, protecteurs et gardiens de chaque famille et chaque maison²⁴⁷. Leur présence renforce la dimension protectrice de la cité : accueillir un nouveau gouverneur revient à ouvrir sa « maison civique » à celui qui en deviendra le garant. Quatre figures féminines sont assises entre ces deux Lares. À gauche, l’Obéissance tient un « joug d’argent », symbole de la soumission volontaire à l’autorité²⁴⁸. Suit la « Révérence », le visage voilé, qu’elle soulève en signe d’hommage à l’arrivée du duc, reconnaissant ainsi son pouvoir²⁴⁹. À ses côtés le « Souvenir des Bienfaits » tient un bouclier représentant Androclès retirant une épine de la patte d’un lion, scène de gratitude et de loyauté exprimant les actes généreux du gouverneur envers ses sujets²⁵⁰. Enfin, la belle Bienveillance couronnée de feuilles de vignes porte un cœur entouré de laurier au bout d’une « longue lance d’argent », « signe de foi réciproque »²⁵¹. Sur le second niveau d’estrade, deux autres allégories assises complètent le programme. La première, la Religion, sous les traits d’une vierge portant une croix et un livre. La seconde, la Fidélité, tenant un bouclier orné d’un chien, animal traditionnellement associé à la loyauté²⁵². Entre elles repose l’emblème d’Anvers, placé à nouveau aux pieds d’Antwerpia, ici, comme pour rappeler que toutes ces vertus convergent vers la cité elle-même. Au sommet, trônant sur le dernier niveau, Antwerpia apparaît plus sobrement vêtue avec deux robes l’une de couleur rouge et l’autre blanche, couleurs pour rappel d’Anvers et de l’Autriche²⁵³. Assise avec assurance, elle porte dans une main une couronne de laurier nouée de rubans rouge et blanc : un présent destiné au duc Ernest²⁵⁴. Le choix de cette offrande est d’abord motivé par des raisons économiques, la ville souffrant toujours de la fermeture de l’Escaut. Cependant, il recèle également un sens symbolique fort : le laurier, associé à Apollon, évoque la victoire et la paix civilisatrice, des arts et de la vertu. En offrant le laurier, Anvers rapproche ainsi l’image d’Ernest de celle du dieu solaire, pacificateur et garant de l’harmonie²⁵⁵. L’ensemble de la composition propose une nouvelle fois un modèle de « bon gouvernement ». La posture d’Antwerpia est particulièrement révélatrice : décrite comme assise avec assurance

²⁴⁷ DROULERS, E., *Dictionnaire des attributs...op. cit.*, p. 125.

²⁴⁸ BAR, V., et., BRÈME, D., *Dictionnaire iconologique. Les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin*, Baume-les-Dames, 1999, p. 72.

²⁴⁹ BOCHIO, J., *Descriptio publicae gratulationis...op.cit.*, p. 61.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ *Ibid.* ; DROULERS, E., *Dictionnaire des attributs...op. cit.*, p. 125. ; p. 30 et 157.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ BUSSELS, S., et., VAN OSTVELDT, B., « *Le comportement rétabli* » et...*op.cit.*, p. 303.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.*

mais se levant à l'approche du gouverneur, elle incarne une ville consciente de sa dignité, non soumise mais respectueuse. Pourtant, la gravure la montre toujours assise, ce qui indique clairement qu'elle ne représente pas le moment exact où Ernest s'avance. Cette discordance devient d'autant plus troublante que l'allégorie de la Révérence, elle, accomplit bien son geste – soulever son voile – précisément lors du passage du prince. Cette contradiction ouvre dès lors deux pistes : soit Antwerpia demeurerait réellement assise, dans un geste d'affirmation politique, mais le texte aurait atténué ce caractère potentiellement problématique face au pouvoir, en imposant une version debout. Soit il s'agit de l'image qui ne représente pas avec exactitude la scène, produisant ainsi une discordance entre la chorégraphie décrite et la représentation conservée. Cette divergence entre texte et image rappelle combien il est nécessaire d'aborder ces sources avec prudence.

Désormais pleinement intégré aux Joyeuses Entrées, le char de l'Alliance s'intègre naturellement dans la procession organisée en l'honneur des archiducs Albert et Isabelle de 1599 (fig. 67). Contrairement à l'édition précédente, la base du char se transforme véritablement en une base rectangulaire très sobre à laquelle est accolé un simple escalier. Les différents niveaux d'estrade disparaissent également au profit d'un seul niveau où prennent place les personnages. Seule la partie supérieure, celle du trône d'Antwerpia, demeure inchangée par rapport à 1594, à l'exception de l'absence du médaillon avec les armes d'Anvers. La partie du trône constitue d'ailleurs la portion la plus ornée du dispositif, signe évident d'une réduction globale du décor. Les autres figures sont regroupées sur un même plan, inférieur à celui du trône mais toujours élevé par rapport au public. Comme de coutume, deux soldats vêtus à la romaine encadrent le char, chacun portant une hampe dotée d'un cartouche. Sur l'un est inscrit « CANDOR INEST. » (La franchise est dans...) et sur l'autre « NYMPHA » (Nympe). Une fois encore, le livre de fête de Bochijs explicite ces devises. La première inscription contenait ces vers : *La franchise est dans l'âme par laquelle Anvers s'est donnée à vous, et elle est absente de tout cœur nouveau. Pur, dans les cœurs sincères, brûlent les flammes, la vraie foi leur soumet les torches de l'amour. Ô grand et grande des Ducs, que peut-on attendre d'un tel don de celui-ci ? Il est possible de vivre selon l'ancienne manière. Pour qu'elle fleurisse en sécurité sous son Prince, autrefois pas autrement que vos ancêtres ont vécu à votre époque*²⁵⁶. Ce passage

²⁵⁶ « Candor inest animo quo sese Antuerpia vobis Dedit, & è toto pectore nouus abest. Purag, sinceris ardent pracordia flammis, Vera fides illas subdit amorg, faces. Magne & magna Ducum, quid munere speret ab isto Quaritis? antiquo viuere posse modo. Vt securo suo sub Principe floreat, olim Haud secus ac vestri tempore vixit au » ; BOCHIO, J., *Historica narratio profectionis...op. cit.*, p. 185.



Fig. 67. Pieter van der Borcht. *Bienvenue dans la ville*. 1599. Estampe aquarellée. 32,6 x 43,6 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Welkomst-in-de-stad-1599--75a9af8295fadb60a962cca10bde8244?query=1599&collectionSearchContext=Art&page=2&sortingType=Popularity>, consulté le 01/12/2015).

exprime explicitement que la ville se livre aux archiducs avec loyauté et espère voir reflourir, sous leur gouvernement, l'ordre politique et moral qui avait jadis assuré sa prospérité. La seconde devise introduit un dialogue entre la cité et ses hôtes : *Nymphe, élevée sur le trône triomphal, pourquoi fais-tu que ton visage se mouille de larmes ? Il y a ici la joie, non des preuves de douleur, ô hôte, et les marques de mon esprit sont belles. D'ici, je parcours par l'esprit les travaux passés, De là, l'espérance salutifère me promet du secours. La brillante Isabelle me charme de ses yeux, Et mêle à mes larmes des joies*²⁵⁷. Ces vers expriment qu'Anvers verse des larmes, non de douleur, mais d'émotion mêlée du souvenir des épreuves passées et de l'espérance nouvelle que lui apportent Albert et Isabelle. Dix allégories, réparties en deux rangées, complètent la mise en scène. Dans la première rangée, à gauche, l'Humanité porte un bouclier illustrant un éléphant agressé par un Éthiopien tandis qu'un chien lèche l'animal : cette composition, non anodine, a été choisie en fonction de la proximité entre les deux espèces et l'homme²⁵⁸. La Facilité tient également un bouclier orné de deux bœufs sous un même joug²⁵⁹. Suit la Sincérité, identifiable par sa couronne de lilas qui tient une lance et un miroir²⁶⁰. À côté d'elle, l'Amour est représentée dans sa fermeté puisqu'elle tient un cœur encadré de deux ancras²⁶¹. Vient ensuite la belle Bonté, couronnée de « rue » portant un pélican²⁶². L'Amabilité, couronnée de « myrte », clôt la rangée avec un cœur transpercé d'une fleur, un jasmin blanc²⁶³. Derrière elle, la seconde rangée débute à droite avec la Fidélité, reconnaissable à son manteau orné de chiots et à son sceptre surmonté de mains jointes²⁶⁴. À ses côtés, l'Obéissance est vêtue d'un manteau orné de jougs et tient un faisceau de licteur, verges liées entre elles avec une hache qui les surmonte²⁶⁵. La Révérence porte un bouclier représentant Antwerpia baisant la main de l'archiduchesse Isabelle²⁶⁶. Enfin, la Gratulation (gratitude) tient un bouclier montrant deux hommes s'embrassant mutuellement²⁶⁷. Ensemble, ces allégories composent un véritable programme politique qui expose clairement les vertus attendues de la cité face au pouvoir central. Pour la première fois, Antwerpia quitte son trône. Deux nymphes soulèvent sa robe tandis qu'elle avance pour saluer les archiducs à cheval. Non seulement elle est en légère génuflexion, marque de la soumission de la ville aux nouveaux

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 188.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 185.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² *Ibid.* ; DROULERS, E., *Dictionnaire des attributs...op. cit.*, p. 31.

²⁶³ *Ibid.* ; *Ibid.*, p. 114.

²⁶⁴ *Ibid.* ; *Ibid.*, p. 135.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *Ibid.*

gouverneurs. Mais en plus, sa position au niveau du sol, en contrebas des souverains, matérialise visuellement la hiérarchie politique. Cette scène constitue un tournant majeur : la ville n'est plus représentée comme une femme avec assurance, parfois presque égale aux gouvernants comme en 1582 ou 1594, mais comme une figure subordonnée. Ce renversement explicite témoigne de l'obéissance croissante à l'égard du pouvoir central. Le rituel de l'offrande subsiste néanmoins. Antwerpia présente à Isabelle un lys d'or – symbole de Majesté – accompagné d'un cœur, celui de la ville, gage d'une âme toute dévouée²⁶⁸. Par ce don, elle scelle un véritable « mariage mystique » avec le couple souverain²⁶⁹.

Le char d'Antwerpia refait son apparition en 1635 lors de la Joyeuse Entrée du jeune Cardinal Infant Ferdinand d'Autriche (fig. 68). La vue de profil du dispositif permet d'établir un lien direct avec la représentation de 1582, confirmant ainsi les transformations progressives mentionnées. Il est probable que le char ait été raccourci en longueur — passant de quatre travées à deux plus larges — ce qui expliquerait l'élévation accrue d'Antwerpia, permettant de créer plus d'espace autour d'elle. La proximité des ornements sur les panneaux entre les pilastres, la forme de la plateforme, la présence de la console et le traitement des ornements masquant les roues, peuvent témoigner d'un recyclage du dispositif initial, malgré les transformations qu'il a subies au fil du temps. La disparition du médaillon présentant les armes d'Anvers en 1599, ne semble en réalité s'agir que d'un déplacement puisque désormais placé sur le côté du char. Depuis 1599, des pilastres surmontés d'un pot-à-feu ont été ajoutés de part et d'autre du trône d'Antwerpia et l'escalier a été remplacé par une rampe drapée. La scène supportée par la plateforme connaît également des changements notables. Les figures masculines habituelles à l'avant du char disparaissent et les douze personnages féminins – ont les dames soulevant la robe d'Antwerpia – perdent leur rôle d'allégories politiques pour devenir de véritables compagnes de la Pucelle²⁷⁰. Ce détail exprime une mutation de la représentation de la cité qui n'exprime plus ses attentes envers le gouverneur mais manifeste désormais une obéissance totale. La posture d'Antwerpia reflète cette évolution puisqu'elle quitte, à l'instar de 1599, son trône pour saluer le Cardinal Infant aux côtés de ses compagnes. La Pucelle est agenouillée ici à même le sol, ce qui la place en position d'infériorité par rapport au souverain, traduisant une soumission explicite de la ville. Toutefois, le geste du gouverneur qui

²⁶⁸ *Ibid.*, p.188. ; DROULERS, E., *Dictionnaire des attributs...op. cit.*, p. 129.

²⁶⁹ THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 212 et 214.

²⁷⁰ GEVAERTS, J. -P., *Pompa Trivmphalis introitus Ferdinandi Avstriaci hispaniarvm infantis, &c. In Vrbem Antwerpiam*, Anvers, 1641, p. 9. ; BUSSELS, S., et., VAN OSTVELDT, B., « *Le comportement rétabli* » *et...op.cit.*, p. 312.



Fig. 68. Theodoor van Thulden. Entrée de Ferdinand à Anvers en 1635. 1639-1641. Estampe. 31,2 x 53,5 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Aankomst-binnen-de-stad-intocht-van-Ferdinand-te-Antwerpen-in-1635-nr-5--445d79f8fcf34944381187c9f48bacb0>, consulté le 19/09/2025).

s'incline vers elle, confère à la scène une dimension plus intime et presque paternelle, contrastant avec la solennité rigide des salutations précédentes, atténuant ainsi le caractère de soumission²⁷¹. La tradition de l'offrande demeure immanquablement avec la ville qui remet au Cardinal une couronne de laurier, symbole de la victoire de Nordlingen auquel il avait participé et de triomphe éternel, déposée sur une coupe d'or²⁷². Une dernière nouveauté est à mentionner, il s'agit de la présence d'un nouveau personnage, le « Génie de la ville » qui prend part aux salutations tout en prononçant cela : *Reçois, Prince très vaillant, cette couronne victorieuse : et pour qu'elle fasse germer chez les Belges de nouveaux triomphes, Anvers, dévouée à ton obéissance, t'en fait la prière*²⁷³. Ce passage renforce l'idée d'un acte de dévotion formalisé et ritualisé, où la ville s'en remet pleinement à la gouvernance du nouveau prince. Ainsi, le char de l'Alliance ne se limite pas à un simple décor de la procession : il constitue un véritable instrument politique et symbolique. Il matérialise le pacte entre la ville et le gouverneur, tout en illustrant l'évolution de l'image d'Antwerpia, de la figure fièrement supérieure en 1549 à une figure assurée en 1582 et 1594, jusqu'à une soumission complète en 1599 et 1635. Cette progression iconographique traduit le passage d'une ville revendiquant sa puissance à une ville pleinement docile, tout en légitimant visuellement l'autorité des Habsbourg. Le char de la Pucelle d'Anvers devient ainsi à la fois un témoin et un acteur de l'évolution du rapport entre la cité et le pouvoir central, combinant spectacle, allégorie et rituel de légitimation.

Dernières traces d'utilisation

En l'absence de sources supplémentaires, la dernière mention attestée du char de la Pucelle d'Anvers remonte en l'année 1635, à l'occasion de la Joyeuse Entrée du Cardinal Infant Ferdinand d'Autriche. Ce témoignage met en évidence une longévité remarquable d'environ un siècle pour un dispositif utilisé exclusivement dans le cadre spécifique des Joyeuses Entrées, soulignant ainsi sa valeur symbolique et sa pérennité dans le répertoire cérémoniel anversoïse.

²⁷¹ BUSSELS, S., et., VAN OSTVELDT, B., « *Le comportement rétabli* » et...*op.cit.*, p. 316.

²⁷² GEVAERTS, J. -P., *Pompa Trivmphalis introitus...**op. cit.*

²⁷³ « *Accipe victricem, princep fortissime, lavrvv : vtqve novos belgis progerminet illa trivmphos, obseqviis devota tvis anversa precatvr* ». ; *Ibid.*

Char de Kallo (fig. 69)

Le char de Kallo se présente comme un somptueux dispositif triomphal, héritier des modèles antiques mobilisés pour exalter la souveraineté et célébrer la victoire, dont l'élévation centrale, impressionnante par sa verticalité et sa somptuosité, constitue immédiatement le point focal. Cette structure monumentale repose sur une large base d'où s'élance un mât richement orné de denses motifs militaires et triomphaux : étendards, armes, boucliers et pièces d'armures s'entremêlent, affirmant le caractère belliqueux de la composition. Le mât se prolonge par une hune guirlandée d'où jaillissent plusieurs étendards ainsi que deux boucliers armoriés. L'ensemble est surmonté de volutes élégantes et d'une imposante couronne, tandis que le sommet se métamorphose en un arbre de laurier, arbre de la victoire par excellence - sans doute destiné à souligner le lien entre la légitimité du pouvoir et la continuité généalogique des Habsbourg, l'arbre devenant ainsi métaphore de la stabilité, de la croissance et de l'enracinement dynastique. À la base de cette élévation prennent place deux femmes ailées, représentant des Victoires, chacune tenant une couronne de laurier et soutenant un médaillon ceint de laurier portant l'inscription « OB CIVES SERVATOS : HOSTIBVS PROFLIGATIS OBSIDIONE SOLVTA » (Pour avoir sauvé les citoyens : les ennemis ayant été mis en déroute, le siège ayant été levé)²⁷⁴. Cette devise renvoie directement au contexte ayant motivé la création du char : dans la nuit du 20 au 21 juin 1638, les troupes du cardinal-infant libérèrent Kallo des forces hollandaises qui tentaient d'ouvrir la voie vers Anvers²⁷⁵. Cet épisode, célébré comme une délivrance héroïque, structure l'ensemble du langage iconographique du char. À l'avant du char se tient la Providence représentée avec deux visages qui conduit l'attelage. Derrière elle, deux figures féminines sont agenouillées : Anvers, identifiable à sa couronne représentant un château flanqué des deux mains et Saint-Omer, également couronnée de son château et tenant le blason marqué de la croix de Lorraine. Elles incarnent ainsi deux cités reconnaissantes, venues rendre hommage au vainqueur, le gouverneur Ferdinand. Sur l'un des côtés de la base prennent place trois hommes enchaînés, figurant les prisonniers des « Provinces-Unies et de la France », tandis qu'à l'opposé deux angelots sonnent la trompette, proclamant la victoire au monde. À l'arrière du char se dressent en hauteur deux allégories : la Vertu casquée et tenant une foudre ainsi que la Fortune, reconnaissable à son gouvernail, suivant la tradition iconographique antique. Ces différentes allégories sont clairement identifiées par des inscriptions sur l'iconographie, dissipant ainsi toute ambiguïté quant à leur interprétation.

²⁷⁴ DROULERS, E., *Dictionnaire des attributs...op. cit.*, p. 226.

²⁷⁵ DUCOS, B., *Guerre et fête...op. cit.*, p. 60.



Fig. 69. Pierre Paul Rubens. *Le char de Kallo*. 1638. Huile sur panneau. 103 x 71 cm. Anvers. (KMSKA, <https://kmska.be/nl/meesterwerk/zegewagen-van-kallo>, consulté le 19/09/2025).

Elles étaient également reconnaissables pour les spectateurs grâce à des panneaux situés à leurs pieds ou encore sur des banderoles²⁷⁶. Cette précision textuelle se révèle d'autant plus nécessaire qu'une discordance apparaît entre certaines figures et leurs attributs. La « Providence », par exemple, est figurée avec deux visages, un attribut qui renvoie traditionnellement non pas à la Providence, mais à la Prudence capable d'embrasser à la fois le souvenir du passé et l'anticipation de l'avenir²⁷⁷. La scène est enrichie d'un foisonnement d'êtres hybrides et d'animaux : un triton à l'arrière du char soufflant dans sa conque, un dauphin chevauché par Eros brandissant une couronne de laurier, un dragon à l'avant du char ou encore une tête de lion se métamorphosant dans les ferronneries. Ce bestiaire héroïque complète l'atmosphère du triomphe martial. Quant à l'ornement, il adopte un vocabulaire nettement italianisant avec des balustres et balustrades, des guirlandes et des coquillages. Le char s'achève par une cuirasse et un médaillon ceint de lauriers et de rubans, présentant les armes d'Anvers associées à l'aigle bicéphale des Habsbourg. Ainsi, ce char ne constitue pas un dispositif récurrent mais bien une création ponctuelle, destinée à célébrer un événement précis et exceptionnel. À travers sa monumentalité, son vocabulaire martial et victorien, ainsi que sa surcharge allégorique, il incarne une mise en scène spectaculaire de la délivrance d'Anvers, une affirmation de la puissance habsbourgeoise.

Origine

Comme évoqué précédemment, le char de Kallo trouve son origine dans le contexte de la bataille de Kallo de 1638. À la suite de cette victoire, les autorités municipales d'Anvers commandèrent un char triomphal, pour la procession annuelle, à l'artiste Pierre Paul Rubens qui avait déjà joué un rôle central dans la conception de la Joyeuse Entrée du Cardinal Infant Ferdinand, trois ans plus tôt²⁷⁸. En réalité, ce char est d'autant plus particulier qu'il s'agit d'un char d'actualité, l'objectif de ce genre de char était comme son nom l'indique, de représenter l'actualité en cours au centre du cortège des chars, entre les profanes et les sacrés²⁷⁹. Rubens aurait donc fourni une esquisse ensuite concrétisée par des artistes anversois²⁸⁰. L'ensemble se présente ainsi comme un véritable trophée de guerre, célébrant les victoires de Kallo et de Saint-

²⁷⁶ ADRIAANS, S., *Rubens's Triumphal Chariot...op. cit.*, p. 26.

²⁷⁷ DROULERS, E., *Dictionnaire des attributs...op. cit.*, p. 184.

²⁷⁸ VAN SPRANG S., et., DUCOS, B., *Le sens des...op. cit.*, p. 31. ; DUCOS, B., *Guerre et fête,...op. cit.*, p. 60.

²⁷⁹ ADRIAANS, S., *Rubens's Triumphal Chariot...op. cit.*, p. 28.

²⁸⁰ LE GRELLE, G., *Programma der Tweehonderdjarige...op. cit.*

Omer et est destiné à couronner symboliquement Don Ferdinand de lauriers en reconnaissance de ses succès militaires²⁸¹.

Transformations au fil des festivités et dernières traces d'utilisation

En effet, le char de Kallo fut initialement conçu pour commémorer un événement précis, à savoir la célébration exceptionnelle organisée en 1638 (fig. 69) pour le couronnement de laurier de Don Ferdinand à la suite de la victoire de Kallo. Aucun indice ne permet d'attester une transformation du dispositif originel, lequel semble avoir continué à défiler lors des Ommegangs des XVII^e et XVIII^e siècles²⁸². Il aurait cependant disparu avant d'être reconstitué au XIX^e siècle sous l'appellation de « Char de Rubens », vraisemblablement représenté en 1840 (fig. 70) et utilisé lors de la seconde procession de commémoration dédiée à Rubens en 1877²⁸³. Cette reconstitution s'accompagne de modifications notables : le mât initial servant de trophée est remplacé par un mât plus court portant un drapeau²⁸⁴. Pour l'Ommegang de 1958, A. Adriaans mentionne la réutilisation de cette reconstitution ainsi qu'une restauration des décors sculptés en bois confiée au sculpteur Van Esbroeck²⁸⁵. Fait particulièrement remarquable, le devenir de la reconstitution est, pour la première et unique fois, documenté après l'année 1958, permettant de suivre la trajectoire postérieure du dispositif. En l'année 1977, dans le cadre de l'Année de Rubens, une exposition consacrée au peintre est organisée au Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (KMSKA). A. Adriaans précise que « le char, entreposé au dépôt municipal d'Anvers se révéla en très mauvais état. Seuls les anciens châssis et les roues furent réutilisés lors de la reconstruction du char triomphal en 1977 »²⁸⁶. Bien que la nature exacte du dispositif évoqué puisse susciter une interrogation, il semble s'agir de la version employée en 1958. Le char fait alors l'objet d'une nouvelle reconstruction et restauration, notamment sous l'intervention de la sculptrice Mariette Coppens qui modèle les figures allégoriques en polyester ainsi que les ornements sculptés. Cette réplique du char triomphal de Kallo (fig. 71) fut ainsi exposée au KMSKA²⁸⁷. Deux ans plus tard, en 1979, à l'occasion du

²⁸¹ VAN SPRANG S., et., DUCOS, B., *Le sens des...op. cit.*, p. 31. ; TORFS, K., *Herinneringen uit de...op.cit.*, p. 153.

²⁸² DUCASTELLE, J-P., *Tête à tête...op. cit.*, p. 41.

²⁸³ *Ibid.* ; ADRIAANS, S., *Rubens's Triumphal Chariot...op. cit.*, p. 69.

²⁸⁴ ADRIAANS, S., *Rubens's Triumphal Chariot...op. cit.*, p. 69.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ *Ibid.*

800^e anniversaire de la fondation du village de Kallo, le char est présenté dans le village même, renouant symboliquement avec son origine historique²⁸⁸.



Fig. 70. Anonyme. [*Fête de Rubens*]. ca 1864. Dimensions inconnues. Détail du char de Kallo (reconstitué ?). (TORFS, K., *Herinneringen uit de...op.cit.*, p. 171).

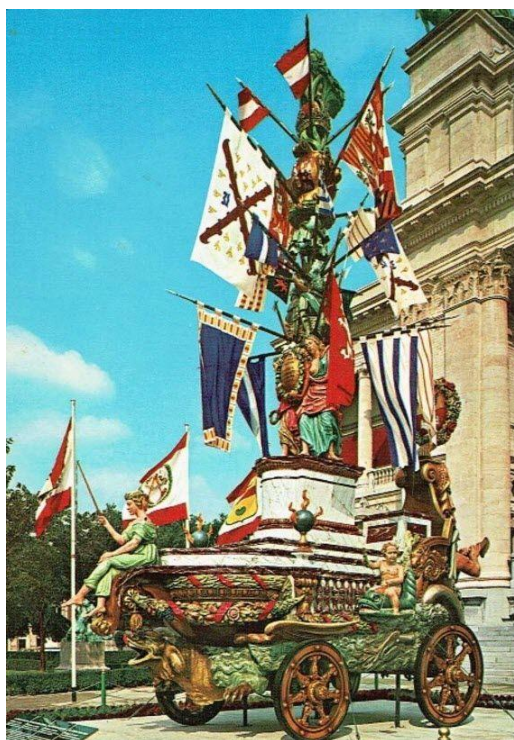


Fig. 71. Anonyme. *Char de Kallo* (reconstruction). 1977. Matériaux inconnus. Dimensions inconnues. (Pinterest, <https://nl.pinterest.com/pin/55239532912676401/>, consulté le 04/12/2025).

²⁸⁸ *Ibid.*

Char de la Monarchie triomphante d'Espagne (fig. 72)

L'ultime char sur lequel nous porterons notre attention est celui de la Monarchie triomphante d'Espagne. Ce dernier présente une forte analogie formelle avec le char de Kallo puisqu'adopte également la forme d'un char triomphal. L'arrière du dispositif est dominé par un somptueux baldaquin, surmonté d'un arbre – sans doute à nouveau destiné à évoquer la stabilité dynastique – encadré de deux étendards et orné de huit grandes banderoles qui déploient l'éclat du pouvoir. L'étoffe du baldaquin s'ouvre, révélant un médaillon où figure vraisemblablement le portrait du roi d'Espagne Charles II (1665-1700), dont la présence légitime l'ensemble de la composition²⁸⁹. Sous ce médaillon, assise sur un trône surélevé, se tient une jeune femme couronnée, revêtue du manteau royal. Elle tient de la main droite un sceptre et un globe soutenu par un lion, emblème de l'autorité par excellence pour sa force et son courage²⁹⁰. Tandis que sa main gauche tient un gouvernail, attribut exprimant la souveraine puissance²⁹¹. Cette figure allégorique incarne la Monarchie, comme l'indique l'inscription « MONARCI D. SPANIEN » (Monarchie Espagnole) venant confirmer explicitement la thématique du char²⁹². La souveraine n'est pas représentée de manière isolée : elle est entourée de diverses Vertus qui renforcent son autorité morale et politique. Il s'agit en réalité des vertus cardinales et religieuses à savoir : la Justice aux yeux bandés tenant sa balance, la Prudence munie de son miroir, la Force avec sa colonne en compagnie d'un lion que chevauche un jeune garçon, la Tempérance, la Foi, l'Espérance portant un bouquet de fleurs et la Charité identifiable à son cœur embrasé²⁹³. Ainsi, le char donne à voir non seulement la majesté royale mais également l'harmonie idéale que la monarchie prétend instaurer, en articulant pouvoir temporel et spirituel.

Origine

Placé, lui aussi, au centre du cortège le char de la Monarchie triomphante d'Espagne relève très probablement d'un char d'actualité. Sa réalisation, commandée et honorée par le révérend prélat Gérard Knijs de l'abbaye de Saint-Michel au nom de la ville d'Anvers, suggère

²⁸⁹ TORFS, K., *Herinneringen uit de...op.cit.*, p. 158.

²⁹⁰ DROULERS, E., *Dictionnaire des attributs...op. cit.*, p. 129.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 88.

²⁹² *Ibid.*, p. 147. ; VERDUSSEN, H., et., BOUTTATS, G., *Verbeeldinghe Vanden Triumphanten...op. cit.*, [estampe avec texte imprimé], Anvers, 1685.

²⁹³ *Ibid.*, p. 39, 69, 78, 119 et 184. ; ADRIAANS, S., *Rubens's Triumphal Chariot...op. cit.*, p. 68.



Fig. 72. Alexander van Bredael. *Fête à Anvers sur la place de l'Hôtel-de-Ville en l'honneur de la monarchie*. 1697. Huile sur toile. 128,5 x 158,5 cm. Lille, Musée de l'Hospice Comtesse. Détail du char de la Monarchie triomphante d'Espagne. (DEMAZIÈRES, C., 2025).



Fig. 73. Gaspar Bouttats. *Ommegang d'Anvers de 1685*. ca 1685. Estampe. 38,9 x 48,7 cm. Détail du char de la Monarchie triomphante d'Espagne. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Antwerpse-ommegang-van-1685--25d77af37d8c13d5a6e7d9b718442843>, consulté le 19/09/2025).

une intention politique précise²⁹⁴. Il est en effet hautement plausible que sa conception remonte à sa première mention en 1685 (fig. 73), lors de l'Ommegang célébrant le retour de la domination espagnole et de la restauration de la religion catholique. Ce contexte permet d'éclairer les motivations du clergé quant à la commande du dispositif. Une telle initiative permettait de conjointre le pouvoir politique des Habsbourg et l'autorité spirituelle de l'Église catholique, scellant une alliance symbolique destinée à renforcer la légitimité de l'un comme l'autre.

Transformations au fil des festivités

Le dispositif de la Monarchie triomphante d'Espagne ne semble pas avoir subi de transformations notables au fil des festivités, si ce n'est un détail omis lors de sa présentation. En 1685 (fig.73) apparaît en effet, au centre du groupe des vertus cardinales et religieuses, une personnification supplémentaire : une femme casquée tenant une lance et un bouclier. Elle incarne vraisemblablement la Vertu elle-même mais dans sa forme invincible, exaltant l'idée que la Vertu demeure invariablement victorieuse et triomphante²⁹⁵. Cette figure placée au cœur du dispositif vient ainsi renforcer et amplifier le message du char. Toutefois, cette personnification semble disparaître en 1697 (fig. 72), signe probable que le message avait été jugé suffisamment explicite ou que le contexte ne nécessitait plus une telle insistance visuelle.

Dernières traces d'utilisation

Malheureusement, le char n'est attesté qu'à deux reprises, en 1685 et en 1697, cette dernière date constituant l'ultime trace connue de son utilisation dans les festivités.

²⁹⁴ VERDUSSEN, H., et., BOUTTATS, G., *Verbeeldinghe Vanden Triumphanten...op. cit.*, [estampe avec texte imprimé], Anvers, 1685.

²⁹⁵ DROULERS, E., *Dictionnaire des attributs...op. cit.*, p. 226

Conclusion du chapitre

Le cortège s'ouvre sur un navire escorté d'une Baleine et de deux Dauphins, bientôt suivi d'un triomphe marin conduit par Neptune et Amphitrite. Il se poursuit avec l'imposant Éléphant chargé, précédant le Géant Druon Antigon fondateur de la ville. Viennent ensuite Apollon et les Muses installés sur la Montagne du Parnasse, puis la Montagne de la Vierge. Enfin, le défilé s'achève par une série de scènes tirées du Nouveau Testament – de l'Annonciation au Jugement Dernier, parfois accompagnées d'un Chameau et d'un saint Christophe. Le défilé peut également être complété par la Pucelle d'Anvers, le char de Kallo ou encore celui de la Monarchie triomphante d'Espagne. Cet éclectisme façonnant le cortège contribue à faire des processions anversoises des spectacles à la fois fascinants et profondément symboliques.

Ce premier chapitre, organisé sous forme de notices systématiques, avait pour objectif d'étudier les chars employés dans les festivités éphémères anversoises du XVII^e siècle. Il s'agissait d'en décrire la forme et l'iconographie, d'en rechercher les origines, d'en suivre les transformations et d'en identifier les dernières attestations, afin de comprendre leur évolution. Si les livres de fêtes décrivent avec minutie le déroulement des cérémonies, ils ne formulent pas explicitement la notion d'« ensemble processionnel ». Les chars y sont présentés de manière taxinomique les uns après les autres, comme cela a été entrepris ici, pourtant, cette absence de mention n'en diminue pas l'importance.

L'ambition de l'étude dépassait la simple analyse iconographique : elle visait également à éclairer la place occupée par chaque dispositif au sein du cortège, ainsi qu'à dévoiler les intentions, les fonctions et les messages véhiculés par ces images mobiles, replacées dans le contexte historico-économique et politique de la cité d'Anvers. Les processions traduisent en effet un double enjeu central : la relation entre la population et l'autorité gouvernante, ainsi que la récurrence des revendications, notamment autour de la réouverture de l'Escaut et du style de gouvernement souhaité.

En effet, bien que les chars aient été étudiés individuellement, il importe de souligner qu'ils ne prennent pleinement sens qu'au sein de l'ensemble processionnel. Aux yeux des spectateurs, ils formaient un défilé continu, un enchaînement visuel cohérent où chaque véhicule participait à une dramaturgie collective. Dans les faits, malgré certaines éditions remarquables, la majorité des cortèges demeuraient relativement traditionnels. Seules quelques festivités introduisaient une thématique générale explicitement affirmée : une tonalité belliqueuse lors de la Joyeuse Entrée du duc d'Anjou (1582) ; l'exaltation de l'autorité habsbourgeoise lors de celle d'Ernest d'Autriche (1594), cas unique d'une valorisation si directe du pouvoir ; le thème de l'Amour et

de l'Union pour l'Entrée des archiducs Albert et Isabelle (1599) ; la Paix en 1609 puis en 1648, pour les Ommegangs de la Paix ; le Triomphe lors du couronnement de Don Ferdinand en 1638, en lien avec le char de Kallo, seul exemple attesté de cette édition ; ainsi que la célébration du Retour de la domination espagnole et de la Restauration catholique en 1685, marquée par l'apparition du char de la Monarchie triomphante d'Espagne. Ces exemples montrent que les thématiques les plus élaborées apparaissent majoritairement dans les Joyeuses Entrées, festivités qui mêlaient nouveauté et tradition pour légitimer un nouveau pouvoir. La nouveauté y joue un rôle stratégique : elle signale l'avènement d'un ordre renouvelé, tout en s'inscrivant dans des formes éprouvées. À l'inverse, les Ommegangs témoignent d'un plus grand conservatisme, où la répétition des dispositifs contribue à affirmer la continuité civique et religieuse de la cité.

Cette tension entre innovation et continuité se manifeste jusque dans la matérialité des chars eux-mêmes. La récurrence de certains dispositifs d'une édition à l'autre relève d'une véritable logique de réemploi, où structures, éléments décoratifs et dispositifs sont conservés, adaptés et réactivés selon les besoins du moment. L'analyse systématique du corpus permet de distinguer deux pôles :

- Les chars caractérisés par une stabilité et même un certain conservatisme dont la structure et l'iconographie varient peu, hormis par l'ajout d'éléments aisément amovibles (inscriptions, blasons, portraits). Ils regroupent la majorité des chars religieux (Montagne de la Vierge, cycle du Nouveau Testament) mais aussi ceux du Navire, des Dauphins, de Neptune et Amphitrite, de Kallo et de la Monarchie triomphante. En se répétant d'une année à l'autre, ces figures affirment la continuité identitaire, religieuse et politique de la cité.
- Les chars faisant l'objet d'une plus grande flexibilité dont la structure plus simple confère la capacité d'être davantage modulables d'une édition à l'autre, tels que l'Éléphant, Druon Antigon et la Pucelle. Cette plasticité ne traduit pas une instabilité mais une aptitude à intégrer des circonstances nouvelles, à répondre à des enjeux spécifiques ou à renouveler l'intérêt visuel du cortège.

Entre ces deux extrêmes, il est possible de déplacer le curseur au centre avec deux chars qui occupent une position intermédiaire, la Baleine et la Montagne du Parnasse.

Ainsi, l'étude de ce corpus révèle non seulement la richesse et la complexité des dispositifs processionnels mais aussi la manière dont s'y articulent tradition, innovation et stratégie visuelle. Leur évolution témoigne des enjeux politiques, religieux et économiques propres à la cité d'Anvers, tout en rappelant que ces chars, si spectaculaires soient-ils, demeurent avant tout

des instruments de discours dans l'espace public, où la tension entre conservatisme et flexibilité constitue moins une contradiction qu'un principe de fonctionnement.

Chapitre 2. Fabriquer l'extraordinaire : images et mémoire des chars

Introduction du chapitre

Si le premier chapitre a largement exploité de nombreuses représentations pour analyser les formes, les mutations et les significations des chars processionnels, ces images n'étaient mobilisées que comme des sources permettant de retracer l'évolution des engins mobiles. Il convient désormais d'appréhender ces représentations avec une perspective renouvelée : elles ne serviront plus simplement de supports documentaires, mais seront considérées pour leur propre valeur en tant que lieux de mémoire du char. Ces chars par essence « éphémères », ne sont parvenus aujourd'hui qu'à travers les traces qui en ont assuré la transmission. Dès lors, ce chapitre s'inscrit dans le temps de la mémoire, en s'attachant à comprendre comment l'éphémère se trouve fixé, reconstruit et parfois transformé dans l'image.

L'analyse portera sur les enjeux et les limites de cette mise en image en distinguant les différentes typologies de figurations et en examinant les mécanismes de pérennisation à travers les divers médiums : estampes, peintures, photographies et maquettes. Il ne s'agira pas de considérer ces représentations comme de simples reflets fidèles d'une réalité disparue mais bien comme des constructions visuelles à part entière, répondant à des logiques propres et participant activement à la fabrication et à la transmission de la mémoire des chars. En ce sens, l'image ne se contente pas de conserver le dispositif : elle en prolonge les effets, en reconfigure les modalités de perception et contribue à en maintenir – voire à en amplifier – la dimension extraordinaire. Cette réflexion sera prolongée par une confrontation entre œuvres et vestiges matériels, afin d'évaluer la fiabilité de ces représentations en tant que témoins des dispositifs mobiles. L'approche adoptée se veut ainsi essentiellement visuelle et comparative, attentive aux écarts, aux choix et aux recompositions qui interviennent dans le passage de l'événement à son image.

Par ailleurs, en raison du caractère parfois lacunaire des sources directement liées aux chars anversois, cette étude s'appuie ponctuellement sur des comparaisons avec d'autres dispositifs et d'autres contextes urbains.

Représenter le char, figer l'éphémère

À défaut de pouvoir accéder directement aux événements spectaculaires et aux chars eux-mêmes, il convient de s'appuyer sur les quelques témoignages écrits et visuels qui rendent compte de ces performances. Cette partie s'intéresse ainsi à la représentation de ces dispositifs en se concentrant principalement sur les documents iconographiques, notamment sur la manière dont les artistes ont figuré ces chars, contribuant ainsi à leur pérennisation.

Enjeux et limites de la représentation de l'éphémère

Comme indiqué, ces documents constituent des ressources précieuses pour l'étude des spectacles éphémères. Leur ambition première est de préserver la mémoire de ces événements en les soustrayant à l'oubli²⁹⁶. Ils relèvent dès lors d'une logique commémorative, cherchant à relever le défi paradoxal de figer l'éphémère afin de le rendre durable²⁹⁷. Par leur fixation matérielle – à travers les livres de fêtes imprimés et les images produites à ces occasions –, les festivités et les messages qu'elles véhiculent peuvent circuler bien au-delà du cadre local, atteignant une audience européenne largement supérieure à celle présente lors de l'événement²⁹⁸. Par ailleurs, comme l'a montré le premier chapitre, le message des chars dans leurs dimensions symboliques était souvent complexe et ne pouvait être pleinement compris par l'ensemble des spectateurs, malgré la présence d'inscriptions²⁹⁹. La lecture ultérieure des textes imprimés, combinée ou non à l'image, permettait alors de fournir une clé d'interprétation plus complète et structurée du programme³⁰⁰.

Toutefois, ces sources doivent être envisagées avant tout comme des outils de commémoration et non comme des témoins fidèles de la réalité³⁰¹. Elles agissent en effet dans un processus de re-présentation au sens d'une recomposition de l'événement, intrinsèquement marquée par une part de déformation³⁰². La valeur documentaire de ces documents doit donc être relativisée : plus qu'un témoignage exact du déroulement des festivités, ils proposent une vision idéalisée, destinée à exalter la magnificence du spectacle, ses protagonistes et les valeurs que l'événement

²⁹⁶ HEERING, C., *Pratiques de montage et ornementalité dans les festivités éphémères au premier âge moderne*, dans, « textimage », s.l, s.d, p. 1 et 8.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 3.

²⁹⁸ HEERING, C., *Fumée et éclat...op. cit.*, p. 90-91.

²⁹⁹ HEERING, C., *Pratiques de montage...op. cit.*, p. 1.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ DEKONINCK, R., (et. al.), *Mise En Image Du Spectacle Et Spectacularisation De l'Image à l'Âge Baroque*, dans, « Revue De Synthèse à Orientation Sémiologique », s.l, 2013, p. c. 4.

³⁰² HEERING, C., *Pratiques de montage...op. cit.*, p. 1. ; DEKONINCK, R., (et. al.), *Mise En Image...op. cit.*, p. c. 2. ; BOLDUC, B., *La fête imprimée...op. cit.*, p. 16.

entend célébrer³⁰³. Ces représentations offrent ainsi des versions idéalisées des fêtes, fortement marquées par des enjeux idéologiques³⁰⁴. Elles ne donnent pas à voir les événements tels qu'ils se sont réellement déroulés mais tels qu'ils ont été conçus et souhaités : un nouveau spectacle recomposé, destiné à s'inscrire durablement dans le temps, parfois au prix d'un éloignement significatif de la réalité désormais inaccessible³⁰⁵. Cette idéalisation se manifeste notamment par l'effacement des contraintes susceptibles d'altérer le déroulement de la performance, qu'il s'agisse des conditions météorologiques, des contraintes matérielles, des imprévus ou de la précipitation dans la préparation³⁰⁶. Dans certains cas, cette distorsion est d'autant plus manifeste que les images ou les livrets ont pu être réalisés avant même la tenue de la festivité. C'est notamment le cas de la gravure conçue par Jacques Callot pour la fête florentine de San Giacomo du 25 juillet 1619 (fig. 74)³⁰⁷. De plus, à l'instar des intellectuels chargés de concevoir les programmes des festivités, souvent auteurs des livres de fêtes, les artistes impliqués dans la réalisation des décors pouvaient également participer à leur publication³⁰⁸. Les dessins préparatoires de ces décors étaient alors fréquemment utilisés par les graveurs, renforçant encore la distance entre l'événement vécu et son image. L'image de la fête se trouve ainsi doublement éloignée de la réalité : elle représente à la fois la cérémonie telle qu'elle fut imaginée en amont et telle que ses concepteurs souhaitent qu'elle subsiste dans la mémoire collective après son accomplissement³⁰⁹. Dès lors, la lecture des chars effectuée doit être nuancée, en tenant compte des écarts entre le dispositif matériel originel et la forme sous laquelle ils nous sont donnés à voir, problématique au cœur de la présente analyse.

³⁰³ HEERING, C., *Pratiques de montage...op. cit.*, p. 2 et 8.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 2. ; HEERING, C., *Fumée et éclat...op. cit.*, p. 80 et 90-91.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ HEERING, C., *Fumée et éclat...op. cit.*, p. 80 et 92.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 93.

³⁰⁸ *Ibid.* ; BOLDUC, B., *La fête imprimée...op. cit.*, p. 16.

³⁰⁹ *Ibid.*



Fig. 74. Jacques Callot. *Feuille d'éventail représentant un spectacle nautique sur l'Arno à Florence*. 1619. Estampe. 22,8 x 29,8 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/De-waaier718037d0b33aae609c0ee771f8dddc16>, consulté le 05/02/2026).

Typologie des figurations du char et mécanismes de pérennisation

Avant d'aborder les modalités de la mise en image des chars à travers les documents iconographiques conservés, il convient d'identifier au préalable les principales typologies de représentations qui en ont assuré la transmission. Dans un déroulé globalement chronologique, les estampes constituent les premières formes attestées de représentation et demeurent les supports les plus fréquemment en usage. Ces estampes sont à envisager de deux manières : comme des images libres, ainsi que les plus répandues et comme cela a été mis en évidence, en étroite association avec un texte – placards ou livres de fêtes – qui, oscillant entre « partitions » et témoignages, s'inscrivent dans une logique, pour rappel, essentiellement commémorative³¹⁰. À partir du XVII^e siècle, les représentations peintes à l'huile sur toile viennent enrichir le corpus iconographique. Si ces œuvres trouvent progressivement leur place, elles coexistent néanmoins avec les estampes qui restent le moyen de diffusion le plus répandu. Au XIX^e siècle, la photographie s'impose comme un nouveau mode de représentation, prolongeant cette volonté d'enregistrement visuel des chars et des festivités selon des formes désormais plus directement liées aux pratiques modernes et contemporaines. Enfin, trois maquettes représentant certains chars du cortège sont réalisées en 1916 et constituent un cas singulier dans le corpus documentaire, à ce jour, il s'agit du seul exemple connu de ce type de représentation, ce qui justifie de lui accorder une attention particulière.

Par la mise en image des spectacles – et, par extension, des chars – les artistes se trouvent confrontés à un défi fondamental : rendre visible l'ineffable, figer et pérenniser un phénomène par essence éphémère. Ils doivent ainsi élaborer des stratégies visuelles capables de traduire, dans une image fixe et bidimensionnelle, une expérience qui relevait avant tout du sensible et du performatif³¹¹. Les festivités ne se réduisaient en effet pas à un simple spectacle visuel mais mobilisaient un ensemble de dispositifs illusionnistes destinés à provoquer une expérience synesthésique intense, impossible à restituer pleinement par le texte ou l'image. L'artiste se heurte dès lors à une double limite : d'une part, l'impossibilité de rendre compte d'une expérience fondée sur la durée, la succession des effets, la saturation du regard et la simultanéité des perceptions. D'autre part, l'incapacité à transmettre les dimensions sonores et olfactives qui accompagnaient le défilé³¹². Pour palier à ces contraintes, certaines représentations mêlent images fixes et mobiles, brouillant ainsi les frontières entre le naturel et l'artificiel, deux

³¹⁰ HEERING, C., *Pratiques de montage...op. cit.*, p. 8.

³¹¹ DEKONINCK, R., (et. al.), *Mise En Image...op. cit.*, p. c. 2.

³¹² HEERING, C., *Fumée et éclat...op. cit.*, p. 93.

registres étroitement imbriqués dans les festivités³¹³. Dans ce contexte, deux principaux mécanismes de pétrification des chars peuvent être distingués : le char isolé et le char contextualisé. Le premier repose sur l'extraction du char : le dispositif est représenté de manière isolée, détaché de son contexte spatio-temporel et figuré sur un fond neutre irréel. Cette approche inscrit l'image dans la continuité du projet conçu en amont de l'événement³¹⁴. À l'inverse, le second mécanisme consiste à inscrire le char dans l'espace de la cérémonie, en le replaçant dans le cadre urbain et en relation avec les autres dispositifs ainsi qu'avec les acteurs de la fête³¹⁵. La présence des spectateurs, intégrés au décor de la ville, constitue alors un moyen supplémentaire de suggérer l'impact du spectacle³¹⁶. Enfin, les choix de cadrage jouent un rôle déterminant dans la perception de ces images, certaines adoptent un point de vue resserré, privilégiant le char isolé, tandis que d'autres optent pour des vues élargies, reculées ou surplombantes, inscrivant le dispositif dans une dynamique spatiale et collective³¹⁷. Ces différents procédés participent ainsi à la pétrification de l'éphémère. Ils constituent le cadre à partir duquel peuvent être analysés plusieurs exemples d'images selon les typologies précédemment établies.

Pérenniser l'éphémère : l'estampe

Comme mis en évidence précédemment, le corpus iconographique des festivités éphémères distingue deux grands types d'estampes : les estampes libres et celles associées à un texte.

Cette première catégorie demeure relativement marginale, les estampes libres représentant les spectacles et les chars étant peu nombreuses. Quelques exemples permettent néanmoins d'illustrer les mécanismes de représentation évoqués plus haut. Il s'agit notamment de la représentation de l'Ommegang de 1680-1681 gravée par Jan Luyken (fig. 75), ainsi que des images de celle de 1728 (fig. 76) utilisées comme fanon de pèlerinage. Ces deux estampes relèvent clairement du mécanisme d'inscription du char dans l'espace du spectacle. Elles figurent en effet le cadre urbain dans lequel se déroule la festivité et intègrent les spectateurs au sein de la composition, grâce à un point de vue volontairement reculé. Dans le cas du fanon de pèlerinage, la fonction même de l'objet renforce encore ce lien avec la fête. Ce support imprimé

³¹³ DEKONINCK, R., (et. al.), *Mise En Image...op. cit.*, p. c. 2.

³¹⁴ *Ibid.*, p. c. 5. ; HEERING, C., *Fumée et éclat...op. cit.*, p. 95.

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ HEERING, C., *Fumée et éclat...op. cit.*, p. 100.

³¹⁷ *Ibid.*



Fig. 75. Jan Luyken. *Procession annuelle à Anvers, ca. 1680-1681*. 1682. Estampe. 16,9 x 32 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Jaarlijkse-ommegang-te-Antwerpen-ca-1680-1681--60ee14f0cd3e910133980135e2b17fa3>, consulté le 07/02/2026).



Fig. 76. Artiste inconnu. *Fanon de pèlerinage de l'Ommegang et de Notre-Dame d'Anvers*. 1728. Papier. 21,4 x 33,9 cm. (MAS, <https://search.mas.be/Details/collect/309584>, consulté le 07/02/2026).

était en effet souvent agité par les fidèles au moment des célébrations et des processions. Il n'est dès lors pas impossible que le fanon représentant l'Ommegang ait été manipulé au moment même du défilé. L'image pourrait ainsi constituer une forme de mise en abyme du spectacle : tandis que le cortège se déploie dans l'espace urbain, sa représentation circule dans la foule, tenue par les spectateurs eux-mêmes, dans un geste comparable à celui évoqué précédemment à propos des estampes de Jacques Callot (fig. 74). Pour en revenir aux estampes, si les représentations varient selon les artistes, le principe demeure identique : le char est montré comme un élément constitutif d'un événement collectif et spatialement situé. La gravure de Jan Luyken se distingue toutefois par un caractère exceptionnel qu'il importe de souligner. Plus qu'une simple vue distanciée, elle adopte une vision quasi panoramique sur l'ensemble de la fête, permettant d'embrasser la totalité du cortège. Tous les chars, profanes comme sacrés, y sont représentés défilant les uns à la suite des autres, constituant un *unicum* au sein des représentations connues des festivités. À l'inverse, comme dans la représentation de 1728, la majorité des images ne montrent généralement qu'un fragment du parcours ou un nombre limité de dispositifs. Chez Luyken, cette vision d'ensemble suggère avec une efficacité rare la dimension processuelle et mobile de la fête : bien que figés sur le papier, les chars sont inscrits dans une dynamique de déplacement continu, rendant perceptible la temporalité du défilé et la progression du spectacle dans l'espace urbain.

Un dernier exemple relevant de cette catégorie est fourni par Jean-Christophe Jegher (fig. 77-81). Il s'agit plutôt de cinq autres exemples puisque ces images forment une série de gravures qui, disposées successivement, permettent de restituer presque l'ensemble des chars de la procession anversoise. Cette suite se révèle particulièrement intéressante en ce qu'elle se situe à la croisée des deux mécanismes précédemment définis. D'une part, les chars y sont inscrits dans une logique processuelle, leur enchaînement visuel suggère le déroulement du cortège et renvoie à la dimension collective de l'événement. D'autre part, l'ensemble du cortège est extrait de son environnement urbain et privé de la présence des spectateurs, sur un fond neutre. L'ensemble du cortège se trouve ainsi extrait de son contexte spatio-temporel, tout en étant inscrit au sein d'une dimension relationnelle.

La seconde catégorie, celle des estampes associées à un texte, constitue le principal mode de diffusion des représentations de chars. Les images illustrant les livres de fêtes en sont l'expression la plus aboutie. Dans ce cadre, le mécanisme privilégié est celui de l'extraction du



Fig. 77. Jean-Christophe Jegher (1618-1666). *Procession d'Anvers*. s.d. Estampe. 37,8 x 29,4 cm. Estampe n°1. (DEMAZIÈRES, C., 2025)



Fig. 78. Jean-Christophe Jegher (1618-1666). *Procession d'Anvers*. s.d. Estampe. 37,8 x 29,4 cm. Estampe n°2. (DEMAZIÈRES, C., 2025)



Fig. 79. Jean-Christophe Jegher (1618-1666). *Procession d'Anvers*. s.d. Estampe. 37,8 x 29,4 cm. Estampe n°3. (KBR, <https://uurl.kbr.be/2223824>, consulté le 13/02/2025).



Fig. 80. Jean-Christophe Jegher (1618-1666). *Procession d'Anvers*. s.d. Estampe. 37,8 x 29,4 cm. Estampe n° 4. (DEMAZIÈRES, C., 2025)



Fig. 81. Jean-Christophe Jegher (1618-1666). *Procession d'Anvers*. s.d. Estampe. 37,8 x 29,4 cm. Estampe n°5. (DEMAZIÈRES, C., 2025).

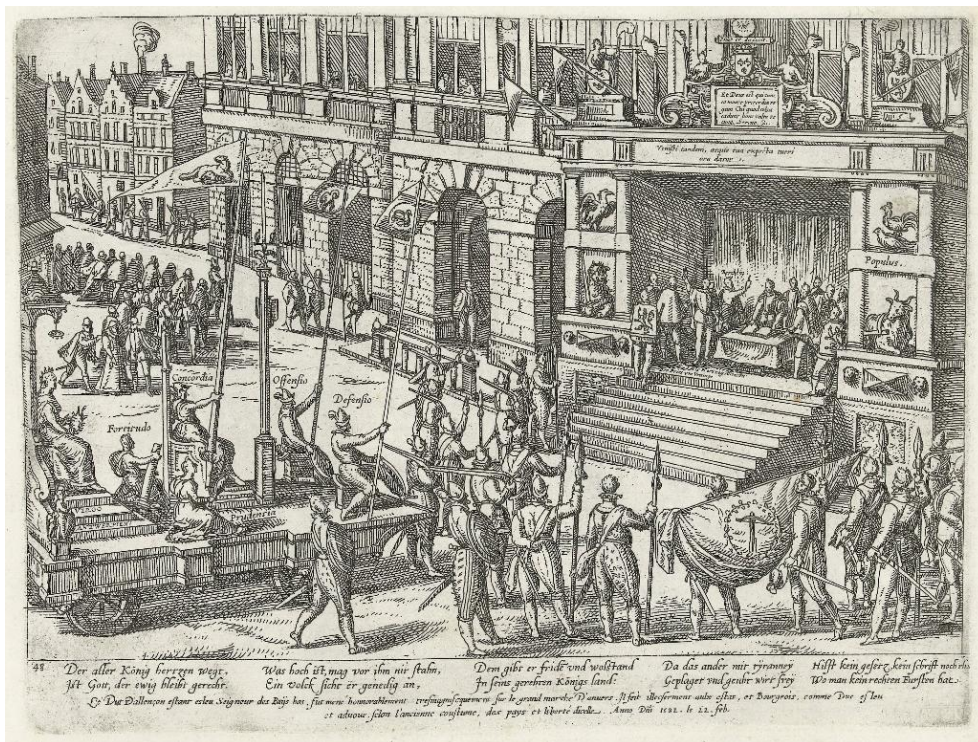


Fig. 82. Frans Hogenberg. *Anjou prête serment à la ville d'Anvers*. 1582. Estampe. 21 x 28 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Anjou-legt-de-eed-aan-de-stad-Antwerpen-1582--602f20da3e02654fa48efc49cba93494>, consulté le 07/02/2026).

dispositif, comme il a été possible de l'observer à travers les différentes images mobilisées dans le premier chapitre, par exemple dans le livret de la Joyeuse Entrée du duc d'Anjou en 1582 (fig. 33 – voir page 52). Les dispositifs, plus particulièrement les chars, y apparaissent isolés, décontextualisés et représentés sur un fond neutre. Ils sont ainsi présentés comme des entités autonomes, détachées de leur inscription dans l'espace urbain et de leurs relations avec les autres éléments du cortège, bien qu'ils soient figurés les uns à la suite des autres. Cet isolement n'est sans doute pas seulement un choix formel : il correspond également au public auquel ces ouvrages étaient destinés. Les livres de fêtes s'adressent en effet majoritairement à un lectorat érudit, enclin à appréhender les dispositifs selon une logique d'examen détaillé et de décomposition de leurs éléments. L'extraction du char présenté comme un élément autonome favorise alors une lecture savante du spectacle. À l'inverse, les images qui réinscrivent les chars dans leur contexte mobilisent davantage le registre émotionnel et spectaculaire, adressant une expérience plus sensible et populaire de la fête. Ainsi, les images qui extraient les dispositifs ne permettent pas de restituer pleinement le caractère éphémère et processuel de ces véhicules. Cependant, certains détails visuels viennent nuancer cette impression de fixité. Les drapeaux flottants (fig. 1 – voir page 12), la fumée s'échappant (fig. 26 – voir page 39) des torches, des canons, des pots à feux, etc. (fig. 27 – voir page 41) constituent autant de marqueurs visuels de la temporalité de la fête. Ces éléments suggèrent le mouvement, la lumière et même l'odeur, rappelant discrètement que ces images figent des dispositifs conçus pour une expérience sensorielle et éphémère³¹⁸. Toutefois, le mécanisme d'inscription du char dans l'espace ne disparaît pas totalement. Il intervient fréquemment en ouverture ou en clôture des livres de fêtes consacrés aux Joyeuses Entrées, afin de poser le cadre de la célébration et de donner à voir la ville qui s'offre aux ducs, ainsi que ses habitants, devenus acteurs d'un espace urbain transformé en véritable scène théâtrale³¹⁹. Ce procédé apparaît notamment à travers la représentation du premier char du cortège, celui d'Antwerpia (fig. 82) qui accueille à la fois le ou les ducs et, symboliquement, le lecteur, l'invitant à entrer dans la lecture d'un éphémère désormais pétrifié. Il convient néanmoins de distinguer précisément les livres de fêtes consacrés aux Joyeuses Entrées et ceux dédiés aux Ommegangs, dont les logiques iconographiques peuvent différer. En effet, ces derniers privilégient uniquement un principe d'extraction des dispositifs, comme en témoigne le livre illustré par C. Van Essen (fig. 57 – voir page 83), abondamment mobilisé dans le premier chapitre, qui recourt à une logique descriptive et sérielle plutôt que narrative.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 95 ; DEKONINCK, R., (et. al.), *Mise En Image...op. cit.*, p. c. 5.

³¹⁹ DEKONINCK, R., (et. al.), *Mise En Image...op. cit.*, p. c. 5.

S'agissant des représentations accompagnant un texte sous la forme d'un placard, le mécanisme inverse prévaut. Le seul exemple conservé dans ce corpus est celui issu de la collaboration entre le graveur Gaspar Bouttats et l'auteur Hieronymus Verdussen à l'occasion de l'Ommegang de 1685 (fig. 83). En se concentrant sur l'image, celle-ci se distingue par la représentation de plusieurs chars en interaction les uns avec les autres au sein d'un espace urbain clairement identifiable. Contrairement à la vue panoramique proposée par Jan Luyken (fig. 75), Bouttats choisit de ne figurer qu'une partie du cortège, ce qui permet un cadrage plus resserré et un traitement plus détaillé de la scène. Plus que le défilé lui-même, c'est ici la foule des spectateurs qui domine la composition. Par leurs postures, leurs interactions entre eux et avec les chars, ainsi que par l'adoption d'une ligne en S pour organiser le défilé, l'image parvient à suggérer le mouvement et à produire un effet d'instantanéité. Cette image parvient dès lors à figer l'éphémère dans une forme durable. Qu'elles soient libres ou associées à un texte, les estampes mobilisent ainsi les mécanismes d'extraction ou d'inscription dans l'espace pour fixer et transmettre l'expérience éphémère du char.

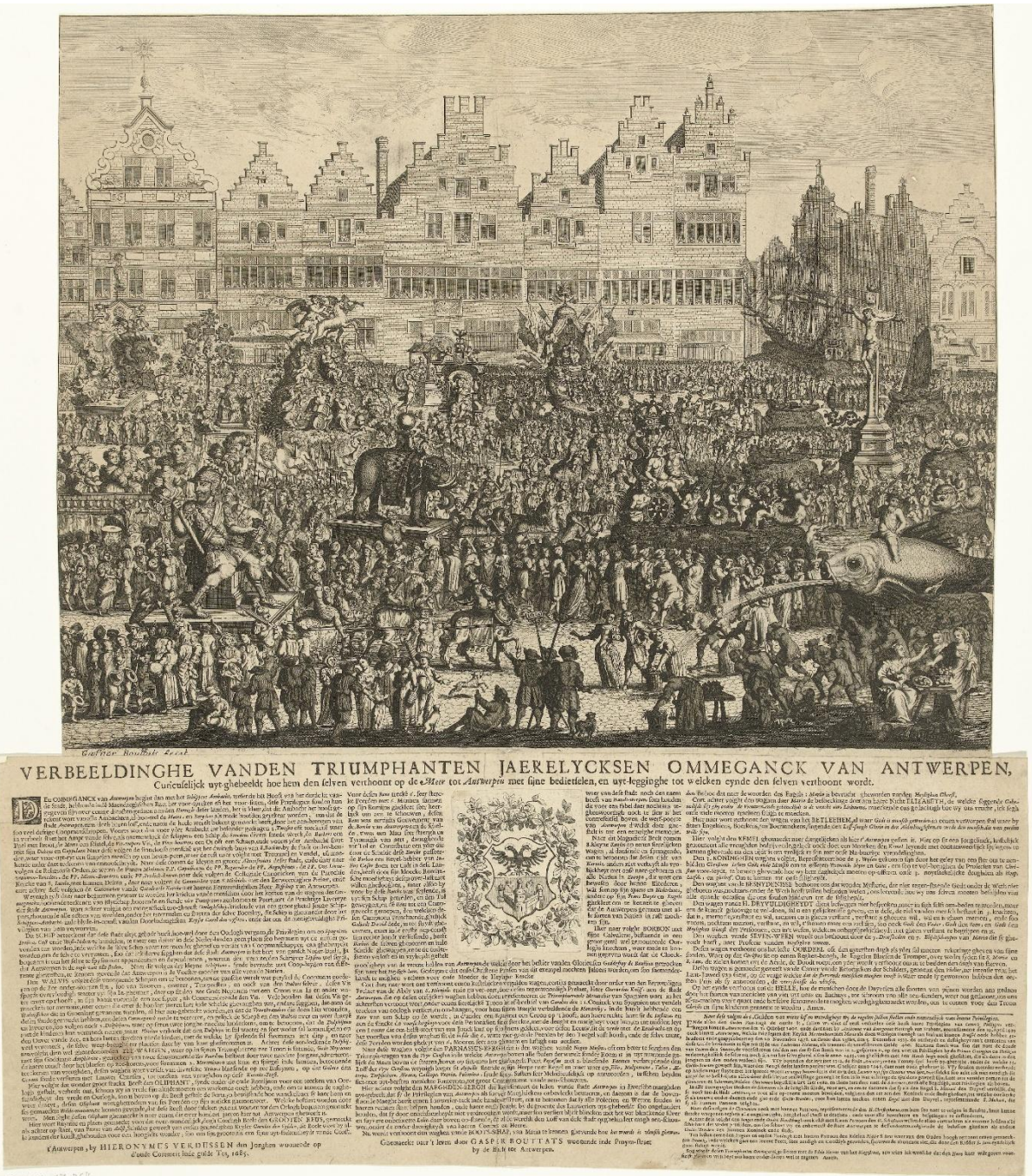


Fig. 83. Gaspar Bouttats et Hieronymus Verdussen. *Ommegang d'Anvers de 1685*. ca 1685. Placard. 38,9 x 48,7 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Antwerpse-omwegang-van-1685--25d77af37d8c13d5a6e7d9b718442843>, consulté le 07/02/2026).

Figurer l'instant : la peinture

Les peintures représentant les dispositifs éphémères apparaissent à partir du XVII^e siècle et viennent compléter les modes de représentation jusque-là dominés par la gravure. L'une des limites majeures de cette dernière résidait dans sa bichromie en noir et blanc, qui rendait difficile la restitution d'un élément pourtant central de l'expérience festive : la couleur. Comme il a été souligné précédemment, cette dimension jouait un rôle essentiel dans la perception des spectacles par les contemporains. Bien que certaines estampes aient pu être rehaussées de couleurs a posteriori, cette pratique demeure relativement marginale. La peinture, intrinsèquement colorée, permet dès lors d'introduire une dimension supplémentaire dans la tentative de restitution de l'expérience, sensible, du moment festif. Par son caractère narratif, elle recourt au mécanisme d'inscription des dispositifs dans un cadre spatio-temporel précis, représentant les chars en interaction avec l'espace urbain, la foule et les autres acteurs de la fête. À l'instar de certaines gravures, notamment celles de Gaspar Bouttats (fig. 83), la peinture sélectionne un nombre limité de dispositifs afin de les traiter avec un degré de détail accru. Elle insiste également sur la représentation de la foule, figée dans une instantanéité pérenne, renforçant l'idée d'un moment saisi dans le flux de la performance. Un autre élément distinctif de la peinture réside dans ses dimensions matérielles. Contrairement à l'estampe, généralement de format restreint, les peintures conservées présentent des dimensions relativement importantes, avoisinant souvent le mètre. Ce format favorise une immersion accrue du spectateur, accentuée par la présence de figures tournées vers celui-ci (fig. 84), établissant un regard extra-diégétique qui invite à une participation visuelle à la scène représentée. L'œuvre de Pieter van Aelst en 1664 (fig. 85) constitue à cet égard un cas particulièrement révélateur : le point de vue adopté, légèrement surélevé mais proche du sol, renforce l'impression d'immersion.

À l'inverse, certaines œuvres du corpus, notamment celle d'Alexander van Bredael (fig. 86) adoptent un point de vue plus élevé, presque surplombant qui offre une vision plus large de la cérémonie tout en maintenant partiellement le spectateur à distance, dans une position d'observateur plutôt que de réel participant. Si la peinture peut ainsi donner l'illusion d'un témoignage plus fidèle de l'événement – par le recours à la couleur, à l'échelle et à des effets d'immersion – elle ne saurait pour autant être considérée comme plus objective que l'estampe. Elle constitue plutôt une autre modalité de fixation de l'éphémère, dont le réalisme apparent contribue à renforcer la dimension idéologique du spectacle représenté.



Fig. 84. Pieter van Aelst. *L'Ommegang à Anvers*. 1664. Huile sur toile. 72,7 x 106,4 cm. Détail d'un personnage. (Jean Moust, <https://www.jeanmoust.com/categories/portraits-genre-and-exterior-scenes/aelst-peter-van/the-ommegang-in-antwerp-629882>, consulté le 07/02/2026).



Fig. 85. Pieter van Aelst. *L'Ommegang à Anvers*. 1664. Huile sur toile. 72,7 x 106,4 cm. (Jean Moust, <https://www.jeanmoust.com/categories/portraits-genre-and-exterior-scenes/aelst-peter-van/the-ommegang-in-antwerp-629882>, consulté le 07/02/2026).



Fig. 86. Alexander van Bredael. *Peinture représentant l'Ommegang sur la Meir*. Fin XVII^e siècle. Huile sur toile. 98 x 137,5 cm. Anvers, Museum aan de Stroom. (DEMAZIÈRES, C., 2025).

Enregistrer le char : la photographie

Le médium photographique apparaît au début du XIX^e siècle et suscite rapidement un intérêt considérable. Bien qu'à ses débuts la photographie soit limitée au noir et blanc, perdant ainsi une dimension essentielle offerte par la peinture, elle séduit par sa capacité à enregistrer le réel et à produire une image perçue comme directement issue de la réalité. Il n'est dès lors pas surprenant de voir apparaître des photographies représentant des festivités éphémères et leurs dispositifs. La première photographie intégrée à ce corpus est celle réalisée par Clément Ommeganck à l'occasion de l'Ommegang de 1864 (fig. 87). Malgré son apparente fidélité au réel, cette image ne parvient pas à restituer l'exaltation et la densité sensorielle propres à la festivité éphémère. Elle se situe ainsi dans une forme hybride entre les deux mécanismes de pétrification. Les chars y sont certes inscrits dans l'espace urbain mais ils apparaissent simultanément extraits de la cérémonie elle-même. Pour des raisons techniques liées au temps de pose alors important, aucun élément mobile ne pouvait être intégré sans risquer de troubler la netteté de l'image : ni spectateurs, ni fumées, ni torches en mouvement ne sont visibles. Les chars sont dès lors isolés, disposés selon la volonté du photographe et présentés comme des objets statiques, presque comme des modèles, plutôt que comme des dispositifs intégrés à un spectacle vivant. Ce constat révèle un paradoxe fondamental : bien que la photographie offre un degré de réalisme inaccessible à l'estampe et à la peinture, le procédé même de captation éloigne ici la représentation de l'expérience réelle de la fête éphémère.

Ce paradoxe trouve toutefois un contrepoint dans une autre photographie du même événement, réalisée par le même photographe (fig. 88). Dans cette seconde image, le défilé est capturé avec la présence des spectateurs, des drapeaux et le mouvement des chars avançant en procession. Ainsi, les légères déformations sur le cliché dues au mouvement rendent perceptible la dynamique de la scène, il ne s'agit plus d'une instantanéité figée mais d'un mouvement véritablement capturé par l'appareil. Malgré l'absence de couleur et un point de vue légèrement surplombant, cette photographie figure parmi les représentations les plus évocatrices de l'expérience festive. Cette impression est d'autant plus renforcée que les deux photographies de Clément Ommeganck ne constituent pas de « simples » images isolées. En effet, le tirage présente deux vues presque identiques, légèrement décalées, représentant exactement la même scène côte à côte. Cette étude permet de suggérer que ces images n'étaient pas destinées à être regardées de manière autonome, mais à être observées à l'aide d'un instrument spécifique : le stéréoscope (fig. 89). Ce dernier est défini par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales comme « instrument conçu pour l'observation de clichés photographiques et permettant de restituer l'impression de la profondeur et du relief grâce à la fusion de deux



Fig. 87. Clément Ommeganck. [Ommegang avec Druon et Pallas]. 1864. Photographie. 15,4 x 7,2 cm. Bruxelles, KBR. (DEMAZIÈRES, C., 2025).



Fig. 88. Clément Ommeganck. Ommegang op de Meir. 1864. Photographie. 15,4 x 7,2 cm. Bruxelles, KBR. Détail du char du navire. (DEMAZIÈRES, C., 2025).



Fig. 89. Stéréoscope. Vers 1900. 18 x 20 cm. (Stereo Antica, <https://stereoantica.com/bellini-henry-stereoscope-a-main-a-mise-au-point/>, consulté le 08/02/2026).

images planes légèrement différentes, observées simultanément et séparément par chaque œil »³²⁰. L'usage potentiel du stéréoscope résonne de manière particulièrement signifiante avec la représentation des Ommegangs. Par ce procédé, la photographie introduit une dimension supplémentaire dans la restitution des festivités, celle de la tridimensionnalité. Cette illusion de profondeur accentue la proximité entre le spectateur et la scène représentée et participe à une tentative de réactivation de l'expérience événementielle elle-même, en dépassant la simple surface de l'image plane. À travers le stéréoscope, la photographie prolonge ainsi – par des moyens techniques modernes – les stratégies illusionnistes déjà à l'œuvre dans les dispositifs éphémères eux-mêmes. Toutefois, cette recherche d'immersion ne constitue pas une constante dans l'évolution du médium photographique.

Au cours des décennies suivantes le procédé se transforme rapidement, notamment par la réduction progressive du temps de pose. Cette évolution est perceptible à travers les photographies de l'Ommegang de 1913 (fig. 90) et de 1937 (fig. 91). La capture sur le vif permet désormais de saisir une instantanéité plus nette mais paradoxalement moins chargée de la sensation de mouvement précédemment évoquée. Il convient néanmoins de souligner l'adoption de points de vue situés au niveau du sol, qui favorisent une plus grande immersion du spectateur dans la scène et rendent plus lisibles les rapports d'échelle entre les chars monumentaux et la foule, accentuant ainsi le caractère grandiose de ces dispositifs. La photographie, loin de constituer un simple enregistrement objectif, révèle à son tour les tensions entre captation du réel, recomposition de l'éphémère et tentative de réactivation de l'expérience festive.

³²⁰ *Stéréoscope*, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, (CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/st%C3%A9r%C3%A9oscope>, consulté le 08/02/2026).



Fig. 90. Anonyme. *Le géant d'Anvers, protecteur du port d'Anvers*. 1913. Photographie. Dimensions inconnues. (Wikimedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:De_reus_van_Antwerpen_beschermheer_van_de_Antwerpse_haven,_Belgi%C3%AB_1913,_SFA001017660.jpg, consulté le 20/09/2025).



Fig. 91. Anonyme. *Photo du géant Antigoon dans l'Ommegang anversoise*. 1937. Photographie. 49,9 x 34,1 cm. Anvers, MAS. (MAS, <https://search.mas.be/Details/collect/106823>, consulté le 20/09/2025).

Matérialiser la fête : la maquette

En 1916, une série de trois maquettes (fig. 92, fig. 93, fig. 94), représentant plusieurs chars du cortège des festivités anversoises voit le jour. Réalisées par De Beuckelaer pour les deux premières et par Jochems pour la troisième, ces œuvres constituent un témoignage singulier au sein du corpus documentaire. Par leur nature tridimensionnelle, elles offrent en effet un mode de représentation différent des images bidimensionnelles précédemment évoquées et méritent à ce titre une attention particulière. Malheureusement, ces maquettes ne sont aujourd'hui connues qu'à travers une photographie en noir et blanc, il est très probable que ces modèles soient polychromés, conformément à l'apparence des chars qu'ils reproduisent. La couleur devait dès lors jouer un rôle essentiel dans la restitution du spectacle, renforçant l'effet visuel et l'intérêt de ces miniatures.

La première maquette (fig. 92), attribuée à De Beuckelaer, figure le Navire de la compagnie des marchands tiré par deux chevaux et entouré de quatre barques. La seconde (fig. 93), réalisée par le même auteur, représente le char de la Baleine également tracté par deux chevaux précédant un cavalier, tandis que trois Dauphins chevauchés semblent suivre la créature marine. La dernière maquette (fig. 94), sculptée par Jochems, quant à elle dépeint les géants Pallas et Druon Antigon disposés l'un derrière l'autre, eux aussi tirés par deux chevaux. Ces différents modèles réduits, placés les uns à la suite des autres, donnent ainsi à voir une partie du cortège des chars. Il est particulièrement pertinent de rapprocher cette série de maquettes des cinq gravures de Jean-Christophe Jegher (fig. 76-80). À l'instar de ces dernières, les maquettes proposent une restitution sérielle d'une portion du défilé. Toutefois, il convient de rappeler que ces objets ont été réalisés au début du XX^e siècle, à une période où seuls certains chars subsistaient encore dans la tradition festive. Dès lors, pour leurs contemporains, cet ensemble pouvait apparaître comme une représentation presque complète du cortège tel qu'il se donnait alors à voir. Comme dans la suite gravée de Jegher, ces miniatures se situent à la croisée des deux mécanismes de représentation précédemment définis. D'une part, les chars inscrits dans une logique processuelle : leur succession suggère le déroulement du défilé et rappelle la dimension collective du spectacle. D'autre part, les dispositifs sont extraits de leur environnement urbain et privés de la présence des spectateurs. Présentés sous forme de rond-bosse, ils se détachent sur un fond neutre – ou plutôt sur un non-fond – et se trouvent ainsi soustraits à leur contexte spatio-temporel tout en conservant une dimension relationnelle grâce à leur enchaînement. Néanmoins, cette logique est également conditionnée par la nature même

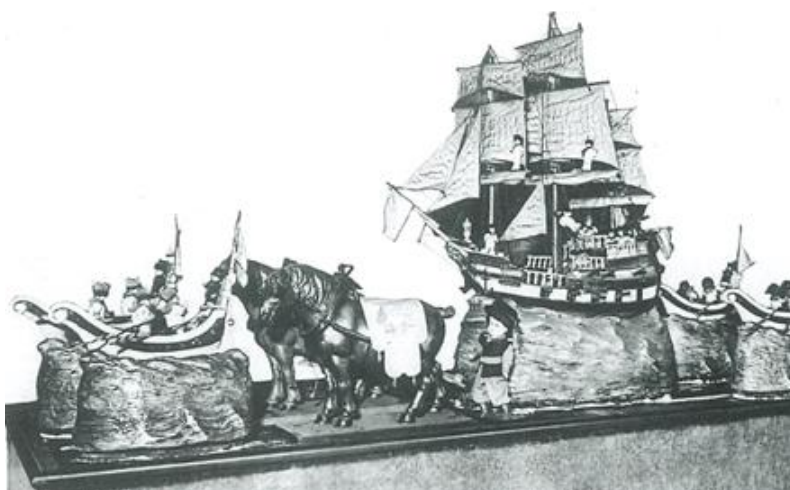


Fig. 92. De Beuckelaer. *Le vaisseau de commerce et les barques*. 1916. Maquette. Dimensions inconnues. (DUCASTELLE, J-P., *Tête à tête...op. cit.*, p. 45).



Fig. 93. De Beuckelaer. *La Baleine et les Dauphins*. 1916. Maquette. Dimensions inconnues. (DUCASTELLE, J-P., *Tête à tête...op. cit.*, p. 45).



Fig. 94. Jochems. *Pallas et Druon Antigon*. 1916. Maquette. Dimensions inconnues. (DUCASTELLE, J-P., *Tête à tête...op. cit.*, p. 45).

du médium. En tant qu'objets sculptés, ces représentations répondent à des principes spécifiques. L'intérêt du modèle réduit réside précisément dans sa capacité à offrir une vision globale d'un ensemble complexe grâce à la réduction d'échelle³²¹. Le principe de la miniature consiste en effet à conserver la structure, les proportions et les formes de l'objet original tout en en diminuant la taille³²². Cette réduction permet de saisir d'un seul regard une configuration qui, à l'échelle réelle, serait plus difficile à appréhender. La fonction de ces maquettes peut dès lors être interrogée. Elles peuvent être comprises comme des objets de commémoration destinés à conserver la mémoire d'un spectacle disparu, mais aussi comme des instruments de compréhension du dispositif festif. La miniature se situe en effet à mi-chemin entre la sensibilité et l'intelligibilité : si elle est moins spectaculaire que son modèle grandeur nature, elle en offre en revanche une lecture plus claire et synthétique³²³. L'anthropologue Claude Lévi-Strauss formule ce paradoxe dans *La Pensée sauvage* lorsqu'il affirme que « la vertu intrinsèque du modèle réduit est qu'il compense la renonciation à des dimensions sensibles par l'acquisition de dimensions intelligibles »³²⁴. Ainsi, la maquette peut être envisagée comme un véritable outil de connaissance. Mais elle demeure également un objet de contemplation : les œuvres miniatures suscitent un plaisir esthétique, une forme d'émerveillement et parfois même une certaine sublimation du modèle représenté³²⁵. En outre, la maquette possède une dimension performative particulière : elle peut être manipulée, observée de près, commentée. Elle devient ainsi un support de discours et un véritable embrayeur de récit, invitant à évoquer l'histoire du cortège, l'origine des chars ou encore la signification des éléments représentés³²⁶. Par la miniaturisation, le spectacle éphémère de l'Ommegang se trouve donc approprié. Contrairement aux images bidimensionnelles, la maquette introduit la troisième dimension et instaure un rapport matériel et spatial inédit avec les chars. Elle constitue ainsi un autre mécanisme de pérennisation du spectacle : matérialisé dans le volume, l'éphémère acquiert une présence tangible qui en prolonge la mémoire. En définitive, les représentations des chars et des festivités éphémères témoignent d'une grande diversité, liée à l'époque, aux artistes, aux moyens financiers et aux techniques employées³²⁷. Estampes, peintures, photographies ou maquettes, monochromes ou colorées, isolant les chars ou les intégrant à l'espace urbain :

³²¹ ROUSSEL-GILLET, I., et., THOIZET, E., *La miniature, dispositif artistique et modèle épistémologique*, Leiden, 2018, p. 2.

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*, p. 4.

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ *Ibid.*, p. 8.

³²⁶ *Ibid.*, p. 12.

³²⁷ HEERING, C., *Fumée et éclat...op. cit.*, p. 95.

chacune cherche avant tout à figer l'expérience éphémère. Ces images condensent le temps, restituent la monumentalité des dispositifs, la lumière, le mouvement et parfois la fumée afin de transmettre l'effet émerveillant et spectaculaire des cérémonies. Loin de se limiter à une reproduction fidèle, ces documents sont élaborés selon des stratégies visuelles destinées à prolonger et à intensifier le merveilleux, tout en véhiculant les enjeux idéologiques des festivités. Leur exploitation en tant que témoignages objectifs doit donc être nuancée, leur intérêt principal résidant dans leur capacité à traduire et à mettre en scène l'expérience de l'éphémère³²⁸.

De la représentation aux vestiges des chars

Bien que la plupart des dispositifs éphémères aient disparu, il arrive de manière exceptionnelle que certains éléments matériels soient parvenus jusqu'à nous. Ces vestiges offrent l'opportunité rare de les confronter à leurs représentations, permettant ainsi de questionner à nouveau la fidélité des images. Si l'analyse s'ancre d'abord dans le contexte des chars anversoises, elle s'en éloigne progressivement pour s'ouvrir à d'autres types de dispositifs et à d'autres villes. C'est alors à l'examen de cette relation entre vestiges et représentations que cette partie se consacre. Il convient toutefois de rappeler un point méthodologique essentiel : les vestiges conservés correspondent à un état particulier des dispositifs à un moment donné de leur histoire. Or, les chars et autres installations éphémères sont par nature susceptibles d'être modifiés au fil du temps, comme cela a été montré dans le premier chapitre. Dès lors, toute comparaison entre vestige et image doit être menée avec prudence car les éventuels écarts observés ne signifient pas nécessairement que la représentation est inexacte. Ces ruptures peuvent tout autant résulter des transformations qu'a connues le dispositif lui-même au cours de son existence.

³²⁸ *Ibid.*

Tête du Géant Druon Antigon (fig. 95)

Parmi les rares éléments matériels conservés figure un vestige majeur issu du char emblématique des festivités anversoises : la tête de Druon Antigon, déjà évoquée plus haut. Cette tête se caractérise par un traitement formel assez stylisé. Le visage, aux traits peu naturalistes et presque géométriques, est marqué par de grands yeux ronds largement ouverts, un nez proéminent et des lèvres épaisses légèrement entrouvertes. Il est en grande partie dissimulé par une longue barbe noire et une moustache épaisse. L'expression demeure neutre, ni franchement bienveillante ni véritablement menaçante. Le géant est coiffé d'un casque richement orné, dont le centre se transforme en figure de lion. Des rosettes décorent les côtés, tandis que deux empattements recouvrant les oreilles adoptent un motif d'écailles, chacun flanqué d'une tête de lion inscrite dans un cercle. Le casque est surmonté d'un animal stylisé, identifiable à un aigle noir à la gueule ouverte. Il convient toutefois de mentionner que cette tête ne fut pas conservée de manière ininterrompue dans le cortège : utilisée jusqu'en 1872, elle fut alors remplacée par une nouvelle tête réalisée en cuivre repoussé par Van Rijswijck et E. J. De Pleyn, elle-même supplantée ultérieurement par une copie tardive³²⁹. La confrontation de ce vestige avec les représentations figurées de Druon fait apparaître plusieurs écarts significatifs. Certaines images substituent à l'aigle une couronne de laurier (fig. 96) ou des plumes (fig. 97). Le casque, pourtant richement décoré dans l'objet conservé est souvent simplifié dans les images, tandis que le visage inversement y gagne en naturalisme, au point de paraître parfois plus réaliste (fig. 98) que le modèle matériel lui-même. L'expression de Druon varie également selon les représentations, pouvant adopter une physionomie nettement plus inquiétante (fig. 99). Enfin, la couleur de la barbe connaît des variations notables, apparaissant parfois blanchie (fig. 100). Si dans l'ensemble, les images rendent fidèlement compte des caractéristiques générales du vestige, ces écarts confirment la part d'interprétation et d'idéalisation dans les représentations, rappelant que ces images relèvent moins d'un témoignage strict que d'une mise en scène visuelle du dispositif.

³²⁹ DUCASTELLE, J-P., *Tête à tête...op. cit.*, p. 47.



Fig. 95. Pieter (I) Coecke van Aelst. *Tête du Géant Druon Antigoon*. 1534-1535. Papier mâché, métal, corde, cheveux. 197 x 87 x 191 cm. Anvers, MAS. (MAS, <https://search.mas.be/Details/collect/96662>, consulté le 08/02/2026).



Fig. 96. Anonyme d'après Pieter Coecke van Aelst. *Le Géant Druon Antigon*. ca 1550. Estampe. Dimensions inconnues. Détail de la tête. (GRAPHEUS, C., *Spectaculorum in susceptione...op. cit.*, p. 91).



Fig. 97. Erasmus de Bie. *Procession de chars sur la place du Meir à Anvers à l'occasion de l'Ommegang*. 1670. Huile sur toile. 89 x 120 cm. Casse, Musée départemental de Flandre. Détail de la tête de Druon Antigon. (Wikipédia, https://fr.wikipedia.org/wiki/Erasmus_de_Bie#/media/Fichier:Erasmus_de_Bie_-_Carnival_floats_on_the_Meir_Square_in_Antwerp.jpg, consulté le 19/09/2025).



Fig. 98. Pieter van der Borch. *Le géant Antigon*. 1594. Estampe. 32,7 x 20,1 cm. Détail de la tête. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/De-reus-Antigoon-1594--8364dcd30e1521eb61d044116442747f?query=bochius&collectionSearchContext=Art&page=1&sortingType=Popularity>, consulté le 08/02/2026).



Fig. 99. Anonyme. *Char avec le géant Antigon sur la Grande-Place*. 1582. Estampe. 25,9 x 23,5 cm. Détail de la tête. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Praalwagen-met-de-reus-Antigoon-op-de-Grote-Markt-1582--6a97eb9bba6eec36713034a0bbbc0ee8>, consulté le 08/02/2026).



Fig. 100. Anonyme. *Le géant Antigon*. 1599. Estampe. 33,1 x 43,8 cm. Détail de la tête. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/De-reus-Antigoon-1599--334d6c4bae497ca149ab2f2514f34eb3?tab=data>, consulté le 08/02/2026).

Tête de la Géante Pallas Athéna (fig. 101)

Toujours dans le contexte des chars anversoï, la tête de la géante Pallas constitue un autre vestige matériel conservé. Si cette figure n'a pas encore été abordée de manière approfondie dans ce mémoire – puisqu'elle fera l'objet d'une analyse ultérieure – elle appartient pleinement au cortège des chars anversoï. L'examen du vestige de sa tête révèle, là encore, un traitement marqué par la stylisation et une expression mesurée. Les traits apparaissent toutefois moins accentués que ceux de Druon Antigon, avec un nez et une bouche plus fins. Pallas est également coiffée d'un casque dont la partie centrale se transforme en une figure de lion mais ici dépourvu d'empattements. À l'arrière de ce casque prend place un animal traité de manière plus naturaliste, certainement aussi un aigle noir. Les similitudes formelles observées entre les casques de Pallas et de Druon soulèvent une interrogation légitime, d'autant plus qu'ils ont été réalisés par des artistes différents et à des périodes distinctes, Pallas ayant été créée en 1765³³⁰. Cette proximité stylistique invite à se demander si l'artiste n'a pas puisé son inspiration dans le modèle plus ancien de Druon pour concevoir la figure de Pallas, témoignant ainsi d'une continuité formelle au sein du cortège. Par ailleurs, paradoxalement, les représentations figurées de Pallas sont peu nombreuses. Seule subsiste l'illustration de la fête d'Anvers reproduite dans l'ouvrage de K. Torfs (fig. 102), les autres documents étant essentiellement photographiques et donc d'un intérêt limité. Si cette illustration semble globalement correspondre à l'objet conservé, elle ne constitue pas un témoignage suffisamment développé pour permettre une analyse approfondie de la fidélité de la représentation. Il importe également de souligner que la tête de Pallas fut remplacée simultanément à celle de Druon, en 1872³³¹.

³³⁰ TORFS, K., *Herinneringen uit de...op.cit.*, p. 161-162.

³³¹ DUCASTELLE, J-P., *Tête à tête...op. cit.*, p. 47.



Fig. 101. Daniël Herreyns. *Tête de la géante Pallas Athéna*. 1765 - 1766. Papier mâché, métal, corde. 184 x 98 x 108 cm. Anvers, MAS. (MAS, <https://dams1.antwerpen.be/asset/W9XhSUWhRhtDAHSYOahg02wF/WQSLiYOGlBhihopZPve6xk8O>, consulté le 08/02/2026).



Fig. 102. Anonyme. [*Fête de Rubens*].]. ca 1864. Dimensions inconnues. Détail de Pallas. (TORFS, K., *Herinneringen uit de...op.cit.*, p. 171).

Le Géant Grootvader de Malines (fig. 103)

Il convient désormais de quitter la ville d'Anvers pour se tourner vers Malines. Anvers n'est en effet nullement un cas isolé dans l'organisation de festivités éphémères et plus particulièrement d'Ommegangs. Ces célébrations occupent une place significative dans plusieurs villes du Brabant, notamment à Malines, où elles s'inscrivent étroitement dans le culte du saint patron de la cité, saint Rombaud. Au sein du cortège malinois circule un groupe spécifique : une famille de géants processionnels. Le *reese* (petit géant) est mentionné pour la première fois en 1481³³². À partir de 1549, il est accompagné d'un second personnage, marquant la constitution d'un véritable noyau familial. Entre 1599 et 1600, un nouveau géant vient enrichir cet ensemble, le Grootvader (Grand-Père). Ce dernier doit son appellation au fait qu'il est le seul géant de la procession à être tiré sur une charrette, incapable – selon la tradition – d'achever le parcours à pied³³³. Bien que sa création remonte aux alentours de 1600, la plus ancienne représentation conservée date de 1825 (fig. 104). Cette lithographie montre le Grootvader assis sur un socle. Il y apparaît sous les traits d'un soldat, coiffé d'un casque surmonté d'un animal – vraisemblablement un aigle –, vêtu d'une cuirasse dont les épaulettes adoptent une forme féline, brandissant une épée et une massue ou un bâton de commandement et chaussé de sandales. La comparaison avec Druon Antigon (fig. 31) s'impose aisément, de la même manière, le Grootvader peut être rapproché du Langeman de Hasselt (fig. 105) et de l'Hercule de Louvain (fig. 106). Ces protagonistes s'inscrivent dans la typologie plus large des géants de procession, dont l'apparition remonte au Moyen Âge dans la péninsule ibérique avant de se diffuser dans le reste de l'Europe³³⁴. Initialement intégrés aux cortèges religieux, comme mentionné avec Druon, sous les traits de Goliath, ces géants perdent progressivement leur identité biblique pour incarner des héros et personnages légendaires qui remplissent une fonction didactique et exemplaire³³⁵. Images à l'origine terrifiantes, ils évoluent vers des figures bienveillantes et divertissantes, parfois mobilisées au service du pouvoir reflétant ainsi les préoccupations politiques et sociales du moment³³⁶. Le Grootvader, Druon Antigon, le Langeman ou encore l'Hercule de Louvain participent alors à un phénomène beaucoup plus vaste et universel. Revenons toutefois au cas malinois après cette remise en contexte. La

³³² ITERBEKE, H., *De Mechelse Ommegang en de Ommegangsreuzen*, sur, « Immaterieel erfgoed in Vlaanderen », s.l, s.d, p. 1. (URL : https://immaterieelerfgoed.be/files/attachments/.315/De_Mechelse_Ommegang_en_Ommegangsreuzen.pdf, consulté le 13/02/2026).

³³³ *Ibid.*

³³⁴ HEERBRANT, J-P., *Géants !*, Bruxelles, 2018, p. 5.

³³⁵ *Ibid.*; DUCASTELLE, J. – P., *Géants de procession...op. cit.*, p. 49.

³³⁶ *Ibid.*

lithographie de 1825 propose une image relativement naturaliste du Grootvader. Par chance, il s'avère que le géant (fig. 103) ait été conservé, offrant une nouvelle occasion précieuse de confronter représentation et vestige. À l'instar de Druon Antigon, le géant conservé présente un aspect nettement plus stylisé. Les épaulettes en forme de lion visibles dans l'image se réduisent dans l'objet à de simples lanières de cuir. Le casque et le socle, quant à eux, s'enrichissent de l'emblème de Malines. Cette confrontation révèle à nouveau une divergence entre représentation visuelle et réalité matérielle, confirmant le caractère idéalisé des images conservées.



Fig. 103. Alexander Colyn (tête). *Grootvader Reus*. 1599-1600. 540 x 300 x 350 cm. Malines, Dépôt Rato. (Hof Van Busleyden, <https://museumcollectie.mechelen.be/internetserver/detail.aspx?parentpriref=#>, consulté le 13/02/2026).



Fig. 104. Lith. Le Burggraaff. *De Reus, Genaamd Grootvader*. 1825. Estampe. Dimensions inconnues. (Regionale Beeldbank, <https://www.regionalebeeldbank.be/beeldbank/1264214>, consulté le 13/02/2026).



Fig. 105. Melchior Tieleman. *Le Langeman d'Hasselt*. 1810. Dimensions inconnues. Hasselt, Het Stadsmus. (Otheo, <https://www.otheo.be/nieuws/volkstoeloop-langeman-hasselt-zijn-erwtensoepe>, consulté le 13/02/2026)³³⁷.

³³⁷ Le Langeman est attesté à Hasselt avant 1510, toutefois, la forme sous laquelle il est aujourd'hui conservé remonte à 1810.



Fig. 106. Xavier Parmentier. *Réplique de l'Hercule géant de Leuven*. s.d. Ath, La Maison des Géants (Maison des géants, <https://maisondesgeants.lescollections.be/index.php/Detail/objects/21906>, consulté le 13/06/2026).

Quatre vents du char de l'Enfer (fig. 107 – 110)

Après ce détour par Malines, il convient de revenir à la procession anversoise et plus précisément à la section sacrée du défilé en s'arrêtant sur le dernier char, celui de l'Enfer. Il s'avère que plusieurs éléments de ce dispositif ont été préservés (fig. 107 – 110). Selon les chercheurs du MAS (Museum aan de Stroom), musée où ils sont aujourd'hui conservés, ces vestiges proviendraient du char de l'Enfer et formeraient un groupe de quatre vents. Ces fragments constituent un exemple particulièrement éclairant de l'écart entre image et objet matériel. En effet, l'analyse du char menée dans le premier chapitre n'avait permis d'identifier aucune figuration explicite du vent, encore moins un ensemble structuré de quatre figures. Leur absence dans les représentations connues souligne ainsi le manque de précision, voire le caractère sélectif de la reproduction. La présence attestée de ces restes mène dès lors à s'interroger sur leur emplacement originel. Chaque vent est figuré sous les traits d'un visage enfantin soufflant avec vigueur, les joues gonflées par l'effort. Les arcades sourcilières fortement froncées leur confèrent une expression sérieuse, presque inquiétante, en adéquation avec l'intensité du souffle. Leur chevelure participe également à cette dynamique : les mèches, animées et désordonnées, semblent agitées par le vent qu'ils produisent eux-mêmes. Deux hypothèses peuvent être envisagées quant à leur position au sein du véhicule et la figure 61 (fig. 61 – voir page 89) illustre ces deux possibilités. La première renvoie aux têtes visibles dans la gueule du monstre (fig. 111). Si trois sont perceptibles dans la représentation conservée, il est possible que quatre aient existé en réalité. La présence des vents à l'intérieur de la gueule pourrait s'expliquer par une logique symbolique : ces figures auraient permis au monstre de souffler, produisant un souffle parodique qui détournerait le principe du souffle divin. La seconde hypothèse concerne le personnage situé à droite du char (fig. 112), semblant souffler dans un serpent. Ce geste pourrait l'identifier comme une personnification du vent. Toutefois, cette interprétation soulève plusieurs difficultés. Dans une autre représentation (fig. 113 et 60 – voir page 89), le personnage apparaît différent car il tient une torche et se rapproche de la figure plus visible chez Alexander van Bredael en 1697 (fig. 114). Ces personnages sont chauves avec des cornes, éléments qui les éloignent des visages conservés. De plus, il ne s'agit que d'un individu – éventuellement doublé de son pendant symétrique – mais en aucun cas d'un groupe de quatre figures. Pour ces raisons, l'hypothèse des vents intégrés à la gueule du monstre paraît la plus plausible, bien qu'elle ne puisse être affirmée avec certitude. Le fait que les vestiges conservés se limitent à des visages sans corps dont l'arrière est plat, suggère en effet une installation pensée pour un point de vue unique, leur caractère factice étant dissimulé à l'intérieur de la mâchoire. L'image, loin d'enregistrer fidèlement l'ensemble des éléments

constitutifs du char, opère une sélection, simplifie, voire omet certains motifs. Elle se révèle ainsi partielle et en ce sens trompeuse.



Fig. 107. Anonyme. *L'un des quatre vents*. 1600-1699. Bois. 29 x 26 x 10 cm. Anvers, Museum aan de Stroom. (MAS, <https://search.mas.be/Details/collect/174460>, consulté le 15/06/2026).



Fig. 108. Anonyme. *L'un des quatre vents*. 1600-1699. Bois. 30 x 32 x 11 cm. Anvers, Museum aan de Stroom. (MAS, <https://search.mas.be/Details/collect/174461>, consulté le 15/06/2026).



Fig. 109. Anonyme. *L'un des quatre vents*. 1600-1699. Bois. 30,5 x 27 x 11 cm. Anvers, Museum aan de Stroom. (MAS, <https://search.mas.be/Details/collect/174462>, consulté le 15/06/2026).



Fig. 110. Anonyme. *L'un des quatre vents*. 1600-1699. Bois. 29 x 20,5 x 13 cm. Anvers, Museum aan de Stroom. (MAS, <https://dams1.antwerpen.be/asset/12XFECW8wnNWTbjpIs4c9GJW>, consulté le 15/06/2026).



Fig. 111. Jean-Christophe Jegher (1618-1666)?. *L'Enfer*. ca 1649. Estampe. Dimensions inconnues. Détail de la gueule. (VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Ommegangh...op.cit.*, p. 21).



Fig. 112. Jean-Christophe Jegher (1618-1666)?. *L'Enfer*. ca 1649. Estampe. Dimensions inconnues. Détail du personnage à droite. (VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Ommegangh...op.cit.*, p. 21).



Fig. 113. Jan Luyken. *Procession annuelle à Anvers, ca. 1680-1681*. 1682. Estampe. 16,9 x 32 cm. Détail du personnage du char des Enfers. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Jaarlijkse-ommegang-te-Antwerpen-ca-1680-1681--60ee14f0cd3e910133980135e2b17fa3>, consulté le 19/09/2025).

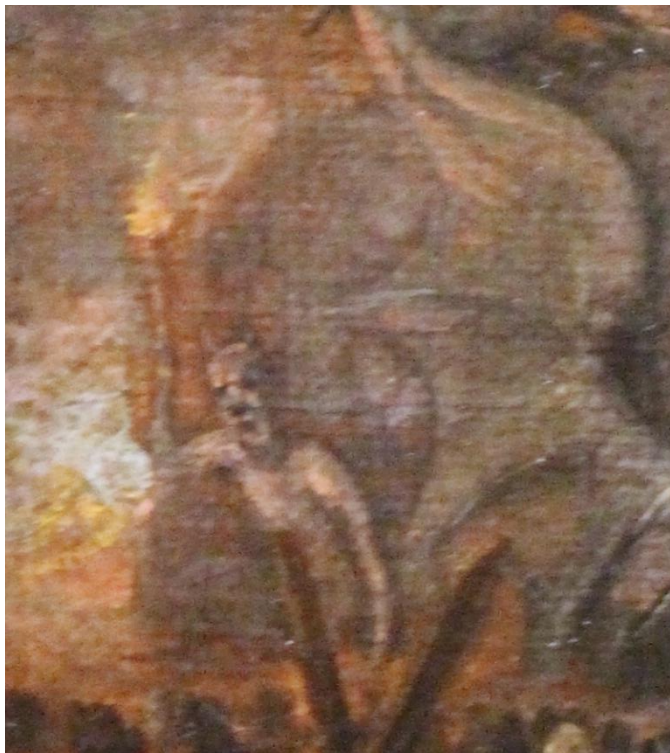


Fig. 114. Alexander van Bredael. *Fête à Anvers sur la place de l'Hôtel-de-Ville en l'honneur de la monarchie*. 1697. Huile sur toile. 128,5 x 158,5 cm. Lille, Musée de l'Hospice Comtesse. Détail du personnage du char de l'Enfer. (DEMAZIÈRES, C., 2025).

Schoreersel de Jupiter et Junon (fig. 115)

Pour ce dernier cas d'étude, il s'agit de quitter le registre du char. L'analyse peut en effet être étendue à d'autres dispositifs festifs afin de mieux saisir la réalité de la fête dans son ensemble. Dans cette perspective, l'attention se porte sur un autre dispositif central des festivités éphémères : l'arc de triomphe. Principalement érigés à l'occasion des Joyeuses Entrées, ces arcs remplissaient une double fonction. Ils constituaient à la fois des seuils symboliques marquant l'entrée dans l'espace festif et aussi des structures décoratives scandant le parcours du cortège, tout en déployant un programme iconographique élaboré consacré à la ville et à ses dirigeants³³⁸. Ce programme iconographique pouvait être enrichi de figures personnifiées, parfois dotées de voix, renforçant les effets de présence et l'implication du spectateur³³⁹. L'Arc de triomphe participe ainsi pleinement au cadrage spatial de la cérémonie, agissant à la fois comme seuil et comme cadre, ponctuant le trajet processionnel et transformant l'espace urbain en véritable scène théâtrale³⁴⁰. Dans les représentations conservées, ces arcs adoptent les codes visuels de l'architecture monumentale et feignent par la couleur et l'ornementation, l'usage de matériaux nobles et la pérennité d'une construction durable. L'arc de triomphe dédié au roi Philippe IV d'Espagne (fig. 116) en offre un exemple particulièrement révélateur. L'image donne à voir une structure richement décorée et composée de deux registres, le supérieur étant composé de trois travées dont la centrale se prolonge jusque dans le second registre qui se couronne d'un fronton circulaire interrompu. C'est précisément dans cette interruption que prennent place les figures de Jupiter et de Junon, représentées comme des divinités célestes descendues de leur sphère pour assister à la cérémonie et rendre hommage au souverain. Par cette mise en scène, l'arc apparaît comme une architecture tridimensionnelle pleinement investie d'un programme symbolique et illusionniste. Or, cette lecture est profondément reconfigurée par la conservation exceptionnelle d'un élément matériel issu de ce même dispositif (fig. 115). Il s'agit d'un *schoreersel*, c'est-à-dire d'un panneau peint, représentant précisément le groupe de Jupiter et Junon. Ce vestige, de nature fondamentalement bidimensionnelle, révèle un écart décisif entre l'apparence architecturale construite par l'image et la réalité matérielle du dispositif. Loin d'être de réelles divinités ou des figures sculptées intégrées à une structure tridimensionnelle, ces figures étaient en réalité peintes sur un support plat, destiné à produire, par des stratégies illusionnistes, l'illusion du relief et de la richesse. La

³³⁸ BUSSELS, S., *Spectacle, Rhetoric and...op. cit.*, p. 12. ; DEKONINCK, R., (et. al.), *Mise En Image...op. cit.*, p. c. 3.

³³⁹ KAY, N.-J., et., NANCY, J., *Sacra Conversazione : Eavesdropping...op. cit.*, p. 251.

³⁴⁰ DEKONINCK, R., (et. al.), *Mise En Image...op. cit.*, p. c. 3.

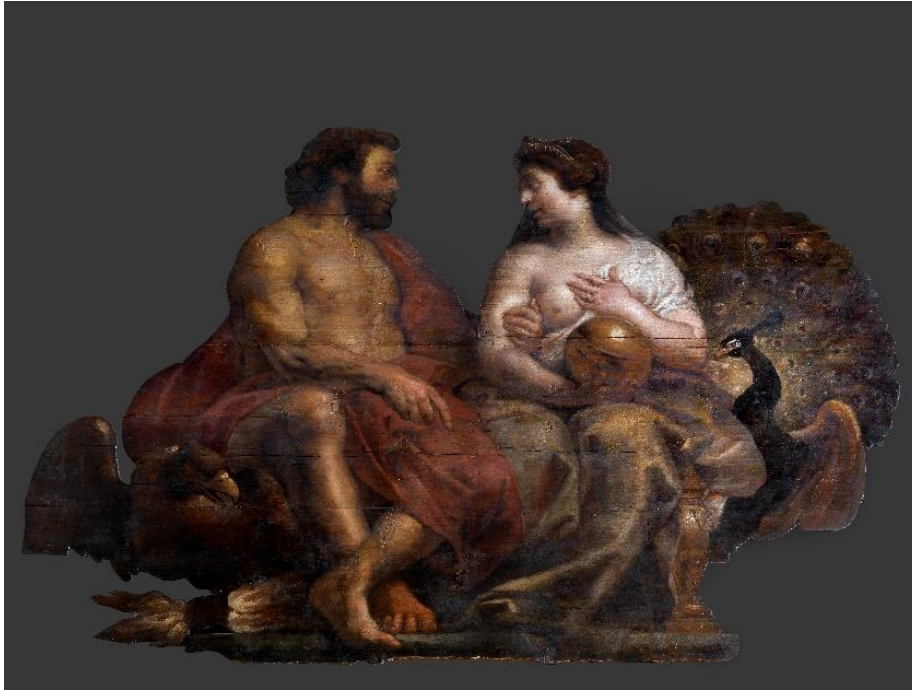


Fig. 115. Cornelis de Vos. *Jupiter et Junon*. s.d. Huile sur panneau. 230 × 336 cm. Anvers, KMSKA. (KMSKA, <https://kmska.be/nl/meesterwerk/jupiter-en-juno>, consulté le 08/02/2026).



Fig. 116. Theodore van Thulden. *Arc de triomphe du roi Philippe IV d'Espagne*. s.d. Huile sur panneau. 104,2 x 73 cm. Anvers, KMSKA. (KMSKA, <https://kmska.be/nl/meesterwerk/triomfboog-van-koning-filips-iv-van-spanje>, consulté le 08/02/2026).

confrontation entre la représentation et le vestige met ainsi en lumière le fonctionnement même de ces architectures éphémères : réalisées à partir de matériaux modestes, elles reposaient sur des procédés visuels sophistiqués visant à masquer leur matérialité réelle au profit d'un effet de magnificence. Si le panneau conservé présente déjà des dimensions considérables – 230 × 336 cm –, combiné à l'ensemble de la structure, il participait à une monumentalité qui, paradoxalement, n'est que partiellement transmise dans l'image. Ce cas d'étude constitue sans doute l'exemple le plus explicite de divergence entre vestige matériel et représentation visuelle, illustrant avec force les stratégies illusionnistes mises en œuvre pour faire advenir le merveilleux.

L'ensemble des exemples examinés permet ainsi de clore cette réflexion sur la représentation du char et la fixation de l'éphémère. Après avoir mis en lumière les enjeux et limites de la représentation de l'éphémère, distingué une typologie des figurations du char, analysé les mécanismes de pétrification et, dans cette dernière partie, confronté œuvres et vestiges, il apparaît que représenter le char revient moins à en restituer fidèlement la réalité qu'à en proposer une version stabilisée, sélectionnée et parfois idéalisée. La représentation ne se contente pas de figer l'éphémère : elle le transforme, en reconfigure les formes et en redéfinit durablement la mémoire.

Conclusion de chapitre

Ce second chapitre s'est inscrit dans une perspective mémorielle en déplaçant l'analyse du char vers les modalités de sa survivance par l'image. Il s'agissait en effet d'interroger la manière dont ce dispositif mobile a perduré, notamment à travers des traces visuelles, assurant à la fois leur transmission et, surtout, leur reconfiguration.

L'analyse a d'abord mis en évidence les enjeux et les limites intrinsèques à toute tentative de représentation de l'éphémère. Si textes et images répondent à une logique commémorative visant à préserver la mémoire des festivités, ils participent simultanément à un processus de reconfiguration de l'événement. Loin de restituer fidèlement une réalité disparue, ces représentations proposent des versions recomposées, souvent idéalisées, où les contraintes, les aléas et les imperfections sont effacés au profit d'une image méliorative. L'image s'affirme ainsi comme un espace de médiation où se construisent des visions orientées du spectacle déterminées par des enjeux esthétiques, politiques et idéologiques. La fixation de l'éphémère ne saurait dès lors se comprendre comme une simple conservation mais bien comme une transformation active qui oriente durablement la réception et l'interprétation des chars.

Dans un second temps, l'identification d'une typologie des figurations du char a permis de préciser les mécanismes employés dans ces mises en images. Deux grandes logiques s'en sont dégagées : celle de l'extraction qui isole le char de son contexte pour en faire un objet autonome, et celle de l'inscription qui le réintègre dans l'espace urbain et dans la dynamique collective du cortège. Ces deux modalités ne constituent pas de simples choix formels : elles engagent des modes de lecture distincts. La première favorise une appréhension analytique et savante du dispositif. La seconde tend à restituer, autant que possible, la dimension sensible et spectaculaire de l'événement. À travers ces procédés, les images tentent de répondre au défi fondamental de la représentation : traduire dans un support fixe une expérience fondée sur le mouvement, la temporalité et la pluralité des sens. L'étude des différents médiums a ensuite permis de nuancer et d'enrichir cette analyse. Les estampes, qu'elles soient libres ou associées à un texte, apparaissent comme le principal vecteur de diffusion des images des chars, oscillant entre logique narrative et logique descriptive, entre inscription dans l'espace et décontextualisation. La peinture, en introduisant la couleur et des formats plus immersifs, renforce l'illusion d'une restitution sensible de la fête tout en poursuivant des logiques similaires de sélection et de recomposition. Quant à la photographie, elle met ainsi en évidence un paradoxe important : bien qu'elle soit perçue comme un enregistrement fidèle du réel, ses contraintes techniques initiales – notamment le temps de pose – produisent parfois des images

qui s'éloignent de l'expérience vécue du cortège. Toutefois, ces mêmes contraintes peuvent aussi rendre perceptible la dynamique du défilé, à travers des flous ou des déformations qui traduisent justement le mouvement. Par ailleurs, l'hypothétique usage du stéréoscope introduit une véritable innovation dans la restitution de ces images : en recréant un effet de profondeur, il renforce l'impression d'immersion et propose une nouvelle manière d'appréhender le spectacle, prolongeant, par des moyens techniques, les effets illusionnistes déjà à l'œuvre dans les festivités elles-mêmes. Enfin, la maquette constitue un cas singulier en introduisant la tridimensionnalité. À la croisée de la contemplation et de l'accessibilité, elle permet de saisir le dispositif dans sa globalité tout en en proposant une lecture synthétique.

La dernière partie, consacrée à la confrontation entre représentations et vestiges matériels, a permis de prolonger cette réflexion en mettant à l'épreuve la valeur documentaire des images. L'examen de vestiges conservés – restes de géants, éléments du char de l'Enfer ou schoreersel – a révélé des écarts significatifs entre l'objet matériel et sa représentation. Simplifications, variations formelles, omissions ou accentuations témoignent du caractère sélectif et interprétatif des images. Ces divergences ne doivent toutefois pas être comprises comme des erreurs mais comme les manifestations d'une logique propre à la représentation qui privilégie la lisibilité, l'efficacité symbolique ou l'impact visuel. En retour, les vestiges eux-mêmes, inscrits dans des trajectoires de transformations et de réemplois, rappellent que les dispositifs ne sont jamais figés et que toute tentative de restitution doit être envisagée avec prudence.

Au terme de cette analyse, il apparaît que les représentations des chars ne peuvent être considérées comme de simples relais passifs de la mémoire. Elles participent pleinement à la fabrication même de leur réalité, en conditionnant les formes sous lesquelles ces dispositifs sont aujourd'hui accessibles. Dans cette approche mémorielle, le char ne subsiste donc pas comme un objet stable mais comme une construction située au croisement de l'événement vécu et de ses multiples reconfigurations visuelles. Fixer l'éphémère ne revient ainsi jamais à en préserver l'intégrité mais à en produire une version orientée, où s'entrelacent mémoire, interprétation et mise en scène.

Chapitre 3. Fabriquer l'extraordinaire : l'expérience de l'illusion

Introduction du chapitre

Loin de se réduire à de « simples » supports symboliques, les chars processionnels relèvent d'une dimension pleinement performative qui outrepassé largement leur fonction première de représentation. Cette approche implique dès lors de déplacer le regard vers le temps même de la fête et de l'expérience vécue, moment où l'illusion se déploie complètement. Par leur matérialité, leurs effets et leur inscription dans le cortège, les chars processionnels participent activement à la production d'un univers spectaculaire visant à fabriquer l'extraordinaire.

Ce chapitre propose ainsi d'envisager le char non seulement comme un objet iconographique, mais aussi comme un dispositif matériel, technique, mobile et expérientiel. D'une part, le char sera abordé dans sa dimension matérielle et technique, en tant que machine illusionniste à partir de trois registres complémentaires. L'analyse portera d'abord sur l'illusion matérielle à travers l'étude des matériaux et des procédés de fabrication. Elle se poursuivra par l'examen de l'illusion cinétique, qu'il s'agisse du mouvement du char au sein du défilé ou de ces animations internes qui, en mouvant le dispositif, émeuvent les spectateurs. Enfin, une attention particulière sera accordée à l'illusion ontologique qui brouille les frontières entre naturel et artificiel, vivant et inanimé. Le chapitre s'achèvera par un basculement de l'analyse avec focale sur le public, envisagé comme un protagoniste indispensable des festivités, donnant lieu à une réflexion sur la réception et l'expérience spectatorielle. Il s'agira d'analyser, d'une part, la manière dont le spectacle est perçu et ressenti – entre compréhension, expérience sensible et immersion spirituelle – et d'autre part, la façon dont les spectateurs sont eux-mêmes représentés et intégrés au sein du dispositif processionnel. Ainsi, ce chapitre entend montrer que le char ne se limite pas à un objet à contempler mais constitue un agent actif dans la fabrication de l'extraordinaire, dont l'efficacité repose autant sur ses dispositifs illusionnistes que sur les effets qu'il produit sur ceux qui le regardent.

Par ailleurs, en raison du caractère parfois lacunaire des sources directement liées aux chars anversoises, ce chapitre s'appuie également ponctuellement sur des comparaisons avec d'autres dispositifs et d'autres contextes urbains.

Le char comme machine illusionniste

L'exemple du *Schoneveld* ci-dessus permet d'établir une transition vers cette nouvelle partie. Si la précédente montrait comment pérenniser le char, il convient désormais d'interroger le mouvement inverse : comment rendre le char vivant ? Grâce à l'illusion comme principe structurel.

En effet, l'illusion constitue l'une des caractéristiques fondamentales des festivités éphémères. Elle naît de la combinaison et de la superposition harmonieuses de divers éléments de nature diverses – réels ou artificiels, bidimensionnels ou tridimensionnels, animés ou inanimés – dont l'agencement brouille volontairement les frontières entre les niveaux de représentation³⁴¹. De cette fusion, ou plutôt de cette confusion maîtrisée, naît une expérience immersive où la réalité semble se confondre avec la fiction. Les décors éblouissent ainsi le spectateur tout en trompant son regard, y compris celui des observateurs les plus attentifs³⁴². C'est précisément ce fonctionnement illusionniste qui sera examiné dans cette partie, à travers l'étude de la matière, des procédés d'animation et du jeu constant entre nature et artifice.

D'un point de vue méthodologique, il importe de rappeler que, depuis le début de cette étude, le terme de char a été employé pour désigner le dispositif dans son ensemble. Ce mot doit être compris comme la combinaison d'une base donc d'une plateforme mobile et d'un décor qui lui est associé, qu'il s'agisse du Géant, de la ménagerie – terme employé ici pour désigner les animaux représentés à très grande échelle –, du Navire ou autres³⁴³. Dans la présente partie, ces différentes composantes constitutives du char seront toutefois examinées séparément, afin d'en analyser plus précisément les logiques matérielles et les procédés de mise en scène.

Enfin, les sources directement liées à cette analyse étant particulièrement limitées, les informations mobilisées dans cette partie s'appuieront notamment sur des exemples provenant d'autres villes ou d'autres dispositifs festifs pouvant être mis en parallèle avec le champ d'étude. Cette mise en perspective comparative permet ainsi d'éclairer, par analogie, certaines pratiques ou procédés susceptibles d'avoir également été employés dans le contexte anversois.

³⁴¹ DEKONINCK, R., (et. al.), *La spectacularité baroque...op. cit.*, p. 145. ; HEERING, C., *Pratiques de montage...op. cit.*, p. 7.

³⁴² HEERING, C., *Pratiques de montage...op. cit.*, p. 7.

³⁴³ TWYFFELS, B., *Géants et monstres...op. cit.*, p. 16.

Illusion matérielle : métamorphoser la matière

Effectivement, les sources se révèlent non seulement limitées mais également peu explicites, ce qui restreint considérablement la connaissance des personnes impliquées dans le processus de création des chars. Il est néanmoins possible d'identifier certains types d'artisans qui auraient pu participer à l'élaboration de ces dispositifs tels que des menuisiers, des manneliers – ouvriers vanniers travaillant l'osier –, ainsi que des sculpteurs et des peintres³⁴⁴. Un élément notablement révélateur concerne la répartition des coûts liés à l'organisation des Ommegangs : celle-ci semble avoir été consacrée davantage à la main d'œuvre qu'aux matériaux eux-mêmes³⁴⁵. De fait, au même titre que les arcs de triomphe évoqués précédemment, les constructions éphémères auxquelles appartiennent les chars reposaient sur l'emploi de matériaux modestes et périssables, destinés à imiter visuellement des matériaux plus nobles³⁴⁶. Cette pratique participait ainsi à la création d'effets illusionnistes, conférant à ces dispositifs une apparence trompeuse. Ce mode de fabrication peut être rapproché du concept de *bricolage* formulé par Lévi-Strauss. Cette notion décrit une manière de penser et d'agir fondée sur une logique de récupération et de recyclage. Selon le principe du « ça peut toujours servir » et « faire avec les moyens du bord », le bricoleur rassemble des matériaux hétérogènes déjà existants et souvent issus de contextes variés, afin de les décontextualiser et de les réutiliser en les détournant de leur forme et de leur fonction initiales³⁴⁷.

La plateforme mobile du char semble elle-même relever de cette logique de récupération. Il s'agissait le plus souvent d'un chariot en bois – d'origine agricole ou commerciale – muni de roues. Cette structure en bois était renforcée par des éléments métalliques puis recouverte de panneaux ou de toiles peintes, visibles depuis l'extérieur, et complétée par un décor d'ornements réalisés en bois et ou en stuc³⁴⁸. L'usage de toiles peintes est notamment confirmé par une source relative à la commande passée par la ville d'Anvers à Cornelis Floris III pour le char de la mer avec Neptune et Amphitrite. Il y est en effet précisé que « la ville fournira la toile pour la mer sur le char », ce qui suggère que les socles marins des différents chars maritimes étaient réalisés au moyen de toiles peintes figurant les flots³⁴⁹.

³⁴⁴ DUBUISSON, L., *Entretien avec Dubuisson Laurent : Conservateur de la Maison des Géants à Ath*, 19/02/2026.

³⁴⁵ THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 70.

³⁴⁶ CHOLCMAN, T., *Art on paper...op.cit.*, p. 11. ; DEKONINCK, R., (et. al.), *La spectacularité baroque...op. cit.*, p. 142.

³⁴⁷ HEERING, C., *Pratiques de montage...op. cit.*, p. 5.

³⁴⁸ DUBUISSON, L., *Entretien avec Dubuisson...op. cit.* ; DUCASTELLE, J-P., *Tête à tête...op. cit.*, p. 33.

³⁴⁹ CHOLCMAN, T., *Art on paper...op.cit.*, p. 40.

À propos du décor installé sur le chariot, en particulier dans le cas de la ménagerie et du géant Druon Antigon (fig. 95), leur processus de fabrication repose sur un compromis entre solidité structurelle et légèreté. La technique principale consiste ainsi en la réalisation d'une structure en bois habillée d'osier (fig. 117), mise en œuvre selon un procédé de vannerie³⁵⁰. Quant aux animaux, à l'instar de la plateforme mobile, cette structure était certainement recouverte d'une toile tendue et peinte. Cette hypothèse est notamment confirmée par l'exemple du Cheval Bayard à Ath (fig. 118) qui, par analogie, peut être rapproché du cas anversois³⁵¹. La fabrication des géants est mieux documentée, spécifiquement grâce à des reportages contemporains, bien qu'elle présente probablement des similarités avec la ménagerie. La technique actuelle débute en effet par la réalisation d'un squelette constitué d'une structure en bois vannée, parfois organisée en plusieurs registres. Certains éléments, tels que la tête et les mains, sont d'abord modelés en terre puis recouverts de nombreuses couches de papiers fins. Une fois démoulées, celles-ci permettent d'obtenir des membres creux. La polychromie est ensuite appliquée, tandis que la chevelure et les accessoires viennent compléter l'ensemble afin de donner vie à la carcasse³⁵². Le principe d'une structure creuse semble toutefois déjà attesté à l'époque étudiée. Cornelis Grapheus livre par exemple une description de Druon Antigon : *L'intérieur du colosse était creux au niveau du cou et de la tête, fabriqué à partir de divers matériaux spécialement conçus par des artisans pour être si dur et solide qu'il résistait à la rouille, aux vers et aux intempéries, craignant seulement le feu, son seul ennemi*³⁵³. Cette description fait écho aux matériaux identifiés par les chercheurs du MAS, à savoir le bois, le métal, le cordage et le papier mâché, ce dernier étant implicitement suggéré par la mention du caractère creux de la tête. Il est dès lors possible que le procédé de fabrication de Druon ait présenté un caractère relativement avant-gardiste, en raison de sa proximité avec certaines pratiques contemporaines.

³⁵⁰ DUBUISSON, L., *Entretient avec Dubuisson...op. cit.*

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² *La construction d'un géant*, TF1, (<https://www.youtube.com/watch?v=3JZjVRcWj1A>, consulté le 17/02/2026).

³⁵³ «Est intus, uacuo collo, et capite prorsus inanis : sic ex varia ad hoc per artifices excogitata materia factus, tam durus, tam solidus, tam nihil penetrabilis, ut neque ferro, aut etiam tormentariis vix globis, aut vermibus, aut ulli putredini cedat, aut ulla ui flecti, pluvisque, aut alia quavis coeli iniuria solui, molliorue fieri queat, solo Vulcano super omnia ipsi inuiso : illum solum timet, illum solum, ut infensissimum sibi hostem, studiose observat » ; GRAPHEUS, C., *Spectaculorum in susceptione...op. cit.*, p. 90-94.



Fig. 117. Anonyme. *Réplique du buste du géant Goliath d'Ath.* s.d. Bois et osier. Dimensions inconnues. Ath, Maison des géants. (Maison des géants, <https://maisondesgeants.lescollections.be/index.php/Detail/objects/21902>, consulté le 12/03/2026).



Fig. 118. Anonyme. *Cheval Bayard.* s.d. Bois, osier et textiles. 630 cm. Ath. (Wikipédia, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Cheval_Bayard_\(g%C3%A9ant_d%27Ath\)#](https://fr.wikipedia.org/wiki/Cheval_Bayard_(g%C3%A9ant_d%27Ath)#), consulté le 12/03/2026).

Il convient toutefois de souligner qu'il s'agit là d'un exemple exceptionnel : dans les faits, la technique du papier mâché demeurait très rare sous l'« Ancien Régime »³⁵⁴. Aux XVI^e et XVII^e siècles, la réalisation des mains et des têtes faisait plus fréquemment appel à l'intervention d'un sculpteur sur bois³⁵⁵. Un exemple conservé en témoigne avec la tête de la géante Mégère (fig. 119), aujourd'hui conservée au musée de Leuven. Un autre usage, attesté notamment au XVIII^e siècle, consistait à employer des feuilles de métal, comme ce fut le cas pour la géante anversoise Pallas (fig. 101)³⁵⁶.

Les autres chars du cortège présentent quant à eux des structures davantage apparentées à des formes architecturales : tel est le cas du Navire, du Char marin portant Neptune et Amphitrite – qui adopte l'apparence d'un véritable char triomphal antique –, ainsi que de certaines scènes du Nouveau Testament. Dans ces cas également, il est probable que la structure ait été réalisée principalement en bois.

Les finitions apportées aux figures contribuaient enfin à renforcer l'effet de présence. La chevelure était majoritairement réalisée à partir de crins de cheval, bien que l'usage de cheveux véritables ne soit pas exclu³⁵⁷. Les costumes étaient constitués de véritables textiles, tandis que le métal pouvait parfois être employé pour certains éléments, au risque toutefois d'alourdir la structure³⁵⁸. Par ailleurs, en plus des chars eux-mêmes, l'« Eeckhof », espace de stockage de la ville d'Anvers, conservait aussi bien un ensemble d'accessoires. L'inventaire de l'entrepôt dressé en 1572 mentionne ainsi un certain nombre d'agréments, tels que trente-deux chaînes attachées au collier du monstre marin, mais également des accessoires nécessaires à l'organisation pratique du cortège, notamment dix-sept pièces décorées – probablement des planches – destinées à transporter et tirer les chars³⁵⁹. D'autres accessoires, tels que les armes de Druon, étaient possiblement réalisées en bois sculpté puis recouvertes d'une toile peinte³⁶⁰. L'ensemble de ces éléments révèle ainsi un mode de fabrication caractéristique des dispositifs festifs éphémères : fondé sur l'usage de matériaux modestes, sur des techniques de récupération et sur des procédés d'imitation, il visait moins la permanence matérielle que la production d'un effet visuel convaincant, participant pleinement à la logique illusionniste propre à ces événements.

³⁵⁴ DUBUISSON, L., *Entretient avec Dubuisson...op. cit.*

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ PETERS, E-J., *Printing Ritual...op.cit.*, p. 387.

³⁶⁰ *Ibid.*



Fig. 119. Anonyme. *Tête de la géante Mégère*. Après 1532, ca. 1681. Bois (saule), métal, toile, soie, crin. 97 x 52 cm. Louvain, Musée Leuven. (Mleuven, <https://mleuven.resourcespace.com/iiif/image/6490/full/767./0/default.jpg>, consulté le 12/03/2026).

Illusion cinétique : feindre la vie

Un principe fondamental des chars, jusqu'ici volontairement laissé de côté, concerne la question de la mobilité. En effet, puisqu'il s'agit d'une procession, il est évident que le char se déplace, mais comment ce mouvement est-il rendu possible ? Cette première question sera d'abord abordée à travers l'examen du mouvement externe. Une seconde interrogation prolonge cette réflexion autour de la mobilité, cependant, à une autre échelle : celle de l'animation interne des chars. De fait, certains dispositifs ne se contentent pas d'avancer dans le cortège, ils intègrent également des paramètres animés qui produisent des effets de mouvement au sein même de leur structure et qui peuvent parfois interagir directement avec les spectateurs. C'est précisément ces dimensions qui motiveront l'analyse. Comme le souligne Ralph Dekoninck : *L'animation est en effet le propre de ces décorations vivantes mélangeant images fixes et mobiles jusqu'à brouiller les frontières entre le naturel et l'artificiel*³⁶¹. La mobilité apparaît ainsi comme un élément essentiel – peut-être même central – du fonctionnement illusionniste des chars, dans la mesure où elle contribue à donner l'impression que ces dispositifs, pourtant artificiels, sont dotés d'une forme de vie.

Mouvement externe

Avant d'analyser plus précisément les dispositifs de mobilité des chars, il convient de revenir brièvement sur la typologie proposée par René Meurant qui distingue plusieurs catégories de dispositifs gigantesques. Comme cela a été mis en évidence précédemment, deux formes principales coexistent au sein du cortège : les figures destinées à être conservées et promenées régulièrement lors des processions, ainsi que les statues colossales animées ou automatisées transportées sur des chars³⁶². Dans le défilé anversois, seuls deux dispositifs semblent appartenir à la première catégorie, Saint Christophe et le Chameau. Leurs modalités de mise en mouvement diffèrent sensiblement de celles des autres figures du cortège, associées aux chars relevant de la seconde catégorie. Il convient dès lors d'examiner ces deux types de dispositifs séparément.

Les figures de la première catégorie se distinguent en effet des chars en ce qu'elles sont portées par des porteurs. Concrètement, plusieurs personnes prennent place sous la structure de la figure et assurent son déplacement, ses rotations et même certains mouvements dansés. Des roues de

³⁶¹ DEKONINCK, R., (et. al.), *Mise En Image Du Spectacle Et Spectacularisation De l'Image à l'Âge Baroque*, dans, « Revue De Synthèse à Orientation Sémiologique », s.l, 2013, p. c. 2.

³⁶² DUBUISSON, L., *Géants du monde...op. cit.*, p. 9-10.

dimensions variables mais souvent petites peuvent également être intégrées afin de faciliter la mobilité de l'ensemble et d'en alléger le poids. Il existe par ailleurs une photographie de l'intérieur du Cheval Bayard (fig. 120) qui permet de visualiser l'organisation interne d'un tel dispositif et offre alors un point de comparaison pertinent pour imaginer ce qui pouvait se produire sous la structure du Chameau. Un indice iconographique semble d'ailleurs confirmer ce principe de mobilité. Dans la peinture de Pieter van Aelst, le Chameau (fig. 121) est représenté avec, en son centre inférieur, un petit carré qui pourrait correspondre à une ouverture percée dans la structure. Cette ouverture aurait probablement servi de fenêtre, permettant aux porteurs dissimulés à l'intérieur de se repérer. Le cas de Saint Christophe se révèle toutefois plus complexe. Au moment de sa première mise en scène en 1398, le géant étant incarné par un homme de grande taille. À partir du XV^e siècle, il semble avoir été représenté par un figurant sur des échasses³⁶³. Une autre hypothèse évoque aussi la possibilité d'un grand mannequin reposant sur les épaules d'un porteur, afin d'accentuer l'impression de monumentalité³⁶⁴. Ces différentes formes de représentations – homme de grande taille, acteur sur des échasses ou un mannequin porté – témoignent ainsi de la diversité des procédés employés pour donner corps à Saint Christophe au fil du temps. Ainsi, la mobilité de ces figures portées repose avant tout sur l'intervention directe des porteurs dissimulés sous la structure dont les mouvements confèrent à ces géants une animation immédiate et expressive, participant pleinement à l'illusion de vie recherchée dans le cadre de la procession.

À l'inverse des dispositifs portés, les statues colossales installées sur des plateformes sont quant à elles tractées, ce qui implique d'autres modalités de mobilité. L'attention se porte dès lors sur la base roulante qui permet le déplacement du dispositif dans son ensemble. À partir du corpus documentaire, il est possible de distinguer deux grands modes de mise en mouvement : la traction animale et la propulsion interne. Comme leur nom l'indique, la première repose sur une force de tirage extérieure, contrairement à la seconde. L'examen porte en premier lieu sur le cas de la traction animale. Les estampes de Jan Luyken (fig. 75) et de Gaspar Bouttats (fig. 83) montrent en effet que la quasi-totalité des chars y sont tirés par des chevaux. Lorsque ces animaux apparaissent, leur présence doit toutefois être relativisée : ils ne participent pas

³⁶³ TWYFFELS, B., *Géants et monstres...op. cit.*, p. 27.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 15.



Fig. 120. Anonyme. *Intérieur du Cheval Bayard en 1997*. 1997. Bois (saule), métal, toile, soie, crin. 97 x 52 cm. (Wikipédia, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Cheval_Bayard_\(g%C3%A9ant_d%27Ath\)#/media/Fichier:ChevalInterieur.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Cheval_Bayard_(g%C3%A9ant_d%27Ath)#/media/Fichier:ChevalInterieur.jpg), consulté le 12/03/2026).

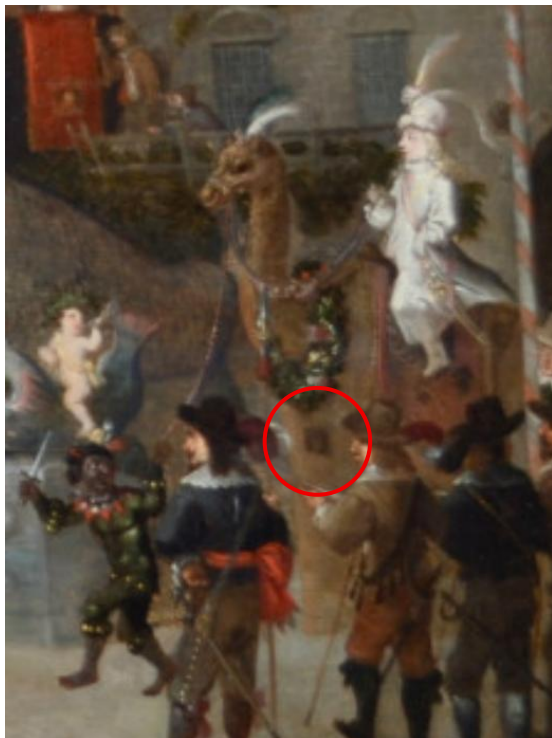


Fig. 121. Pieter van Aelst. *L'Ommegang à Anvers*. Huile sur toile. 1664. 72 x 106 cm. Détail du chameau. (Jean Moust, <https://www.jeanmoust.com/categories/portraits-genre-and-exterior-scenes/aelst-peter-van/the-ommegang-in-antwerp-629882>, consulté le 13/03/2026).

véritablement à la représentation symbolique du char mais assurent avant tout sa progression dans le cortège. Dans certains cas, il pouvait être envisagé de les déguiser afin de les intégrer visuellement au cortège, bien qu'il s'agisse là d'une solution de fortune³⁶⁵. Comme cela a été observé précédemment, la grande majorité des estampes du XVI^e siècle présentent les chars de manière décontextualisée et par conséquent, sans les éléments qui permettaient leur déplacement. Faut-il en conclure que ces images procèdent à une décontextualisation complète, les chars étant tractés mais cette dimension n'ayant simplement pas été représentée ? Ou bien certains d'entre eux étaient-ils effectivement mus par une propulsion interne ? La première hypothèse apparaît la plus probable. Néanmoins, les sources iconographiques montrent également que tous les chars ne sont pas tractés par des chevaux au sein du défilé, certains véhicules semblant recourir à un autre mode de déplacement. C'est notamment le cas des chars marins – le Navire, la Baleine, les Dauphins et le char de la mer avec Neptune et Amphitrite –, qui semblent fonctionner grâce à une force interne, procédé qu'il convient désormais d'examiner. Cette possibilité doit être replacée dans le contexte plus large de la culture technique de la Renaissance. Période marquée par une curiosité accrue pour les mécanismes et les inventions, elle voit se développer un intérêt particulier pour les dispositifs capables de se mouvoir par eux-mêmes³⁶⁶. En effet, l'idée d'un véhicule se déplaçant sans traction apparente suscitait une véritable fascination tant pour les ingénieurs que pour les spectateurs³⁶⁷. Un tel phénomène pouvait être perçu comme relevant d'une force extraordinaire, voire surnaturelle, conférant à ces machines une dimension merveilleuse et renforçant ainsi l'effet d'illusion recherché dans les festivités³⁶⁸. Dans son ouvrage *Le véhicule des Dieux. Archéologie de l'automobile*, J. J. Berns rappelle précisément que certains chars de triomphe employés lors de processions pouvaient être dotés de mécanismes de mobilité dissimulés³⁶⁹. L'automobilité de ces chars pouvait cependant reposer sur des procédés variés. Une première possibilité correspond à une automobilité mécanique, c'est-à-dire à un véhicule se déplaçant grâce à ses propres caractéristiques internes. Dès 1477-78, certains mécanismes d'horlogerie actionnés par des ressorts étaient capables d'animer des automates et des véhicules³⁷⁰. Une célèbre esquisse de Léonard de Vinci représentant un véhicule muni de moteurs à ressorts (fig. 122) témoigne

³⁶⁵ BERNES, J.J., *Le véhicule des...op. cit.*, p. 24.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 7.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ DEKONINCK, R., (et. al.), *La spectacularité baroque...op. cit.*, p. 144.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 20-21.

³⁷⁰ BERNES, J.J., *Le véhicule des...op. cit.*, p. 35.

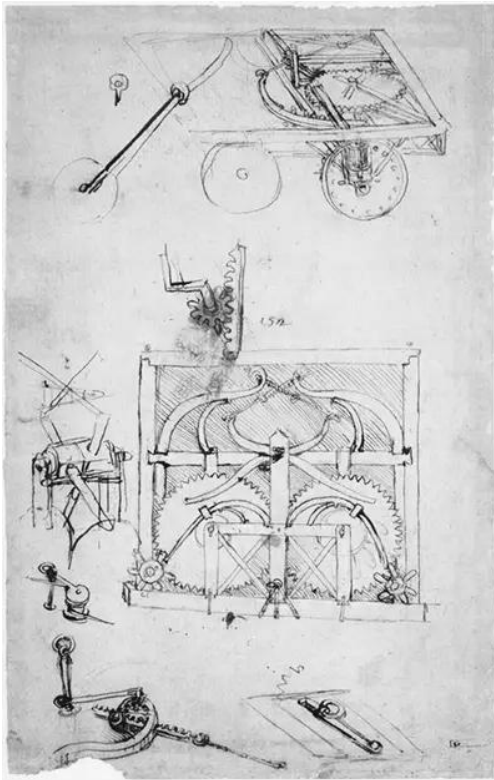
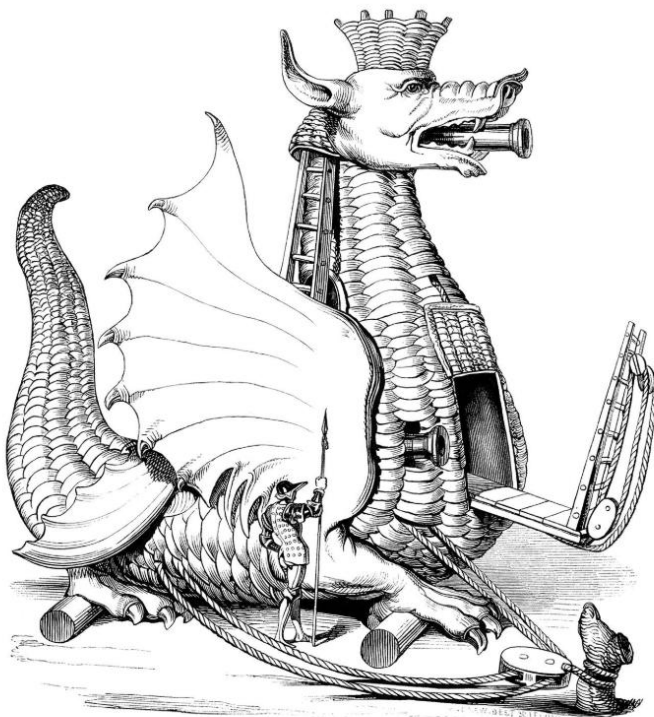


Fig. 122. Leonard de Vinci. *Automobile (Voiture)*. 1478. Croquis sur papier. Dimensions inconnues. (leonardodavinci.net, <https://www.leonardo-da-vinci.net/fr/automobile/#>, consulté le 13/03/2026).



(Une Machine de guerre, d'après Valturio.

Fig. 123. Anonyme. *Une Machine de guerre, d'après Valturio*. s.d. Estampes. Dimensions inconnues. (oldbookillustrations, <https://www.oldbookillustrations.com/site/assets/high-res/1840/war-machine-1600.jpg>, consulté le 13/03/2026).

de ces expérimentations. Une seconde éventualité, techniquement plus simple, repose sur l'utilisation d'animaux dissimulés sous la structure du char³⁷¹. Invisibles pour les spectateurs, ces animaux devenaient de véritables automates, des « animaux-machines » évoqués dans la théorie cartésienne³⁷². Enfin, une troisième solution consistait à dissimuler des personnes, dont des enfants, à l'intérieur de la plateforme à l'instar du Chameau³⁷³. Ce principe trouve un parallèle dans certaines machines de guerre (fig. 123), notamment celles imaginées par Roberto Valturio dans son *De Re Militari*, un traité sur les arts militaires achevé vers 1460. Conçues pour s'approcher des fortifications ennemies, ces machines étaient de véritables véhicules actionnés par la force humaine³⁷⁴. Divers dispositifs permettaient alors de transformer l'énergie musculaire en force locomotrice : manivelles, treuils, hampes, roues à tambour, bobines, échelons, rouages et engrenages à dents et à chevilles³⁷⁵. Les chars pouvaient également disposer d'un système de freinage permettant d'en contrôler la progression³⁷⁶. Parmi ces différentes possibilités, le recours à la propulsion humaine dissimulée semble constituer l'hypothèse la plus plausible dans le cas des chars anversoïses. Cette interprétation est particulièrement renforcée par la présence d'ouvertures observables sur les chars maritimes, visibles par exemple dans la peinture d'Alexander II Casteels (fig. 124), permettant aux personnes à l'intérieur de se repérer et de diriger le char. Les modalités évoquées ci-dessus ont donc probablement été mises en œuvre dans la conception de ces chars, même si leur maniabilité devait rester relativement limitée³⁷⁷. Ainsi, qu'il repose sur la traction animale ou sur une propulsion interne dissimulée, le mouvement externe des chars participe pleinement au dispositif illusionniste des festivités. En masquant les forces qui les mettent en mouvement, ces véhicules donnent l'impression de se mouvoir par eux-mêmes, contribuant à brouiller les frontières entre réalité et fantaisie aux yeux des spectateurs.

³⁷¹ DEKONINCK, R., (et. al.), *La spectacularité baroque...op. cit.*, p. 144.

³⁷² DEKONINCK, R., (et. al.), *La spectacularité baroque...op. cit.*, p. 144.

³⁷³ BERNIS, J.J., *Le véhicule des...op. cit.*, p. 35 et 67.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 44-45.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 38.

³⁷⁶ DUBUISSON, L., *Entretien avec Dubuisson...op. cit.*

³⁷⁷ BERNIS, J.J., *Le véhicule des...op. cit.*, p. 65.



Fig. 124. Alexander (II) Casteels. *La procession d'Anvers sur la Grand-Place*. 1680-1716. Huile sur panneau. 88,5 x 135 cm. Anvers, MAS. (DEMAZIÈRES, C., 2025).

Animation interne

Si les chars anversois se caractérisent d'abord par leur progression au sein du cortège grâce à leur plateforme mobile, certains d'entre eux présentent une dimension supplémentaire : ils intègrent des mécanismes d'animation interne capables d'animer les figures gigantesques elles-mêmes. Alors que l'analyse précédente s'attachait principalement à la plateforme constituant la base de ces statues monumentales, l'attention se porte désormais sur ces dernières. Dorénavant, l'animation s'inscrit au sein même du dispositif transformant ainsi ces chars en véritables machines spectaculaires. Dans cette perspective, il convient de s'interroger sur les modalités selon lesquelles ces effets de mobilité interne se manifestent, ainsi que sur les procédés techniques susceptibles d'en permettre la mise en œuvre. Pour éclairer ces mécanismes, un détour par l'univers théâtral s'avère particulièrement pertinent. Dans *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, G. Cohen dévoile les coulisses et les procédés techniques liés aux mystères – genre dramatique mettant en scène des sujets religieux – médiévaux jusqu'au XVI^e siècle. La comparaison avec ce contexte permet d'ouvrir une brèche vers l'intérieur même des dispositifs processionnels. Théâtre et festivité éphémère appartiennent en effet au même univers de spectacle et partagent un ensemble de pratiques scénographiques et d'ingéniosités techniques destinées à produire l'émerveillement du public. La réalisation de ces effets relève de ce qui est qualifié d'art des machinistes ou de la machinerie³⁷⁸. Machinistes et spécialistes des « secrets » – également appelés facteurs ou conducteurs de secrets – étaient chargés des effets spéciaux ce qui constituait une fonction essentielle au bon déroulement du spectacle³⁷⁹. Dans le monde du théâtre, la réinvention des trappes amène à un énorme progrès, celles-ci sont désormais dissimulées et intégrées à un réseau de passages aménagés sous les échafaudages³⁸⁰. Ces aménagements techniques impliquent la présence d'intervenants dissimulés à l'intérieur même des structures scéniques. Par analogie, il est probable que des dispositifs comparables aient été intégrés aux structures éphémères, au vu de leurs grandes dimensions, d'autant plus que l'analyse de la mobilité externe a déjà mis en évidence la présence d'individus dissimulés à l'intérieur de la plateforme mobile afin de la mouvoir. L'intérieur de ces constructions pouvait ainsi abriter divers mécanismes destinés à animer certains éléments du décor. De tels systèmes – reposant sur des contrepoids, ressorts, roues ou poulies, ou encore sur l'action directe d'un opérateur manipulant des cordages – permettaient de mettre en mouvement des parties spécifiques de certaines

³⁷⁸ COHEN, G., *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, 1926, p. 148.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 143.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 161-162.

statues³⁸¹. Ces animations internes conféraient aux chars une dimension spectaculaire particulière, transformant les décors monumentaux en présences dynamiques capables de surprendre et de captiver le public. Dans ce cadre, deux types de phénomènes peuvent être distingués : d'une part, une animation mécanique des figures elles-mêmes et d'autre part, le recours à divers effets spéciaux. Ces deux procédés, qui seront examinés successivement, participent ensemble à la fabrication de l'extraordinaire propre au défilé de la ville d'Anvers.

Concernant l'animation mécanique des figures, elle est attestée dans le cortège anversoïse pour deux dispositifs majeurs : le char de Druon Antigon (fig. 31 – voir page 49) et celui de l'Éléphant (fig. 23 – voir page 37). Comme cela a été mis en évidence dans le premier chapitre, notamment dans l'analyse du géant Druon, ce dernier entretient une interaction régulière avec les spectateurs et, plus particulièrement, avec le dirigeant. À certains moments du cortège et des festivités, la figure s'anime pour laisser tomber ses anciennes armes et en saisir de nouvelles. À d'autres, Druon Antigon incline ou tourne la tête en signe d'hommage³⁸². En effet, plusieurs témoignages confirment le mouvement de sa tête ainsi que l'animation de ses yeux³⁸³. De tels procédés devaient conférer au géant une présence particulièrement saisissante auprès du public. Le fait que Druon semble regarder les spectateurs, voire établir avec eux un échange visuel, renforçait l'impression de vitalité et transformait la statue en véritable homme. Faute de sources précises concernant le mécanisme utilisé pour les yeux du colosse, un détour par la ville de Lier permet néanmoins d'éclaircir cette question. Le géant Goliath (fig. 125), célébré dans cette ville, possédait en effet un dispositif d'animation oculaire aujourd'hui conservé. Celui-ci reposait sur un mécanisme relativement simple : deux bâtons placés à l'arrière des yeux permettaient de les faire rouler grâce à l'action d'un porteur³⁸⁴. Un système comparable pourrait avoir été employé pour Druon. Concernant la mouvance de la tête, les sources indiquent qu'elle était montée sur un axe fixé au niveau des épaules, ce qui lui permettait de se balancer ou de pivoter³⁸⁵. Des personnes dissimulées dans la structure pouvaient alors actionner ce mécanisme afin de donner vie à la figure³⁸⁶. Ce principe d'intervention humaine dissimulée se retrouve également dans le cas du char de l'Éléphant qui était capable de lever et de faire tourner sa trompe³⁸⁷. Par ailleurs,

³⁸¹ HEERING, C., *Fumée et éclat...op. cit.*, p. 83.

³⁸² BILLEN, C., *La cour reçue...op. cit.*, p. 86 et 88. ; BRUYN, A., *La Ioyevse &...op. cit.*, p. 31. ; BUSSELS, S., *Spectacle, Rhetoric and Power...op. cit.*, p. 106.

³⁸³ *Ibid.* ; GRAPHEUS, C., *Spectaculorum in svceptione...op. cit.*, p. 90-94.

³⁸⁴ DUBUISSON, L., *Entretien avec Dubuisson...op. cit.*

³⁸⁵ THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 71. ; BUSSELS, S., *Spectacle, Rhetoric and Power...op. cit.*, p. 106.

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ *Ibid.* ; TORFS, K., *Herinneringen uit de...op.cit.*, p. 156. ; BOCHIO, J., *Descriptio publicae gratulationis...op.cit.*, p. 112.



Fig. 125. Anonyme. *Géant Goliath*. Bois, métal, simili-cuir, résine synthétique, papier mâché, cheveux, aluminium, osier, roseau. s.d. 322 x 180 cm. Lier, Stads museum. (stadsmuseumlier, <https://www.stadsmuseumlier.be/fr/node/4593>, consulté le 14/03/2026).



Fig. 126. Alexander van Bredael. *Fête à Anvers sur la place de l'Hôtel-de-Ville en l'honneur de la monarchie*. 1697. Huile sur toile. 128,5 x 158,5 cm. Lille, Musée de l'Hospice Comtesse. Détail du char des Enfers. (DEMAZIÈRES, C., 2025).

d'autres techniques moins contraignantes existaient également et pouvaient être utilisées dans le cas de ces dispositifs, plus tardivement. Certains systèmes reposaient sur des engrenages permettant de transmettre le mouvement faisant de la plateforme à certaines parties³⁸⁸. Par leur mobilité interne, Druon Antigone et l'Éléphant offraient ainsi un spectacle d'un grand pouvoir illusionniste, rapprochant ces figures monumentales à de véritables êtres vivants.

L'intérêt de ces dispositifs ne réside pas seulement dans l'animation de la statue principale : l'ensemble du décor participe lui aussi à cet élan de vitalité. Sur le char de l'Éléphant, la figure de Fortuna placée sur le dos de l'animal est décrite comme fixant les spectateurs tout en étant pleinement animée³⁸⁹. Une telle description soulève alors une interrogation fondamentale : s'agit-il d'une statue, d'une actrice ou d'un dispositif mécanique ? Cette indétermination entretient précisément le jeu illusionniste recherché par les organisateurs, brouillant la frontière entre nature et artifice – question qui fera l'objet de l'analyse suivante.

Les chars religieux recourent également à ce type de procédés illusionnistes, au contraire, loin d'être accessoires, ceux-ci participent à la construction d'un sentiment de merveilleux et de sacré destiné à captiver les fidèles. Un exemple provenant de la ville d'Ath se révèle à cet égard particulièrement intéressant : le char de l'Annonciation y était équipé d'un système de poulies permettant de faire monter et descendre l'ange Gabriel grâce à une manivelle, produisant ainsi une apparition spectaculaire et divine³⁹⁰. Cette technique relève de ce que les sources théâtrales désignent sous le terme de « volerie », notion générique englobant les appareils qui servent à lever des personnages ou des animaux³⁹¹. Un tel procédé a très probablement pu être employé dans le cadre de l'Annonciation anversoise.

Comme cela a été montré, le caractère illusionniste des festivités repose en grande partie sur la fusion et la confusion de plusieurs registres. Les festivités éphémères constituent en effet un environnement particulièrement stimulant pour les sens : la vue est sollicitée par la monumentalité et la richesse des dispositifs, l'ouïe par la musique, les détonations de canons ou les feux d'artifice, l'odorat par les effluves variées qui se diffusent dans l'espace, tandis que le corps lui-même ressent les vibrations de la foule et la chaleur de celle-ci. Les effets spéciaux intégrés aux chars participent pleinement à cette intensification sensorielle, transformant l'espace urbain en un théâtre extraordinaire, voire magique. Un nouvel exemple athois permet

³⁸⁸ DUBUISSON, L., *Entretient avec Dubuisson...op. cit.*

³⁸⁹ BUTTAY, F., *Fortuna : usages politiques...op. cit.*, p. 88.

³⁹⁰ DUBUISSON, L., *Entretient avec Dubuisson...op. cit.*

³⁹¹ COHEN, G., *Histoire de la...op. cit.*, p. 152.

d'éclairer ces pratiques. Le char de l'Enfer disposait d'une véritable fournaise en son sein, au point qu'un incident eut déjà lieu³⁹². L'univers du théâtre apporte à nouveau des éléments complémentaires : dans les mystères, la scène infernale mettait en action un monstre capable de cracher du feu par le nez et par les oreilles³⁹³. La récurrence de tels dispositifs dans différents contextes festifs permet l'hypothèse selon laquelle le char de l'Enfer d'Anvers (fig. 59 – voir page 86) participait lui aussi à cette dynamique spectaculaire, d'autant plus que de la fumée et du feu apparaissent sur certaines représentations (fig. 126). Les sources théâtrales indiquent également que du soufre était brûlé afin de produire une fumée abondante accompagnée d'une odeur de puanteur³⁹⁴. Les mystères associaient par ailleurs ces effets visuels à des effets sonores : un bruit de tonnerre inquiétant était obtenu en agitant rapidement un tonneau rempli de pierres ou de boules de bois³⁹⁵. La simplicité de ce procédé rend plausible son usage dans le cadre du défilé de la ville de Silvis Brabo.

Parallèlement à ces effets de feu et de fumée, certains véhicules reposaient sur l'usage spectaculaire de l'eau. C'est notamment le cas de la Baleine projetait d'importantes quantités d'eau tantôt par ses évents (fig. 127), tantôt par sa bouche (fig. 15 – voir page 24), et parfois par les deux à la fois (fig. 128), aspergeant les spectateurs autour³⁹⁶. Le caractère mobile du char rend cet effet d'autant plus étonnant puisque la Baleine semble véritablement cracher de l'eau au cours de son déplacement. Ce principe pourrait s'expliquer par la présence d'un réservoir dissimulé au sein de la structure, permettant de stocker l'eau malgré le mouvement du dispositif spectaculaire. Celle-ci, l'eau, aurait ensuite été propulsée par un système de pompage actionné par une personne cachée, avant d'être expulsée sur la foule à travers des tuyaux³⁹⁷.

La combinaison de statues animées et d'effets spéciaux participe ainsi à une véritable stratégie illusionniste. Ces dispositifs contribuent à transformer les chars en machines spectaculaires capables de surprendre, d'amuser ou d'impressionner les spectateurs et participent pleinement à la création de l'atmosphère extraordinaire propre à l'événement. Cette analyse a permis de mettre en lumière le rôle crucial de la mobilité dans l'organisation du cortège. Cette mobilité se manifeste d'abord par un mouvement externe, lié à la plateforme mobile qui supporte les décors monumentaux et qui se déplace grâce à la traction de chevaux ou à l'action de personnes

³⁹² DUBUISSON, L., *Entretien avec Dubuisson...op. cit.*

³⁹³ COHEN, G., *Histoire de la...op. cit.*, p. 157.

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 159 et 161.

³⁹⁶ BOCHIO, J., *Descriptio publicae gratulationis...op.cit.*, p. 122. ; VAN HILTEN, I., *Den triumphanten Omganck...op.cit.*, p. 31-32.

³⁹⁷ Hypothèse personnelle.

dissimulées dans la structure. Mais elle se déploie également sous la forme d'une animation interne, par laquelle les figures elles-mêmes s'animent grâce à des mécanismes dissimulés ou à travers divers effets spéciaux. Ensemble, ces procédés contribuent à faire des chars de véritables dispositifs performatifs destinés à intensifier l'expérience sensorielle et visuelle du public émerveillé, surpris et fasciné.



Fig. 127. Pieter van der Borcht. *Char avec monstre marin*. 1594. Estampe. 19,9 x 32,7 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Praalwagen-met-zeemonster-1594--aa64eb4fc51ad70d4103be4f0ff1723a>, consulté le 19/09/2025).



Fig. 128. Alexander van Bredael. *Ommegang à Anvers*. 1697. Huile sur toile, 106 x 136 cm. Lille, Musée de l'hospice Comtesse. Détail du char de la baleine. (DEMAZIÈRES, C., 2025).

Illusion ontologique : entre nature et artifice

La section précédente a montré que les décors monumentaux des chars pouvaient être dotés de mécanismes leur permettant de s'animer. Toutefois, comme l'illustre notamment Fortuna, ces statues placées au sommet des plateformes mobiles ne constituaient pas des éléments isolés : elles s'inscrivent dans un ensemble décoratif plus large, lui-même susceptible d'être animé. Ainsi, au sein du dispositif processional, certains éléments qui relèvent a priori de l'ornement ou de la figuration participent également à cette dynamique d'animation, contribuant à complexifier la perception du spectateur. Dans sa description des chars – et plus particulièrement des chars de triomphe – J. J. Berns les décrit comme des véhicules généralement montés sur trois ou quatre roues, surmontés d'un dais ou d'un baldaquin placé à l'arrière du châssis et accueillant plusieurs figures. Ces dernières pouvaient être des personnes vivantes ou bien des statues de taille humaine qui, au-delà de leur fonction symbolique et décorative, remplissaient aussi un rôle technique en contribuant à stabiliser et amortir le véhicule³⁹⁸. Cette description met en évidence un aspect essentiel de ces dispositifs : la nature des protagonistes présents sur les chars apparaît ambiguë voire impossible à déterminer. Cette indétermination se retrouve dans plusieurs témoignages qui évoquent des sculptures animées que les spectateurs distinguaient difficilement des véritables êtres humains³⁹⁹. L'illusion de vivacité produite par ces statues se trouvait encore renforcée par le mouvement justement réel dont elles pouvaient être dotées grâce à des mécanismes internes, tels que ceux évoqués précédemment⁴⁰⁰. Il en résulte alors une fusion, une confusion de l'artifice et de la nature, où le réel et le fictif s'emmêlent dans une esthétique fondée sur la vraisemblance des décors imitant la nature afin de s'y tromper. Les sources soulignent en effet que certaines sculptures étaient réalisées « avec un tel talent qu'elles semblaient en quelque sorte vivre et respirer »⁴⁰¹. De même, des panneaux peints pouvaient être exécutés avec un degré de naturalisme tel qu'ils se confondaient visuellement avec la présence de personnes humaines. Quant aux automates, leur « ressemblance avec des corps vivants et leur mobilité de tous les côtés étaient telles qu'il ne leur manquait rien si ce n'est la parole⁴⁰². Dans ce contexte, les protagonistes vivants du spectacle – acteurs, figurants, participants costumés – se mêlent et se confondent avec les figures peintes, sculptées ou mécaniques⁴⁰³. L'ensemble compose ainsi un univers spectaculaire

³⁹⁸ BERNIS, J.J., *Le véhicule des...op. cit.*, p. 20-21.

³⁹⁹ DEKONINCK, R., (et. al.), *La spectacularité baroque...op. cit.*, p. 144.

⁴⁰⁰ *Ibid.*

⁴⁰¹ HEERING, C., *Pratiques de montage...op. cit.*, p. 7.

⁴⁰² *Ibid.*

⁴⁰³ *Ibid.*

dans lequel les différentes formes de représentations coexistent et interagissent. C'est précisément cette zone d'indétermination entre nature et artifice, entre présence réelle et fabrication technique, qui constitue l'objet de la réflexion développée dans cette section. Cette réflexion sera abordée en trois temps : l'automate comme imitation du vivant, l'être humain mêlé à l'artifice, ainsi que la notion d'imitation inversée.

L'automate : imitation mécanique du vivant

Avant d'entamer l'analyse, il convient de définir plus précisément le terme automate, parfois employé dans cette étude sans avoir été formellement précisé. L'automate considéré ici se définit comme un « appareil renfermant divers dispositifs mécaniques ou électriques qui lui permettent d'exécuter un programme déterminé d'opérations », et plus particulièrement comme une « machine qui reproduit le mouvement, les attitudes d'un être vivant »⁴⁰⁴. Toujours selon J. J. Berns, l'usage d'automates dans les cérémonies était relativement courant et pouvait revêtir un caractère allégorique et sacré, ou bien adopter un ton ludique et espiègle⁴⁰⁵. Dans le contexte des festivités éphémères, notamment celles des Joyeuses Entrées, leur présence ne se limitait pas à la simple décoration : ces machines conféraient un caractère sacré et spectaculaire à la fête, contribuant à mettre en valeur le pouvoir souverain⁴⁰⁶. Ces figures mécaniques constituaient ainsi une expression de l'apparat du dirigeant. Elles incarnaient le caractère surhumain de l'institution impériale, attestant de manière éclatante de sa puissance et de sa splendeur. Leur présence dans les cortèges suscitait non seulement admiration et stupeur chez le public, mais pouvait également provoquer une crainte référentielle, renforçant le prestige et l'autorité de l'institution⁴⁰⁷. Mais pourquoi recourir à des automates plutôt qu'à de véritables acteurs ? Malgré leur apparence humaine ou animale, ces dispositifs ne reproduisent les mouvements du vivant que de manière approximative, jamais parfaitement naturelle. Leur pouvoir de fascination réside précisément dans cette subtilité : les gestes sont suffisamment proches du mouvement naturel pour être reconnus comme artificiels, mais conservent assez de décalage pour produire une impression surnaturelle, voire divine⁴⁰⁸. Durant la Renaissance, cette logique se manifeste par l'intégration d'automates comme figures, ainsi qu'avec les chars

⁴⁰⁴ *Automate*, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, (CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/automate>, consulté le 15/03/2026).

⁴⁰⁵ BERNs, J.J., *Le véhicule des...op. cit.*, p. 15.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 18-19.

qui se dispensent d'animaux de trait⁴⁰⁹. Ainsi, les automates remplissent une double fonction : ils constituent à la fois des éléments décoratifs et des instruments de mise en scène du pouvoir, incarnant le prestige et le caractère quasi surhumain de l'institution impériale au sein des festivités processionnelles. Leur présence illustre la manière dont la mécanique et l'artifice pouvaient être mobilisés pour produire un spectacle fascinant et symboliquement chargé, où à nouveau les mouvements et l'apparence des figures donnent à voir un vivant simulé, mobilisant l'illusion pour émerveiller et captiver le spectateur.

Le vivant mêlé à l'artifice

Protagonistes vivants, figures peintes, sculptures et automates se confondent dans un véritable jeu illusionniste⁴¹⁰. La question se pose alors : comment distinguer le vivant de l'artificiel ? L'enjeu est assez complexe puisque, comme cela a été mentionné, les spectateurs eux-mêmes au moment des joyeusetés ne parvenaient pas toujours à les différencier. Les chars et dispositifs éphémères étaient précisément conçus pour produire cet effet de confusion et d'émerveillement. Certaines sources permettent toutefois de faire ressurgir les acteurs vivants au sein de cet univers d'artifice. La figure d'Antwerpia était en réalité incarnée par une jeune fille de la région. À l'occasion d'une festivité, il s'agissait de la fille de Philips Galle (1537-1612) : graveur, éditeur d'estampes et rhéteur⁴¹¹. La présence de véritables citoyen.nes sur scène permettait aux spectateurs de s'identifier plus aisément à la figure allégorique et renforçait l'idée que l'entrée solennelle pouvait constituer un espace symbolique de dialogue entre la population et le gouvernant⁴¹². Un bref détour par l'histoire du théâtre s'impose puisqu'il peut sembler évident qu'une femme incarne un personnage féminin, notamment dans une perspective illusionniste. Mais pendant de nombreux siècles, les femmes ne pouvaient paraître sur scène, question de pudeur. Leur intégration fut progressive mais complète, au point d'envahir parfois certains rôles masculins⁴¹³. Il convient par ailleurs de mentionner que l'actrice jouant Antwerpia ait été rémunérée pour son service, signe que sa participation était reconnue et encadrée dans l'organisation du spectacle⁴¹⁴. Cela, au même titre que l'acteur incarnant la figure de Neptune qui recevait « quatre Florins et dix Stuiviers pour ses efforts lors de chaque

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ Le dispositif du tableau vivant offre à cet égard un point de comparaison probant, tant il partage ce principe fondamental.

⁴¹¹ PETERS, E-J., *Printing Ritual...op.cit.*, p. 377. ; THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 71.

⁴¹² BUSSELS, S., et., VAN OSTVELDT, B., « *Le comportement rétabli* » *et...op.cit.*, p. 307.

⁴¹³ COHEN, G., *Histoire de la...op. cit.*, p. 205 et 208.

⁴¹⁴ PETERS, E-J., *Printing Ritual...op.cit.*, p. 377.

procession », sous-entendant qu'il l'incarnait de manière récurrente⁴¹⁵. Une interrogation se pose toutefois : s'agit-il du Neptune placé sur la Baleine ou de celui appartenant au char de la mer accompagné d'Amphitrite ? Dans la première hypothèse, les seules mentions attestent le fait que « Neptune se tenait sur la baleine en manifestant une grande joie en dansant »⁴¹⁶. Une telle description pourrait tout aussi bien renvoyer à un acteur vivant qu'à un automate. La seconde hypothèse paraît quant à elle mieux documentée. Johannes Bochius livre en effet un témoignage particulièrement explicite : *outré des chevaux marins plus grands que nature, montés par de jeunes Cupidons nus, et des sirènes placées à l'avant du char, toutes les autres figures étaient incarnées par des personnes vivantes, vêtues de costumes de théâtre*⁴¹⁷. Cette déclaration est d'autant plus convaincante que lors de la commande du char à Cornelis, le contrat stipulait qu'il devait également fournir les ornements destinés aux personnages vivants sur le char⁴¹⁸. Il reste néanmoins difficile de déterminer avec certitude de quel Neptune il est question, la possibilité que celui de la Baleine soit lui aussi un acteur ne pouvant être exclue. Le char de Druon offre un exemple considérablement spectaculaire de cette présence du vivant, puisqu'il n'est pas question ici d'un seul acteur mais bien de dix-sept. À l'occasion de la Joyeuse Entrée de 1599, Druon (fig. 35 – voir page 55) était transformé en Mars et entouré de dix-sept angelots représentant les dix-sept provinces. Ces angelots étaient en réalité de véritables acteurs vivants déguisés en Cupidon et l'effet devait en être saisissant⁴¹⁹. Toujours lors de cette Joyeuse Entrée, l'Éléphant (fig. 28 – voir page 41) supportait une estrade sur laquelle prenaient place six jeunes musiciens ailés, parmi lesquels figurait Hyménée. Bochius est à nouveau un témoin remarquable puisqu'il précise que ces jeunes garçons chantaient en parfaite harmonie une composition musicale arrangée par le célèbre musicien Cornelius Verdonck (1563-1625)⁴²⁰. La question de leur nature pourrait être posée car les personnages artificiels pouvaient aussi être dotés d'une voix⁴²¹. Pour autant, la présence attestée de chanteurs sur certains chars rend plus probable l'hypothèse de véritables interprètes⁴²². Un dernier exemple déjà évoqué est celui de Gabriel sur le char de l'Annonciation, qui était bien un acteur humain⁴²³. Cette information pourrait éclairer la nature des personnages présents sur d'autres chars religieux, même si des

⁴¹⁵ THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 71.

⁴¹⁶ TORFS, K., *Herinneringen uit de...op. cit.*, p. 153.

⁴¹⁷ "Praeter equos marinos naturalibus grandiores, quibus nudi Cupidines insedebant, & Sirenes in anteriori currus parte positas, vivae erant reliquae personae ludicro schemate cultae". ; BOCHIO, J., *Historica narratio projectionis...op. cit.*, p. 289 et 292.

⁴¹⁸ CHOLCMAN, T., *Art on paper...op. cit.*, p. 40.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 108.

⁴²⁰ BOCHIO, J., *Historica narratio projectionis...op. cit.*, p. 269.

⁴²¹ KAY, N.-J., et., NANCY, J., *Sacra Conversazione : Eavesdropping...op. cit.*, p. 251.

⁴²² THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 71.

⁴²³ DUBUISSON, L., *Entretien avec Dubuisson...op. cit.*

automates ou statues pouvaient également être utilisés. Le parallèle avec le théâtre permet aussi de mettre en lumière la diversité des acteurs mobilisés. Outre les femmes, les enfants étaient fréquemment recrutés, en particulier les enfants de chœur auxquels étaient presque systématiquement confiées les figures d'anges⁴²⁴. Il est donc très probable que ce soient des enfants qui désarmaient Druon, chantaient sur l'Éléphant et annonçaient la grossesse à la Vierge. De manière générale, les acteurs n'étaient pas des professionnels mais des participants occasionnels issus de milieux sociaux divers⁴²⁵. Certains prêtres prenaient même part au spectacle en incarnant des figures religieuses et divines. À titre anecdotique, un témoignage rapporte même qu'un ecclésiastique n'hésita pas à endosser le rôle du bourreau de Dieu lors d'une représentation à Metz⁴²⁶. La proximité entre les pratiques théâtrales et les chars au sein du spectacle éphémère, permet encore d'établir une analogie éclairante entre les informations rapportées par les sources et la nature des acteurs impliqués dans ces dispositifs. D'autres chars du cortège pourraient également susciter des interrogations quant à la nature de leurs personnages, néanmoins, faute de sources plus précises, l'analyse se limite aux exemples évoqués ici. Ainsi, la présence d'acteurs vivants au sein de ces constructions éphémères contribue à brouiller volontairement la frontière entre l'artifice et le réel, renforçant la dimension spectaculaire du cortège et plongeant le spectateur dans une illusion.

L'homme-automate : l'imitation inversée

Le terme d'automate a précédemment été défini mais une seconde acception peut se révéler éclairante dans cette exploration : « personne qui agit mécaniquement, soit d'une manière inconsciente, soit sous l'impulsion d'une volonté extérieure » ou encore « qui a un comportement d'automate »⁴²⁷. Un exemple bruxellois se révèle particulièrement intéressant au regard de ces définitions. Lors des fêtes de canonisation de 1622, certains automates n'étaient en réalité pas des machines mais des enfants dissimulés sous des déguisements⁴²⁸. Les sources décrivent notamment des représentations de saints disposées sur des montagnes artificielles, tandis que divers animaux – un éléphant, un rhinocéros, un dragon et un crocodile – prenaient place dans des scènes animées⁴²⁹. Il est toutefois probable que ces animaux n'étaient pas de

⁴²⁴ COHEN, G., *Histoire de la...op. cit.*, p. 205 et 208.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 161.

⁴²⁶ *Ibid.*

⁴²⁷ *Automate*, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, (CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/automate>, consulté le 15/03/2026).

⁴²⁸ DEKONINCK, R., (et. al.), *La spectacularité baroque...op. cit.*, p. 146.

⁴²⁹ *Ibid.*

véritables automates mais plutôt des enfants costumés, imitant les mouvements mécaniques qui caractérisent ces dispositifs. Comme mentionné, l'usage d'automates – véritables ou simulés – dans le contexte religieux visait avant tout à produire un effet spécifique sur les spectateurs. Leur gestuelle particulière, marquée par des mouvements réguliers et imparfaitement naturels, introduisait une étrangeté perceptible qui captait l'attention du public⁴³⁰. Certaines mises en scène reposaient ainsi sur un jeu de renversement : les automates imitant l'homme et l'homme imitant l'automate. Les gestes, à la fois reconnaissables et légèrement altérés, instaurent un décalage transformant la scène en un espace où illusion et manifestation du divin se mêlaient étroitement⁴³¹. Par cette anomalie du geste et du rythme, la représentation instaurait une rupture dans l'ordre du quotidien, ouvrant symboliquement la voie à l'irruption du sacré⁴³². L'imitation du mouvement mécanique par des corps humains produisait dès lors une forme d'imitation inversée – l'homme qui imite l'automate qui imite lui-même l'homme – accentuant l'étrangeté de la scène. Ce brouillage entre le vivant et le mécanique rejoint précisément la définition élargie de l'automate comme corps agissant sous une impulsion extérieure et trouve un écho dans les dispositifs des chars, où acteurs, machines et figures artificielles participaient ensemble à produire un même effet spectaculaire.

Cette analyse a permis de mettre en lumière la manière dont l'illusion ontologique se construit au sein des dispositifs festifs. Celle-ci repose d'abord sur la présence de figures peintes et sculptées qui imitent le vivant, mais également sur des automates capables de reproduire certains mouvements et gestes humains. À cela s'ajoute la présence d'acteurs vivants dissimulée dans l'artifice des chars, ainsi que le phénomène inverse d'homme-automate, lorsque des corps humains adoptent volontairement des mouvements mécaniques. Cet ensemble bouleverse ainsi la frontière entre la nature et l'artifice, créant une incertitude perceptive qui renforce l'effet spectaculaire recherché dans ces festivités éphémères.

L'examen des différentes formes d'illusion permet ainsi de clore cette réflexion sur le char envisagé comme une machine illusionniste. L'analyse a montré que l'efficacité du dispositif repose notamment sur l'articulation de trois registres complémentaires : des procédés matériels fondés sur l'imitation, des mécanismes de mise en mouvement qui animent l'ensemble, ainsi qu'un brouillage constant des statuts entre le vivant et l'artificiel. Ensemble,

⁴³⁰ *Ibid.*

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² *Ibid.*

ces éléments invitent à dépasser une lecture du char symbolique et décorative, pour le comprendre comme un dispositif complexe produisant une véritable expérience sensible. L'illusion naît précisément de cette combinaison entre matériaux, mouvement et incarnation qui vient troubler les spectateurs. Le char apparaît dès lors comme un véritable opérateur performatif, où la confusion des niveaux de réalité participe pleinement à la fabrication de l'extraordinaire, propre aux festivités éphémères.

Le char vu par le public

Jusqu'à présent, l'analyse s'est principalement attachée aux chars eux-mêmes, à leurs dispositifs et aux figures qui les composent. Toutefois, ces constructions spectaculaires ne prennent pleinement sens qu'à travers le regard de ceux qui les contemplent. Le cortège ne saurait exister sans son public, dont la présence conditionne à la fois la réception et l'efficacité des effets mis en œuvre. Il convient dès lors de déplacer le regard afin de s'intéresser à ce dernier, à sa composition et surtout à la relation dynamique qu'il entretient avec les chars, entre observation, participation et immersion. Le public des festivités apparaît particulièrement éclectique puisque, l'entrée étant gratuite, tout le monde pouvait participer⁴³³. Ces spectateurs sont des habitants de la ville : femmes, enfants, compagnons de métiers, apprentis, marginaux, et pauvres dont la plupart ne participaient pas directement au cortège mais se rassemblaient dans la foule⁴³⁴. Il s'agissait majoritairement de citoyens anversoises, toutefois, les caractères spectaculaire et extraordinaire des processions anversoises attiraient également des visiteurs venus d'ailleurs, particulièrement les cités voisines sous invitation des autorités anversoises. Cette affluence extérieure favorisait le commerce local et conférait à ces événements une dimension non seulement politique et religieuse, mais aussi économique⁴³⁵. Dans le même temps, la présence de thématiques religieuses rappelle que ces festivités s'inscrivent dans un certain cadre normatif : la dimension chrétienne des célébrations implique une régulation des comportements, excluant en principe tout excès de « débauche ou d'ivrognerie »⁴³⁶. Ainsi, le public ne constitue pas un simple spectateur passif mais un véritable acteur essentiel du dispositif festif qu'il importe de remarquer.

Percevoir le char, entre compréhension et expérience

Comme l'a montré la section précédente consacrée aux chars envisagés comme des machines illusionnistes, ces dispositifs ne se réduisent pas à un simple support de discours symboliques : ils s'imposent également comme d'authentiques expériences sensibles. Dès lors, la réception du public oscille entre deux pôles, d'une part une tentative de compréhension des

⁴³³ THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 20.

⁴³⁴ LECUPPRE-DESJARDIN, E., et., VAN BRUAENE, A. -L., *Déambuler sous le...op. cit.*, p. 53. ; HEERBRANT, J-P., (dir.), *Projet Ommegang...op. cit.*, p. 9.

⁴³⁵ TWYFFELS, B., *Géants et monstres...op. cit.*, p. 16. ; HEERBRANT, J-P., (dir.), *Projet Ommegang...op. cit.*, p. 9.

⁴³⁶ VAN SPRANG S., et., DUCOS, B., *Le sens des...op. cit.*, p. 32.

messages véhiculés et d'autre part une immersion dans la puissance des effets spectaculaires déployés.

La complexité des messages transmis par les chars – à travers des emblèmes, des devises et des allégories – a déjà été soulignée, au même titre que tous les spectateurs n'étaient pas en mesure d'en saisir pleinement l'ensemble des significations. Il convient toutefois de préciser que des dispositifs d'accompagnement étaient mis en place afin de faciliter cette lecture : outre les panneaux et banderoles identifiant les figures représentées, F. Frézier, auteur du *Traité des feux d'artifice pour le spectacle* (1747), recommande ainsi la distribution de programmes destinés à guider le public dans son appréhension et sa compréhension du spectacle⁴³⁷. Malgré ces aides, la compréhension demeurait partielle, ce qui tend à montrer que l'intérêt ne résidait pas uniquement dans le programme ni dans la signification des chars, mais également – et peut-être surtout – dans les effets sensoriels produits par ces mises en scène saturées d'effets spéciaux. Dès lors, le spectateur était avant tout frappé par la magnificence du spectacle qui lui était offert⁴³⁸.

Les festivités éphémères se présentent avant tout comme d'incontestables expériences immersives, destinées à émouvoir un large public en sollicitant l'ensemble des sens : vue, odorat, ouïe et, dans une certaine mesure, toucher. Loin de se limiter à une simple réception visuelle, elles mobilisent la sensibilité du spectateur dans sa globalité, afin de le plonger dans une expérience profondément multisensorielle⁴³⁹. Parmi ces sollicitations, la vue et l'ouïe occupent une place centrale et constante, dans la mesure où « ravir les yeux et les oreilles, c'est aussi émouvoir les esprits et les âmes »⁴⁴⁰. Les chars participent pleinement à ce dispositif en constituant l'un des vecteurs privilégiés de cette intensification sensorielle. Par la profusion de couleurs, de matières, de formes et de sons, ils contribuent – avec les autres types de dispositifs – à créer un univers saturé destiné à dépasser les capacités perceptives ordinaires du spectateur. Ce dernier se trouve alors saisi, frappé de stupeur, plongé dans un état d'hébétude et immergé dans un univers qui tend à le placer hors de lui-même. Dans cet état, il ne demeure plus un observateur distant, il est progressivement intégré à l'espace du spectacle, devenant à son tour un acteur de l'espace-temps de l'éphémère⁴⁴¹. De fait, les frontières entre l'espace du spectateur et celui de la représentation tendent à s'estomper. Les individus venus assister à la cérémonie

⁴³⁷ HEERING, C., *Fumée et éclat...op. cit.*, p. 89.

⁴³⁸ HEERING, C., *Pratiques de montage...op. cit.*, p. 3. ; DEKONINCK, R., (et. al.), *Mise En Image...op. cit.*, p. c. 9.

⁴³⁹ DEKONINCK, R., (et. al.), *La spectacularité baroque...op. cit.*, p. 142. ; HEERING, C., *Pratiques de montage...op. cit.*, p. 8.

⁴⁴⁰ DEKONINCK, R., (et. al.), *Mise En Image...op. cit.*, p. c. 10.

⁴⁴¹ *Ibid.*

se mêlent à la foule en mouvement, jusqu'à se confondre avec les acteurs du cortège. La logique théâtrale déborde ainsi du cadre scénique pour s'étendre à l'échelle de la ville entière, transformée en un vaste espace de représentation⁴⁴². Dans ce contexte, le principe de l'illusion joue un rôle fondamental. Il ne s'agit pas tant de tromper durablement le spectateur que de produire un effet suffisamment convaincant pour susciter une adhésion émotionnelle. Même conscient du caractère artificiel de ce qu'il perçoit, le public se laisse affecter par l'intensité des effets mis en œuvre⁴⁴³. L'illusion tire précisément sa force de cette tension entre savoir et expérience : elle fonctionne parce que le spectateur reconnaît les codes du spectacle tout en se laissant emporter par eux. Cette illusion et dès lors, cette immersion reposent sur la combinaison et la superposition de différents médias qui contribuent à produire un effet de fusion sensorielle. L'illusion naît ainsi de cette convergence des perceptions mais aussi de la capacité du spectacle à se distinguer du quotidien, en offrant une expérience de l'extraordinaire⁴⁴⁴. Dès lors, l'enjeu des festivités consiste à renouveler sans cesse l'attention d'un public pourtant familier de ces manifestations, en jouant sur la surprise, la variété et l'intensité des effets⁴⁴⁵. Les émotions suscitées par ces participants – qui ne se lassent jamais – oscillent alors entre admiration, émerveillement et parfois crainte. Les cérémonies apparaissent ainsi comme de véritables "machines à émotions", capables d'intensifier l'expérience sensible au point de produire une forme d'élévation, tant sensorielle que spirituelle, chez le spectateur⁴⁴⁶.

L'expérience du sacré

Si l'analyse a jusqu'ici principalement mis en avant la dimension profane des festivités et des chars processionnels, il convient néanmoins de ne pas négliger leur inscription dans une culture religieuse profondément structurante pour la société du XVII^e siècle. Envisager le char et surtout la fête sous l'angle de l'expérience du sacré permet ainsi de réintégrer cette dimension essentielle. En effet, la dimension spirituelle constitue un élément fondamental du cortège, en particulier dans la seconde partie du défilé. L'objectif même de la procession est en effet de produire une forme de transfiguration de l'espace urbain, transformant la ville ordinaire en un paradis céleste. Dans ce cadre, l'illusion ne se limite pas à un simple effet visuel : elle emporte

⁴⁴² HEERING, C., *Pratiques de montage...op. cit.*, p. 8.

⁴⁴³ DEKONINCK, R., (et. al.), *La spectacularité baroque...op. cit.*, p. 148.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 147.

⁴⁴⁵ DEKONINCK, R., (et. al.), *Mise En Image...op. cit.*, p. c. 10.

⁴⁴⁶ DEKONINCK, R., (et. al.), *La spectacularité baroque...op. cit.*, p. 148. ; DEKONINCK, R., (et. al.), *Cultures du spectacle baroque. Cadres, expériences et représentations des solennités religieuses entre Italie et anciens Pays-Bas*, s.l, 2019, p. 21.

le spectateur au seuil de la merveille, en le plongeant dans un univers saturé de stimuli sensoriels, afin de lui faire éprouver une expérience sensible du sacré⁴⁴⁷. Loin de constituer un obstacle à la spiritualité, cette sollicitation des sens en devient au contraire un vecteur privilégié, en accord avec la pensée jésuite qui conçoit l'élévation vers le divin à partir du sensible⁴⁴⁸. La progression même du cortège, organisée selon une forme de gradation, conduit progressivement le spectateur vers un point culminant où le spirituel apparaît comme l'acmé de la procession⁴⁴⁹. Ce dispositif répond à une véritable stratégie de persuasion, visant à susciter et à nourrir la dévotion des fidèles. L'ensemble du spectacle agit ainsi directement sur les émotions du spectateur, participant pleinement à son expérience religieuse⁴⁵⁰. Dans ce contexte, l'état de saisissement provoqué par le spectacle a parfois été qualifié par les jésuites de *pious horror* (pieuse horreur) ou *sacer horror* (horreur sacrée)⁴⁵¹. Le terme *horror* renvoie à la fois à une réaction physique –hérissement et frisson – et à une émotion mêlant crainte et fascination. En mobilisant cette notion, les jésuites semblent avoir conçu les processions comme d'authentiques expériences sensibles du divin⁴⁵². Les dispositifs déployés, et particulièrement les chars, qui saturent l'espace visaient à bouleverser les spectateurs, les plaçant dans un face-à-face intense avec le sacré. Le fidèle, immergé dans la scène géante se trouvait ainsi à la fois saisi, ému et dépassé par l'expérience⁴⁵³. Les festivités religieuses baroques exploitent dès lors un espace entre sacré et profane, entre réalité et fiction, entre nature et artifice. Elles établissent des correspondances entre monde terrestre et monde céleste, entre espace public et expérience intime de la dévotion, produisant une immersion où fascination et crainte se conjuguent. Cette articulation étroite entre moyens spectaculaires et effets émotionnels apparaît essentielle dans la mise en œuvre d'une rencontre entre le fidèle et le divin⁴⁵⁴.

Toutefois, cette expérience du sacré ne se déploie pas toujours de manière harmonieuse. Au XVI^e siècle notamment, les tensions religieuses entre protestantisme et catholicisme viennent profondément perturber la réception des processions. Willem Van Haecht souligne dans ses

⁴⁴⁷ DEKONINCK, R., (et. al.), *La spectacularité baroque...op. cit.*, p. 139. ; DEKONINCK, R., (et. al.), *Cultures du spectacle...op.cit.*, p. 20. ; DE MARCO, R., *Les seuils sensibles de l'expérience festive : du matériel à l'immatériel et inversement*, dans, « Cultures du spectacle baroque. Cadres, expériences et représentations des solennités religieuses entre Italie et anciens Pays-Bas », s.l, 2019, p. 47.

⁴⁴⁸ HEERING, C., *Entre magnificence et piété. Les festivités jésuites pour la double canonisation de 1622 dans les anciens Pays-Bas méridionaux*, dans, BENNET, P., et., DOMPNIER, B., (dir.), *Cérémonial politique et cérémonial religieux dans l'Europe moderne. Échanges et métissages*, Paris, 2023, p. 173.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 169.

⁴⁵⁰ HEERING, C., *Pratiques de montage...op. cit.*, p. 3.

⁴⁵¹ DEKONINCK, R., (et. al.), *Mise En Image...op. cit.*, p. c. 10.

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ *Ibid.*

⁴⁵⁴ HEERING, C., *Entre magnificence et...op. cit.*, p. 179.

descriptions d'ommegangs le climat conflictuel qui règne parmi les spectateurs : hument, refus de s'écarter, de s'agenouiller ou de se découvrir la tête lorsque nécessaire⁴⁵⁵. Comme cela a été mis en évidence dans le premier chapitre, les festivités éphémères sont des moyens de remettre en question l'état actuel en tant qu'espaces de confrontations idéologiques. Sous le régime autoritaire du duc d'Albe, la défiance envers les processions s'accroît, au point que Marie de Hongrie elle-même craignait les chars et leur représentation⁴⁵⁶. En 1566, dans le contexte de la crise iconoclaste à Anvers, la procession de Notre-Dame adopte un discours tourné vers l'actualité, visant à condamner toute forme de contestation⁴⁵⁷. L'accent est alors mis sur des thèmes moralisateurs plutôt que strictement religieux, traduisant une tentative d'adapter le message à un public divisé. L'Ommegang devient ainsi le vecteur d'un discours éthique plus large, susceptible de rassembler au-delà des clivages confessionnels⁴⁵⁸. Cette tentative demeure toutefois un échec : l'opposition entre catholiques et protestants s'intensifie rendant de plus en plus compliqué l'élaboration d'un langage commun⁴⁵⁹. À la fin des années 1570, la prise de pouvoir par les calvinistes entraîne la suppression provisoire des processions catholiques, remplacées par de nouveaux rituels tels que des journées de prières⁴⁶⁰. Avec le retour de la domination espagnole et catholique à la fin du XVI^e siècle, les cortèges sont réintroduits, non sans certaines adaptations. En 1594, le char de la Pucelle d'Anvers, représentant la Religion tenant une croix d'or et un livre, propose une iconographie suffisamment large pour être interprétée au-delà du seul cadre catholique, témoignant d'une certaine volonté d'inclusivité, cela grâce à la subtilité de Martin de Vos, peintre luthérien converti participant à l'organisation⁴⁶¹. Parallèlement, l'évolution des chars eux-mêmes reflète ces transformations. A. Adriaans affirme l'hypothèse selon laquelle certains dispositifs initialement religieux connaissent une réinterprétation profane, ce qui paraît plausible puisque cela a été le cas pour Druon Antigon⁴⁶². La Baleine qui avait jadis recraché Jonas transporte désormais Neptune et Cupidon, tandis que le char de la Montagne des Vierges perd sa référence à la parabole biblique des dix jeunes filles⁴⁶³. Cette évolution s'inscrit dans une transformation plus large de l'Ommegang au fil des siècles. En effet, l'Ommegang passe d'une célébration pleinement

⁴⁵⁵ THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 20. ; LECUPPRE-DESJARDIN, E., et., VAN BRUAENE, A. -L., *Déambuler sous le...op. cit.*, p. 56.

⁴⁵⁶ THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 20 et 69.

⁴⁵⁷ LECUPPRE-DESJARDIN, E., et., VAN BRUAENE, A. -L., *Déambuler sous le...op. cit.*, p. 55.

⁴⁵⁸ *Ibid.*

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁶⁰ *Ibid.*

⁴⁶¹ THOFNER, M., *A Common Art...op. cit.*, p. 184-185.

⁴⁶² ADRIAANS, S., *Rubens's Triumphal Chariot...op. cit.*, p. 27.

⁴⁶³ *Ibid.*

religieuse au XIV^e siècle – bien qu’à la fin du siècle des sujets laïques tels que les ducs de Brabant se mêlent déjà aux sujets religieux – à une forme hybridée mêlant sacré et profane aux XV^e et XVI^e siècles, avant de voir ces deux dimensions coexister sans s’entrelacer au XVII^e siècle⁴⁶⁴. Au XVIII^e siècle, une séparation plus nette s’opère en adoptant une forme plutôt temporelle : en 1761 l’évêque Henricus Gabriel Van Gameraen interdit les chars profanes dans les processions religieuses⁴⁶⁵. Cette réforme entraîne une recomposition du cortège notamment avec l’introduction d’une nouvelle figure : la fameuse Pallas Athéna (fig. 101 – voir page 151)⁴⁶⁶. Initialement conçue pour représenter la Pucelle d’Anvers, elle est jugée peu gracieuse et est transformée en Pallas Athéna (déesse de la sagesse et de la guerre) habillée en guerrière et devient ainsi l’indissociable épouse de Druon Antigon lors⁴⁶⁷. Sa réalisation date de 1765 par le sculpteur Daniel Heereyngs, soit un an avant la création d’une Compagnie de Géants qui réalise les kermesse-ommegangs suivantes, notamment celle de 1766 : cortège purement mythologique avec presque tout le panthéon grec⁴⁶⁸. Enfin, malgré les bouleversements de la Révolution Française qui entraînent la destruction de nombreux symboles religieux et civils, l’Ommegang est préservée en tant que tradition locale, devenant un élément de continuité entre ancien et nouveau régime⁴⁶⁹. Ainsi, l’expérience du sacré au sein des processions ne se réduit pas à une simple dimension religieuse stable mais s’inscrit dans une dynamique historique et politique complexe. Néanmoins, quels que soient ces changements, ce sont avant tout les spectateurs qui en constituent le point d’aboutissement : placés au cœur du dispositif, ils sont directement affectés par la puissance visuelle et sensorielle des chars et autres dispositifs. Ceux-ci participent à faire du cortège un espace où perception et émotion se rejoignent, transformant la réception en une expérience vécue au cours de laquelle le public ne se contente pas de comprendre, mais éprouve à travers une immersion sensible qui dépasse la seule appréhension intellectuelle.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁶⁵ TORFS, K., *Herinneringen uit de...op.cit.*, p. 161-162.

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 163.

Du spectateur au motif

L'effacement des frontières entre espace du spectateur et espace scénique entraîne, comme cela a été évoqué, une véritable fusion/confusion entre le public et la représentation, désormais étendue à l'échelle de la ville entière. Dans ce contexte, l'intérêt des représentations contextualisées des processions réside en grande partie dans la place accordée à la foule : sans elle, l'événement perdrait une part essentielle de son caractère extraordinaire. Il importe dès lors de porter une attention particulière à la manière dont les spectateurs eux-mêmes sont représentés. Ces derniers apparaissent fréquemment dans les images de manière plus ou moins discrète : tantôt réduits à quelques poignées de figures isolées (fig. 129), tantôt déployés en une masse dense (fig. 83 – voir page 134) enveloppant tout le cortège. Leurs postures sont souvent figées, leur échelle réduite face à l'ampleur des chars et leur représentation repose sur une répétition serrée de figures quasi identiques. À première vue secondaires, ces silhouettes constituent pourtant d'incontestables motifs visuels, participant activement à la métamorphose festive de l'espace urbain⁴⁷⁰.

Toutefois, certaines représentations rompent avec cette relative fixité. Dans plusieurs cas, les spectateurs sont saisis dans l'action et interagissent directement avec les dispositifs. Ainsi, au contact du char de la Baleine qui projette de l'eau sur la foule (fig. 130), les figures se retournent, se baissent, tombent ou tentent de fuir, traduisant une réaction immédiate face au spectacle. Ces gestes introduisent une dimension dynamique qui souligne l'implication physique du public et renforce l'impression d'immersion. L'estampe de Jan Luyken (fig. 75 – voir page 127) offre à cet égard, une nouvelle fois, un exemple particulièrement révélateur. La composition opère un authentique renversement hiérarchique visuel : alors que les chars religieux occupent une place importante, les chars profanes sont relégués à l'avant dans un point de vue non privilégié. Mais surtout, le public devient le centre de l'image par un jeu d'inversion des échelles, les figures du premier plan apparaissent plus grandes tandis que le cortège est repoussé à l'arrière-plan. De plus, les caractéristiques précédemment évoquées – fixité et répétition – y sont atténuées au profit d'une représentation beaucoup plus animée et différenciée. Chez Luyken, l'accent est délibérément mis sur la participation des spectateurs rassemblant différentes classes sociales et exprimant une large palette d'émotions : enthousiasme, jeu, surprise, peur, mais aussi et essentiellement, dévotion. En effet, face aux chars religieux, de nombreux spectateurs s'agenouillent, prient, tiennent des chapelets, certains se décoiffent et d'autres se rapprochent des dispositifs, leur conférant une véritable dimension

⁴⁷⁰ HEERING, C., *Fumée et éclat...op. cit.*, p. 100.

performative. Ces images témoignent que, de fait, la foule ne se limite pas à un rôle d'observateur, elle agit, réagit et participe pleinement à la construction du spectacle auquel elle est venue assister. En définitive, la représentation des spectateurs met en lumière leur rôle central dans l'expérience festive : loin d'être anecdotiques, ils apparaissent comme des vecteurs de l'extraordinaire, dont les réactions, les émotions et les gestes participent activement à donner sens et efficacité et au spectacle.

Le cortège ne peut être complètement compris sans son public dont la présence conditionne la réception et l'efficacité du spectacle. Entre compréhension partielle des messages et immersion dans une expérience à la fois sensible et spirituelle, le spectateur est tour à tour lecteur, acteur et même motif des festivités. Ainsi, le char ne prend véritablement sens que dans l'effet qu'il produit : c'est dans l'expérience vécue par le public que se réalise pleinement la dimension extraordinaire des festivités éphémères. Cette dynamique permet dès lors de clore ce second chapitre consacré à la fabrication de l'extraordinaire, en montrant que les dispositifs illusionnistes des chars trouvent leur pleine efficacité dans leur capacité à transformer la perception et l'émotion des spectateurs.



Fig. 129. Erasmus de Bie. *Procession de chars sur la place du Meir à Anvers à l'occasion de l'Ommegang*. 1670. Huile sur toile. 89 x 120 cm. Casse, Musée départemental de Flandre. (Wikipédia, https://fr.wikipedia.org/wiki/Erasmus_de_Bie#/media/Fichier:Erasmus_de_Bie_-_Carnival_floats_on_the_Meir_Square_in_Antwerp.jpg, consulté le 29/03/2026).



Fig. 130. Alexander Van Bredael. *Procession de chars sur la Place du Meir à Anvers*. 1694. Huile sur toile. 71,5 x 97 cm. Anvers, Snijders&RockoxHuis. (Paintings Before 1800, <https://www.paintingsbefore1800.com/PaintingsBBB/page34.html>, consulté le 29/03/2026).

Conclusion du chapitre

Ce troisième et dernier chapitre s'est attaché à appréhender le char non plus comme un simple support de messages mais comme un dispositif actif, inscrit au cœur de la fabrication de l'extraordinaire. En déplaçant l'analyse vers le temps même de la fête et de l'expérience vécue, il s'est agi de montrer comment la puissance illusionniste de ces véhicules repose sur l'articulation de plusieurs registres complémentaires dont l'efficacité ne se déploie pleinement qu'en présence du public qui les contemple.

L'analyse a d'abord mis en évidence la dimension matérielle et technique des chars, envisagés comme de véritables machines illusionnistes. Fondés sur l'usage de matériaux modestes et de techniques de récupération, ces dispositifs ne visaient pas la durabilité mais l'efficacité visuelle. Bois, toiles peintes, textiles, crins de cheval et encore sont autant de matériaux ordinaires transformés en surfaces trompeuses capables d'imiter le noble, le vivant et le monumental. L'illusion ne reposait donc pas sur la richesse intrinsèque des matériaux mais sur la maîtrise des apparences et des procédés de transformation.

À cette illusion matérielle s'ajoutait une illusion cinétique produite par les différents régimes de mobilité des chars. Qu'il s'agisse du déplacement du véhicule lui-même – assuré par un mécanisme interne, par la traction animale ou dans ce cas, par la propulsion humaine dissimulée – ou de l'animation interne des figures elles-mêmes, la mobilité constituait un élément central du dispositif illusionniste. Les mécanismes dissimulés à l'intérieur des structures permettaient d'animer têtes, yeux, trompes ou membres, conférant aux chars une vitalité saisissante. À cela s'ajoutaient des effets tels que le feu, la fumée, les sons ou des projections d'eau qui sollicitaient plusieurs sens à la fois et participaient à transformer l'espace urbain en un véritable théâtre extraordinaire.

L'analyse a également mis en lumière une troisième forme d'illusion, l'illusion ontologique, reposant sur le brouillage constant des frontières entre le vivant et l'artificiel. Statues animées, automates, acteurs vivants et figures peintes se mêlaient dans un espace d'indétermination où le spectateur ne parvenait plus à distinguer la nature de l'artifice. Ce jeu d'ambiguïté était délibérément entretenu par les organisateurs qui exploitaient la fascination produite par des gestes reconnaissables mais légèrement décalés, à la lisière du naturel et du mécanique. L'homme imitait l'automate qui imitait l'homme dans une mise en abyme de la représentation qui accentuait l'étrangeté et la puissance du spectacle.

Enfin, le chapitre a opéré un déplacement décisif en réintégrant le public au cœur de l'analyse. Loin d'être extérieur au spectacle, le spectateur s'est révélé un protagoniste indispensable du

dispositif festif. Sa réception oscillait entre lecture partielle des messages et immersion dans une expérience sensible, parfois marquée par une dimension spirituelle comme l'exprime la notion de *pius horror*. Représenté dans les images tantôt en masse anonyme, tantôt dans la singularité de ses réactions, le spectateur apparaissait lui-même comme un motif visuel, dont les gestes et les émotions participaient activement à la construction du spectacle.

Au terme de cette réflexion, le char processionnel apparaît comme un dispositif profondément performatif dont l'efficacité repose sur la mise en relation de la matière, du mouvement, de la confusion et de la réception. Plus qu'un objet à observer, il constitue une expérience à part entière qui ne prend pleinement sens que dans son déploiement et dans l'effet qu'elle produit. L'extraordinaire ne réside pas uniquement dans les formes ou les techniques, mais dans ce moment de rencontre où le spectacle s'impose, transforme la perception et engage le spectateur dans une réalité autre.

Conclusion

Au terme de cette recherche consacrée aux chars processionnels anversois du XVII^e siècle, ces dispositifs apparaissent dans toute leur complexité bien au-delà de leur apparente dimension décorative. Loin de se réduire à de simples accessoires du cortège, – qu’il s’agisse du Navire, de la Baleine et des Dauphins, du triomphe marin conduit par Neptune et Amphitrite, de l’Éléphant, du Géant Druon Antigon, de la Montagne du Parnasse avec Apollon et les Muses, de la Montagne de la Vierge, des scènes tirées du Nouveau Testament, du Chameau ou de Saint Christophe, sans oublier les chars ponctuels de la Pucelle d’Anvers, de Kallo et de la Monarchie triomphante d’Espagne – ils s’imposent comme des dispositifs hybrides au croisement de multiples logiques et enjeux : formels, symboliques, techniques, illusionnistes et sensibles. À ce titre, ils participent pleinement à la structuration, à la cohérence et à l’efficacité des festivités éphémères.

L’analyse menée dans le cadre de ce mémoire a, dans un premier temps, permis de mettre en lumière la richesse et la remarquable diversité du corpus examiné. L’approche systématique adoptée – articulant description formelle et iconographique, étude des origines, des transformations successives au fil des festivités liées au contexte, ainsi que les dernières occurrences – a permis d’en saisir les spécificités. Elle a toutefois révélé une limite essentielle : considérés isolément, ces chars ne prennent véritablement sens qu’au sein de l’ensemble processionnel dans lequel ils s’inscrivent. Leur signification ne réside pas uniquement dans leur forme ou dans leur iconographie mais dans leur articulation au sein d’un défilé continu, perçu par les spectateurs comme une succession cohérente d’images en mouvement. Chaque char participe ainsi à une dramaturgie collective, dans laquelle l’enchaînement visuel construit un discours d’ensemble.

La procession peut dès lors être envisagée comme un rituel à la fois visuel et performatif, où l’expérience spectatorielle joue un rôle déterminant dans la production du sens. Dans ce cadre, les chars apparaissent comme de véritables instruments de discours mobilisés pour exprimer, négocier et légitimer les rapports de pouvoir au sein de la cité. Les processions anversoises traduisent en effet des enjeux politiques, économiques et religieux majeurs, dans un contexte marqué par les tensions entre autorités espagnoles catholiques et mouvements indépendantistes protestants, ainsi que par leurs conséquences. Parmi elles, le blocus de l’Escaut pourtant essentiel à l’économie de la ville. Dans une cité fragilisée, ces dispositifs processionnels contribuent à réaffirmer une identité civique et religieuse, tout en mettant en scène une forme

de continuité. Ils intègrent cependant, de manière plus ponctuelle, des éléments d'innovation répondant à des circonstances spécifiques. Cette tension entre permanence et renouvellement se manifeste de façon particulièrement lisible dans la matérialité même des chars. Le cortège apparaît ainsi comme un espace de projection symbolique où s'articulent continuité et adaptation. L'étude a ainsi permis de distinguer, d'une part, des dispositifs marqués par une forte stabilité dont la répétition d'une édition à l'autre participe à l'affirmation d'une identité collective durable. D'autre part, elle met en évidence des structures plus flexibles capables de s'adapter aux circonstances et d'intégrer de nouveaux éléments. Loin de constituer une opposition stricte, ces deux pôles révèlent un principe de fonctionnement fondamental : celui d'un équilibre dynamique entre tradition et transformation, au service d'une stratégie visuelle à la fois cohérente, reconnaissable et adaptable.

Cependant, l'analyse du char ne pouvait se limiter à sa seule inscription au sein du cortège. En raison de la nature éphémère de ce dispositif, sa connaissance repose en grande partie sur les traces et notamment les images qui en ont assuré la transmission dans une dimension commémorative. L'étude des documents iconographiques – estampes, peintures, photographies et maquettes – attestant de l'existence des chars a ainsi permis de mettre en évidence le rôle déterminant de ces supports dans la construction de la mémoire de ces dispositifs mobiles, ainsi que celle des festivités auxquelles ils participaient. Loin d'être de simples témoins fidèles d'une réalité à tout jamais perdue, ces représentations doivent être envisagées comme des constructions visuelles élaborées, répondant à des logiques propres de sélection, de recomposition et de valorisation. Dans cette perspective, fixer l'éphémère ne revient donc pas à en conserver intacte la réalité mais à en produire une version orientée, susceptible d'infléchir durablement sa réception et son interprétation. L'image ne se contente donc pas de figer le spectacle : elle en redéfinit les contours, en stabilise certaines formes et en infléchit la compréhension. Ce constat invite dès lors à adopter une posture critique face à ces sources, tout en reconnaissant leur rôle actif dans la survivance des dispositifs étudiés. Loin d'être de secondaires relais de mémoire, les représentations des chars participent pleinement à la fabrication même de leur réalité, dans la mesure où elles conditionnent en grande partie la manière dont ces chars sont aujourd'hui accessibles.

La réflexion a finalement été prolongée par une réinscription du char dans le moment même de la fête, envisagée dans sa dimension vécue et expérimentée. Considéré dans sa matérialité et son fonctionnement, le char peut être compris comme une véritable machine illusionniste dont l'efficacité repose sur l'articulation de plusieurs registres complémentaires. D'une part, des procédés matériels fondés sur l'imitation, mobilisant des matériaux modestes et des techniques

de récupération aptes à produire une apparence convaincante. D'autre part, des mécanismes de mobilité – qu'il s'agisse du mouvement du char au sein du cortège ou de l'animation interne de ses figures – conférant aux dispositifs une certaine vitalité qui participe complètement à leur pouvoir de fascination. Enfin, un brouillage constant des frontières entre le vivant et l'artificiel, entre l'animé et l'inanimé, où acteurs, figures sculptées et automates se mêlent dans un espace d'indétermination propice à l'illusion. Ces différents procédés ne relèvent pas d'une simple juxtaposition d'effets mais s'inscrivent dans une logique d'ensemble visant à masquer les conditions de fabrication, à troubler la perception et à faire advenir, dans l'espace du défilé, un univers instable, animé et profondément immersif. Le char apparaît ainsi comme un authentique opérateur performatif à part entière, dont la puissance réside dans sa capacité à produire une expérience sensorielle et émotionnelle.

Toutefois, cette efficacité ne saurait être pleinement appréhendée sans prendre en compte le rôle déterminant du spectateur. L'analyse a montré que la réception du spectacle oscille entre compréhension partielle des messages véhiculés et forme d'immersion dans une expérience sensible, voire spirituelle. Loin de se limiter à une posture strictement contemplative, le public participe activement au déploiement du spectacle : par ses réactions, ses émotions et ses interactions, il contribue à en intensifier les effets et à en actualiser le sens. Le cortège ne peut dès lors être envisagé indépendamment de ceux qui le regardent. Le char ne prend véritablement sens que dans l'effet qu'il produit, dans cette rencontre entre un dispositif et un regard, où se joue l'accomplissement du phénomène festif. L'extraordinaire ne réside donc pas uniquement dans la sophistication des formes ou dans l'ingéniosité des techniques mais dans l'expérience qu'elles suscitent, dans cet instant où la perception vacille et où le spectacle parvient à s'imposer comme une réalité autre. C'est dans cet entre-deux, entre illusion et croyance, entre distance et immersion que se déploie pleinement la dimension performative des festivités éphémères. Ainsi, le char processionnel apparaît comme un dispositif profondément performatif, au sein duquel se combinent et s'entrecroisent plusieurs régimes de perception produisant une expérience située à la croisée de la représentation et de l'action.

À travers l'étude des chars processionnels, cette recherche a permis de mettre en lumière la manière dont ces dispositifs s'inscrivent dans une pluralité de temporalités : celle de leur conception, de leur mise en scène, celle de leurs réemplois et transformations successives, mais aussi de leur prolongement dans la mémoire. L'articulation de ces différents temps montre que le char ne se limite jamais au seul instant de la fête mais qu'il s'inscrit dans une continuité plus large faite de réemplois, d'adaptations et de réinterprétations. Dès lors, loin d'être de simples éléments intégrés au déroulement des festivités éphémères, les chars doivent être envisagés

comme des objets dont la compréhension implique de les replacer dans le cadre plus large de ces festivités éphémères, entendues comme un environnement opératoire conditionnant à la fois leur apparition, leur lisibilité et leur efficacité. L'analyse a également pu dévoiler les mécanismes de fabrication, les enjeux symboliques et les modalités d'expérience propres aux chars, en montrant que l'illusion ne relève pas d'un simple effet visuel mais d'un processus dynamique qui ne s'accomplit pleinement que dans la relation entre le dispositif et sa réception. Ainsi, le char processionnel apparaît comme un point de convergence où se croisent enjeux politiques, pratiques artistiques, savoir-faire techniques et expériences sensibles. Il ne se contente pas de donner à voir : il engage le spectateur dans un monde où les images prennent corps, où les matières semblent s'animer et où le spectacle se transforme en une expérience vécue. En définitive, le char s'affirme comme un dispositif performatif central dont la compréhension repose sur l'articulation étroite entre formes, techniques et conditions de réception. Au sein de cet agencement, les médiums s'entrelacent, les frontières entre représentation et action se troublent, et l'illusion, loin de se réduire à un artifice, s'impose comme une expérience à part entière.

Au-delà de ce bilan, il importe enfin de situer cette recherche au regard des travaux existants et d'en préciser les principaux apports. Le choix de centrer l'analyse sur les chars au sein des festivités éphémères anversoises du XVII^e siècle correspond à un champ encore peu exploré, tant les études existantes abordent généralement ces dispositifs de manière périphérique, au sein d'approches plus larges consacrées aux fêtes elles-mêmes. Cette relative lacune explique l'importance accordée aux sources primaires que sont les livres de fêtes et les documents iconographiques, constituant les matériaux fondamentaux de cette recherche. Ces sources ont été complétées par des travaux secondaires qui, bien que n'ayant pas pour objet principal le char, en offrent des éclairages ponctuels.

Dans ce contexte, l'un des apports de ce travail réside dans l'élaboration d'un corpus structuré des chars processionnels employés dans le contexte baroque anversoise, accompagné d'une analyse systématique inspirée des descriptions issues des livres de fêtes mais organisée selon une logique propre. Si certains ouvrages évoquent l'évolution de ces dispositifs mobiles, ils le font principalement dans une perspective globale axée sur les festivités éphémères, sans envisager le char comme objet d'étude central. La présente recherche a ainsi proposé un déplacement du regard en mettant en lumière les dynamiques d'évolution propres à chaque char. Elle avance également plusieurs hypothèses, notamment concernant leur positionnement au sein du cortège ainsi que certaines interprétations liées aux contextes politiques, religieux et

économiques. La distinction opérée entre des chars caractérisés par une stabilité et même un certain conservatisme et d'autres faisant l'objet d'une plus grande flexibilité constitue à cet égard un nouvel apport dans la recherche.

Le second volet de l'analyse, consacré aux représentations des chars, s'inscrit dans un champ déjà partiellement exploré, en particulier à travers l'étude des estampes. Toutefois, cette recherche propose d'élargir cette approche en appliquant la grille d'analyse à d'autres médiums, tels que la peinture, la photographie et la maquette. Cette extension a permis d'interroger plus largement les modalités de fixation de l'éphémère et de mettre en évidence les spécificités de chaque support dans la construction de la mémoire visuelle des chars.

La troisième partie, consacrée aux dimensions matérielles, techniques et expérientielles, s'inscrit dans un domaine encore largement lacunaire. La rareté des sources a conduit à mobiliser des approches comparatives, en s'appuyant sur d'autres contextes urbains et sur des dispositifs analogues. Le recours à des matériaux contemporains, tels que des reportages ou des entretiens – notamment avec Laurent Dubuisson, conservateur de la Maison des Géants à Ath – a permis d'apporter des éclairages concrets sur ces aspects techniques. De même, l'analyse des questions de mobilité s'est appuyée sur des parallèles établis avec d'autres types de véhicules, notamment les chars de guerre en particulier grâce à l'ouvrage de J. J. Berns, *Le véhicule des Dieux. Archéologie de l'automobile*, dont les perspectives ont été transposées aux chars processionnels.

Enfin, au-delà des approches formelles et techniques, cette recherche propose également un déplacement du regard en intégrant la question de la réception. L'attention portée à l'expérience des spectateurs, envisagés comme acteurs à part entière du dispositif, permet d'esquisser une lecture renouvelée du char, non seulement comme objet à voir, mais comme phénomène à éprouver. En définitive, cet ensemble d'apports contribue à repositionner le char processionnel comme un objet central d'analyse, révélateur des interactions entre formes, images, techniques et expériences au sein des cultures festives de l'époque moderne.

Les perspectives ouvertes par cette recherche pourraient être prolongées par une étude consacrée aux phénomènes de diffusion et de circulation des modèles de chars processionnels. En effet, la plupart des modèles des dispositifs mobiles présents dans le cortège anversoïse – tels que le Navire, la Baleine, le triomphe marin avec Neptune et Amphitrite, l'Éléphant, le Géant, la Montagne du Parnasse avec Apollon et les Muses ou encore plusieurs chars religieux dont le Chameau – trouvent des correspondances dans d'autres contextes urbains, notamment à Ath, Bruges, Bruxelles, Gand, Malines et sans doute bien au-delà. Ces similarités ne relèvent pas du

hasard mais témoignent de logiques d'échanges, de transferts et d'appropriations entre villes. Comme le souligne B. Twyffels, les cités et confréries en charge des dispositifs processionnels « n'hésitent pas à copier, demander en prêt ou acquérir ce qui fait la renommée d'une Ommegang d'une autre cité »⁴⁷¹. Une telle observation ouvre des pistes de réflexion particulièrement fécondes, invitant à envisager les chars non plus seulement à l'échelle locale mais dans une dynamique plus large de circulation des formes et des modèles à l'échelle des anciens Pays-Bas. Si cette dimension n'a pu être développée dans le cadre de la présente étude, centrée avant tout sur la richesse et la complexité du cortège anversoïse, elle constitue néanmoins un prolongement pour de futures recherches.

Si cette circulation des formes invite déjà à dépasser une lecture strictement locale du char processionnel en l'inscrivant dans des dynamiques d'échanges, elle ouvre également la voie à une réflexion plus large sur la persistance de ces dispositifs. En élargissant ainsi la focale, il devient possible d'interroger non seulement la diffusion des modèles dans l'espace, mais aussi leur prolongement dans le temps. Les chars étudiés dans le cadre de ce mémoire appartiennent aujourd'hui à un passé révolu mais les logiques qui les sous-tendent ne se sont pas pour autant éteintes. Bien au contraire, les principes qui fondent leur fonctionnement se retrouvent encore dans un certain nombre de pratiques festives contemporaines. Ce ne sont donc pas tant les formes qui perdurent que les logiques mêmes du dispositif, c'est-à-dire sa capacité à produire du sens, à structurer un défilé et à engager le spectateur dans une expérience à la fois sensible et collective.

Dans cette perspective, certaines manifestations locales permettent d'observer de manière particulièrement concrète ces phénomènes de réactivation, bien qu'il en existe en réalité un nombre bien plus vaste encore, dans des contextes culturels et géographiques extrêmement variés, seuls quelques exemples peuvent être évoqués ici. À proximité d'Anvers, dans le quartier de Wilrijk, la Geitenstoet, ou « Procession des boucs », en constitue un exemple significatif. Instituée dès 1965, cette festivité ne renvoie pas tant à un bouc qu'à un épisode de l'histoire politique locale remontant à 1895. Au cours de celui-ci, à l'occasion des élections communales, un conflit opposa les partis libéral et catholique, ces derniers étant alors désignés comme des « têtes de bouc »⁴⁷². La procession actuelle opère ainsi un travail mémoriel transformant cet épisode en un défilé historico-folklorique structuré et ritualisé, dont la périodicité quinquennale témoigne d'une inscription durable dans le paysage festif. Dans ce

⁴⁷¹ TWYFFELS, B., *Géants et monstres...op. cit.*, p. 16.

⁴⁷² ADRIAANS, S., *Rubens's Triumphal Chariot...op. cit.*, p. 70.

cadre, la reconstruction et le réemploi de certains chars issus des festivités anversoises du XVII^e siècle apparaissent particulièrement révélateurs. La Baleine, les Dauphins, le Druon Antigon – désormais associé à la figure de Pallas Athéna –, aussi le char de la pucelle d’Anvers ou encore le char triomphal de Kallo y sont réactivés, non comme de simples motifs décoratifs mais comme des formes investies d’une mémoire et réinscrites dans une expérience contemporaine. Ces réapparitions participent ainsi d’un processus de patrimonialisation qui implique transformation, adaptation et réinterprétation, termes définissant assez bien le char au cours de son histoire.

Cette persistance du char ne se limite cependant pas au contexte anversois. Elle s’observe également dans d’autres traditions, notamment en Wallonie, où la Ducasse de Mons dite « Doudou » en est un exemple notable. Le char, en l’occurrence le Car d’or, y occupe une fonction centrale en assurant le transport des reliques de sainte Waudru à travers la ville. La montée de la rampe constitue un moment déterminant du rituel : sa réussite, sans arrêt, est perçue comme un signe favorable pour la cité. Le dispositif ne se réduit donc pas à un simple véhicule mais s’inscrit dans une dynamique performative où mouvement, attente collective et croyance s’entrelacent étroitement. Le char y conserve ainsi pleinement sa capacité à structurer l’événement et à produire une expérience partagée. Au-delà du territoire belge, ces logiques se retrouvent encore dans des contextes culturels variés. À Menton, la fête du Citron également carnaval met en scène des structures monumentales défilantes dont les surfaces sont composées d’agrumes. Si les matériaux diffèrent, les principes demeurent comparables : construction d’images spectaculaires, mise en mouvement, inscription dans un parcours et confrontation avec un public. Plus loin encore, à Bali, lors de la célébration du Nyepi, de grandes figures appelées Ogoh-Ogoh sont portées en procession avant d’être détruites. Bien que leur fonction rituelle diffère, elles reposent elles aussi sur une logique de fabrication, de mise en mouvement et d’activation collective où la matérialité du dispositif participe pleinement à l’expérience. À travers ces différentes manifestations, le char apparaît ainsi comme une forme profondément adaptable, capable de traverser les contextes et les époques tout en conservant ses principes fondamentaux. Il ne se définit pas uniquement par son apparence mais par un ensemble de relations qu’il met en œuvre : entre image et matière, entre mouvement et regard, entre dispositif et expérience.

Pour conclure ce mémoire, le char processionnel ne disparaît jamais tout à fait : il se transforme mais continue d’activer, à chaque apparition, cet instant fragile où l’illusion prend corps et où le réel accepte de se laisser déborder.

Bibliographie

Sources primaires

Textes imprimés

BOCHIO, J., *Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in adventu sereniss. Principis Ernesti Archiducis Austriae, ducis burgundiae, comitis habspaurei velleris equitis, belgicis provinciis a regia ma. Cathol. praefecti, an. M.D.XCIII. XVIII. Kaluilius, aliisque diebus Antverpiae editorum*, Anvers, 1595.

BOCHIO, J., *Historica narratio profectionis et inaugurationis serenissimorum Belgii principum Alberti et Isabellae, Austriae archiducum. Et eorum optatissimi in Belgium aduentus, rerumque gestarum et memorabilium, gratulationum, apparatusum, et spectaculorum in ipsorum susceptione et inauguratione hactenus editorum accurata descriptio*, Anvers, 1602.

BRUYN, A., *La Ioyevse & magnifique entrée de Monseigneur François, Fils de France, et Frere Vnicque du Roy, par la grace de Dieu, Duc de Brabant, d'Anjou, Alençon, Berri, &c. en sa tres-renommée ville d'Anvers*, Anvers, 1582.

DE BIE, C., *Het gulden cabinet vande edel vry schilder const inhovende den lof vande vermarste. Schilders, architecte, beldthowers, ende plaetsnyders, van dese eeuw*, Lier, 1661.

GEVAERTS, J. -P., *Pompa Trivmphalis introitus Ferdinandi Avstriaci hispaniarvm infantis, &c. In Urbem Antwerpianam*, Anvers, 1641.

GRAPHEUS, C., *Spectaculorum in susceptione Philippi hisp. prin. divi Caroli V. caes. f. an. M.D.XLIX, Antverpiae aëditorvm, mirificvs apparatvs*, Anvers, 1550.

Ommegang 1958, Anvers, 1958.

VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh oft lust-triumphe : verthoonende het oude welvaeren deser Hoogh-loffelijcker vermaerde Stadt, ende de hope tot uveer-verquickinghe, door den ingaenden vrede, door de Goddelijcke bermhertigheydt ghenadelijck verleent aen de t'samentlijke Nederlanden, uvaerinne de selve Anno 1648. den 15 met, ghestelt zijn, uvaer op alhier de Publicatie solemnelijck den 5. Iunij ghecelebreert is. Tot vermaeck aller Reden beminnende Persoonen*, Anvers, 1649.

VAN HILTEN, I., *Den triumphanten Omganck van Antwerpen*, Amsterdam, 1648.

Documents iconographiques avec texte

LE GRELLE, G., *Programma der Tweehonderdjarige Feest ter eere van Rubens, welke zal plaets hebben van den 15.n tot den 25.n Augustus 1840, te Antwerpen*, Anvers, 1840.

MOLLIJNS, J., *Éléphant passé à Anvers en 1563*, 1563, Texte accompagnant la gravure.

Ommeganck van Antwerpen [estampe avec texte imprimé], Anvers, 1685.

VERDUSSEN, H., et., BOUTTATS, G., *Verbeeldinghe Vanden Triumphanten Jaerelycksen Ommeganck van Antwerpen* [estampe avec texte imprimé], Anvers, 1685.

Sources secondaires

Ouvrages scientifiques

BAR, V., et., BRÊME, D., *Dictionnaire iconologique. Les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin*, Baume-les-Dames, 1999.

BERNS, J. J., *Le véhicule des Dieux. Archéologie de l'automobile*, Paris, 2003.

BOLDUC, B., *La fête imprimée. Spectacles et cérémonies politiques (1549-1662)*, Paris, 2016.

BUSSELS, S., *Spectacle, Rhetoric and Power. The Triumphal Entry of Prince Philip of Spain into Antwerp*, Amsterdam-New York, 2012.

BUTTAY, F., *Fortuna : usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, 2008.

CHOLCMAN, T., *Art on paper : ephemeral art in the low countries : The triumphal entry of the archdukes Albert and Isabella into Antwerp, 1599*, Turnhout, 2014.

COHEN, G., *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, 1926.

DEKONINCK, R., (et. al.), *Cultures du spectacle baroque. Cadres, expériences et représentations des solennités religieuses entre Italie et anciens Pays-Bas*, s.l, 2019.

DROULERS, E., *Dictionnaire des attributs, allégories, emblèmes et symboles*, Turnhout, 1949.

DUCASTELLE, J-P., *Tête à tête géant. Cinq siècles de cortège à Anvers. Catalogue d'exposition (Maison des géants : 4 mai - 28 juillet 2002)*, Ath, 2002.

DUQUENNE, F., *L'entreprise du duc d'Anjou aux Pays-Bas de 1580 à 1584*, Villeneuve d'Ascq, 1998.

ESCAMILLA, M., *Le siècle d'or de l'Espagne. Apogée et déclin 1492-1598*, Paris, 2015.

HEERBRANT, J-P., (dir.), *Projet Ommegang*, Bruxelles, 2022.

HEERBRANT, J-P., *Géants !*, Bruxelles, 2018.

PASTOUREAU, M., et., DUCHET-SUCHAUX, G., *La Bible et les saints*, Paris, 2021.

RAGER, C., *Dictionnaire des sujets mythologiques, bibliques, hagiographiques et historiques dans l'art*, s.l, 1994.

ROUSSEL-GILLET, I., et., THOIZET, E., *La miniature, dispositif artistique et modèle épistémologique*, Leiden, 2018.

THOFNER, M., *A Common Art : Urban Ceremonial in Antwerp and Brussels during and after the Dutch Revolt*, s.l, 2007.

TORFS, K., *Herinneringen uit de Antwerpsche feesten van vroegere tyden*, dans, “De Vlaamsche School”, t.10, Anvers, 1864.

Articles scientifiques

BILLEN, C., *La cour reçue par la ville*, dans, « Fêtes & Célébrations Flamandes : Brueghel, Rubens, Jordaens... : [Exposition, Lille, Palais Des Beaux-Arts, 26 Avril - 1 Septembre 2025] », Paris, 2025.

BUSSELS, S., et., VAN OSTVELDT, B., « *Le comportement rétabli* » et la performance de la Pucelle de la ville dans les Joyeuses entrées à Anvers, dans, « Cultures du spectacle baroque. Cadres, expériences et représentations des solennités religieuses entre Italie et anciens Pays-Bas », Rome-Bruxelles, 2019.

DE MARCO, R., *Les seuils sensibles de l'expérience festive : du matériel à l'immatériel et inversement*, dans, « Cultures du spectacle baroque. Cadres, expériences et représentations des solennités religieuses entre Italie et anciens Pays-Bas », s.l, 2019.

DEKONINCK, R., (et. al.), *Mise En Image Du Spectacle Et Spectacularisation De l'Image à l'Âge Baroque*, dans, « Revue De Synthèse à Orientation Sémiologique », s.l, 2013.

- DEKONINCK, R., (et. al.), *La spectacularité baroque dans les anciens Pays-Bas: Moyens et fins*, dans, « Bossu, C., Bracke, W., Jacobs, A., Lambeau, S., Leporati, C., (éd.) *Alla luce di Roma. I disegni scenografici di scultori fiamminghi e il barocco romano* », Rome, 2019.
- DUBUISSON, L., *Géants du monde*, dans, « Géants ! », Bruxelles, 2018.
- DUCASTELLE, J. – P., *Géants de procession et de cortège en Europe*, dans, « Géants ! », Bruxelles, 2018.
- DUCOS, B., *Guerre et fête*, dans, « Fêtes & Célébrations Flamandes : Brueghel, Rubens, Jordaens... : [Exposition, Lille, Palais Des Beaux-Arts, 26 Avril - 1 Septembre 2025] », Paris, 2025.
- HEERING, C., *Entre magnificence et piété. Les festivités jésuites pour la double canonisation de 1622 dans les anciens Pays-Bas méridionaux*, dans, « BENNET, P., et., DOMPNIER, B., (dir.), *Cérémonial politique et cérémonial religieux dans l'Europe moderne. Échanges et métissages* », Paris, 2023.
- HEERING, C., *Fumée et éclat dans l'espace public : les feux d'artifice de la culture du spectacle baroque dans les anciens Pays-Bas*, dans, « Fumées célestes ou funestes. Du 12^e au 18^e siècle », Namur, 2017.
- HEERING, C., *Pratiques de montage et ornementalité dans les festivités éphémères au premier âge moderne*, dans, « textimage », s.l, s.d.
- ITERBEKE, H., *De Mechelse Ommegang en de Ommegangsreuzen*, sur, « Immaterieel erfgoed in Vlaanderen », s.l, s.d. (URL : [https://immaterieelerfgoed.be/files/attachments/.315/De Mechelse Ommegang en Ommegangsreuzen.pdf](https://immaterieelerfgoed.be/files/attachments/.315/De_Mechelse_Ommegang_en_Ommegangsreuzen.pdf)).
- KAY, N.-J., et., NANCY, J., *Sacra Conversazione : Eavesdropping on the Saints of Antwerp during its Centennial Jubilee Procession*, dans, « Cultures du spectacle baroque. Cadres, expériences et représentations des solennités religieuses entre Italie et anciens Pays-Bas », Bruxelles-Rome, 2019.
- LECUPPRE-DESJARDIN, E., et., VAN BRUAENE, A. -L., *Déambuler sous le regard de Dieu et parmi les siens : les habitudes processionnelles dans les villes dans anciens Pays-Bas (XIII^e - XVI^e siècles)*, dans, « Ommegang ! », Bruxelles, 2013.
- PETERS, E.J., *Printing Ritual: The Performance of Community in Christopher Plantin's La Joyeuse & Magnifique Entrée de Monseigneur Francoys ... d'Anjou**, dans, « Renaissance Quaterly », v. 61, s.l, 2008, p. 388.
- TWYFFELS, B., *Géants et monstres d'osier de l'Ommegang de Bruxelles sous l'Ancien Régime*, dans, « Ommegang ! », Bruxelles, 2013.

VAN SPRANG S., et., DUCOS, B., *Le sens des fêtes dans les anciens Pays-Bas du sud entre XVIe et XVIIe siècle*, dans, « Fêtes & Célébrations Flamandes : Brueghel, Rubens, Jordaens... : [Exposition, Lille, Palais Des Beaux-Arts, 26 Avril - 1 Septembre 2025] », s.l, 2025.

VISENTIN, H., *La pratique des tableaux vivants dans les entrées royales françaises*, dans, Ramos, J., (dir.), *Le tableau vivant ou l'image performée*, Paris, 2014.

Thèse

ADRIAANS, S., *Rubens's Triumphal Chariot of Kallo. Ancient triumph and Antwerp festive tradition*, [Thèse], Utrecht, 2011.

Sites internet

Info-bible, (<https://www.info-bible.org/index.htm>).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (<https://www.cnrtl.fr/>).

Interview

DUBUISSON, L., *Entretien avec Dubuisson Laurent : Conservateur de la Maison des Géants à Ath*, 19/02/2026.

Reportage

La construction d'un géant, TF1, (<https://www.youtube.com/watch?v=3JZjVRcWj1A>, consulté le 17/02/2026).

Table des figures

- Fig. 1. Pieter van der Borch. *Char avec voilier*. 1594. Estampe. 31,5 x 20 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Praalwagen-met-zeilschip-1594--4c6a108684d5eba0cd76fd5907470be3>, consulté le 19/09/2025).....p. 12.
- Fig. 2. Jean-Christophe Jegher (1618-1666)?. *Le navire*. ca 1649. Estampe. Dimensions inconnues. (VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh...op.cit.*, p. 3.).....p. 12.
- Fig. 3. Erasmus de Bie. *Procession de chars sur la place du Meir à Anvers à l'occasion de l'Ommegang*. 1670. Huile sur toile. 89 x 120 cm. Casse, Musée départemental de Flandre. Détail du navire. (Wikipédia, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Erasmus_de_Bie#/media/Fichier:Erasmus de Bie - Carnival floats on the Meir Square in Antwerp.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Erasmus_de_Bie#/media/Fichier:Erasmus_de_Bie_-_Carnival_floats_on_the_Meir_Square_in_Antwerp.jpg), consulté le 19/09/2025).....p. 14.
- Fig. 4. Alexander Van Bredael. *Procession de chars sur la Place du Meir à Anvers*. 1694. Huile sur toile. 71,5 x 97 cm. Anvers, Snijders&RockoxHuis. Détail du navire. (Paintings Before 1800, <https://www.paintingsbefore1800.com/PaintingsBBB/page34.html>, consulté le 19/09/2025).....p. 14.
- Fig. 5. Alexander van Bredael. *Ommegang à Anvers*. 1697. Huile sur toile. 106 x 136 cm. Lille, Musée de l'hospice Comtesse. Détail du navire. (JeanMoust, <https://www.jeanmoust.com/categories/portraits-genre-and-exterior-scenes/aelst-peter-van/item-629893>, consulté le 19/09/2025).....p. 16.
- Fig. 6. Gaspar Bouttats. *Ommegang d'Anvers de 1685*. ca 1685. Estampe. 38,9 x 48,7 cm. Détail du navire. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Antwerpse-ommegang-van-1685--25d77af37d8c13d5a6e7d9b718442843>, consulté le 19/09/2025)...p. 16.
- Fig. 7. Gaspar Bouttats. *Ommegang d'Anvers de 1685*. ca 1685. Estampe. 38,9 x 48,7 cm. Détail du rafiôt avec drapeau. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Antwerpse-ommegang-van-1685--25d77af37d8c13d5a6e7d9b718442843>, consulté le 19/09/2025).....p. 18.
- Fig. 8. Gaspar Bouttats. *Ommegang d'Anvers de 1685*. ca 1685. Estampe. 38,9 x 48,7 cm. Détail du rafiôt sans drapeau. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Antwerpse-ommegang-van-1685--25d77af37d8c13d5a6e7d9b718442843>, consulté le 19/09/2025).....p. 18.

Fig. 9. Gaspar Bouttats. *Ommegang d'Anvers de 1685*. ca 1685. Estampe. 38,9 x 48,7 cm. Détail du petit voilier. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Antwerpse-ommegang-van-1685--25d77af37d8c13d5a6e7d9b718442843>, consulté le 19/09/2025)...p. 19.

Fig. 10. Jan Luyken. *Procession annuelle à Anvers, ca. 1680-1681*. 1682. Estampe. 16,9 x 32 cm. Détail du navire. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Jaarijke-ommegang-te-Antwerpen-ca-1680-1681--60ee14f0cd3e910133980135e2b17fa3>, consulté le 19/09/2025).....p. 19.

Fig. 11. Anonyme. *Le Vaisseau à l'Ommegang en 1948*. 1948. Photographie. Dimensions inconnues. Détails du navire. (DUCASTELLE, J-P., *Tête à tête...op. cit.*, p. 34).....p. 20.

Fig. 12. Peeter van der Borch *Neptune and the whale Antwerp*. 1582. Estampe. Dimensions inconnues. (MetMuseum, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/344167>, consulté le 20/09/2025).....p. 22.

Fig. 13. Pieter van Aelst. *L'Ommegang à Anvers*. Huile sur toile. 1664. 72 x 106 cm. Détail du char de la baleine et du dauphin. (Jean Moust, <https://www.jeanmoust.com/categories/portraits-genre-and-exterior-scenes/aelst-peter-van/the-ommegang-in-antwerp-629882>, consulté le 20/09/2025).....p. 22.

Fig. 14. Jean-Christophe Jegher (1618-1666)?. *La Baleine*. ca 1649. Estampe. Dimensions inconnues. (VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh oft...op.cit.*, p. 4).....p. 24.

Fig. 15. Erasmus de Bie. *Procession de chars sur la place du Meir à Anvers à l'occasion de l'Ommegang*. 1670. Huile sur toile. 89 x 120 cm. Casse, Musée départemental de Flandre. Détail du char de la baleine. (Wikipédia, https://fr.wikipedia.org/wiki/Erasmus_de_Bie#/media/Fichier:Erasmus_de_Bie_-_Carnival_floats_on_the_Meir_Square_in_Antwerp.jpg, consulté le 19/09/2025).....p. 24.

Fig. 16. Anonyme. *Le [la] Baleine à l'Ommegang en 1948*. 1948. Photographie. Dimensions inconnues. (DUCASTELLE, J-P., *Tête à tête...op. cit.*, p. 30.).....p. 26.

Fig. 17. Gaspar Bouttats. *Ommegang d'Anvers de 1685*. ca 1685. Estampe. 38,9 x 48,7 cm. Détail des chars du dauphin. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Antwerpse-ommegang-van-1685--25d77af37d8c13d5a6e7d9b718442843>, consulté le 19/09/2025).....p. 28.

Fig. 18. Jean-Christophe Jegher (1618-1666)?. *Le dauphin*. ca 1649. Estampe. Dimensions inconnues. (VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh oft...op.cit.*, p. 5).....p. 28.

- Fig. 19. Anonyme. [*Fête de Rubens*]. ca 1864. Dimensions inconnues. Détail du dauphin. (TORFS, K., *Herinneringen uit de...op.cit.*, p. 171).....p. 30.
- Fig. 20. Anonyme. *La Baleine lors du cortège en honneur d'Antoine Van Dyck en 1899*. 1899. Photographie. Dimensions inconnues. Détail des dauphins. (DUCASTELLE, J-P., *Tête à tête...op.cit.*, p. 30).....p. 30.
- Fig. 21. Anonyme. *Char triomphal de Neptune*. 1599. Estampe. 32 x 41,9 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Triomfwagen-van-Neptunus-1599--b5a0b0e1c3bf5b2372797deeb4fc9845>, consulté le 20/09/2025).....p. 32.
- Fig. 22. Alexander van Bredael. *L'Ommegang sur le Meir*. 1699. Huile sur toile. 98 x 137,5 cm. Anvers, Museum aan de Stroom. Détail du char de Neptune et Amphitrite. (DEMAZIÈRES, C., 2025).....p. 32.
- Fig. 23. Alexander van Bredael. *Ommegang à Anvers*. 1697. Huile sur toile, 106 x 136 cm. Lille, Musée de l'hospice Comtesse. Détail du char de l'éléphant. (DEMAZIÈRES, C., 2025).....p. 37.
- Fig. 24. Jan Mollijs. [*Éléphant passé à Anvers en 1563*]. 1563. Gravure sur bois, Eau forte coloriée à la main. 28,5 x 31,5 cm. (The British Museum, <https://www.britishmuseum.org/collection/image/130190001>, consulté le 12/10/2025)....p. 37.
- Fig. 25. Andrea Mantegna. *Les Triomphes de César : Les Trompettes, les taureaux sacrificiels, les éléphants*. 1486-1492. Peinture sur toile. Dimensions inconnues. Londres, Royal Collection. (Wikipédia, https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Triomphes_de_C%C3%A9sar, consulté le 12/10/2025).....p. 39.
- Fig. 26. Anonyme. Char avec l'éléphant. 1582. Estampe. 25,9 x 23,5 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Praalwagen-met-de-olifant-1582--b186234dab8e77895dbe28bb2a9bc8a1>, consulté le 20/09/2025).....p. 39.
- Fig. 27. Pieter van der Borcht. *L'Elephant*. 1594. Estampe. 19,9 x 32,7 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/De-olifant-1594--497cc48afcdcc06ddf2ca1cb2e75f4fd>, consulté le 19/09/2025).....p. 41.
- Fig. 28. Anonyme. *Char avec un éléphant*. 1599. Estampe. 33,6 x 20,9 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Praalwagen-met-een-olifant-1599--da574bda6512d002fddebfb58837f2ad>, consulté le 20/09/2025).....p. 41.

- Fig. 29. Jean-Christophe Jegher (1618-1666)?. *La Fortune*. ca 1649. Estampe. Dimensions inconnues. (VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Omme-gangh...op.cit.*, p. 7).....p. 44.
- Fig. 30. Anonyme. *Fanon de pèlerinage de l'Ommegang et de Notre-Dame d'Anvers*. 1728. Papier. 21,4 x 33,9 cm. Détail du char de l'éléphant. (MAS, <https://search.mas.be/Details/collect/309584>, consulté le 19/09/2025).....p. 44.
- Fig. 31. Anonyme d'après Pieter Coecke van Aelst. *Le Géant Druon Antigon*. . ca 1550. Estampe. Dimensions inconnues. (GRAPHEUS, C., *Spectaculorum in susceptione...op. cit.*, p. 91).....p. 49.
- Fig. 32. Anonyme. *Héraldique d'Anvers*. (Wikipédia, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Anvers#/media/Fichier:Coat_of_arms_of_Antwerp_\(City\).svg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Anvers#/media/Fichier:Coat_of_arms_of_Antwerp_(City).svg), consulté le 14/10/2025).....p. 49.
- Fig. 33. Anonyme. *Char avec le géant Antigon sur la Grande-Place*. 1582. Estampe. 25,9 x 23,5 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Praalwagen-met-de-reus-Antigoon-op-de-Grote-Markt-1582--6a97eb9bba6eec36713034a0bbbc0ee8>, consulté le 20/09/2025).....p. 52.
- Fig. 34. Pieter van der Borcht. *Le géant Antigon*. 1594. Estampe. 32,7 x 20,1 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/De-reus-Antigoon-1594--8364dcd30e1521eb61d044116442747f?query=bochius&collectionSearchContext=Art&page=1&sortingType=Popularity>, consulté le 19/09/2025).....p. 52.
- Fig. 35. Anonyme. *Le géant Antigon*. 1599. Estampe. 33,1 x 43,8 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/De-reus-Antigoon-1599--334d6c4bae497ca149ab2f2514f34eb3?tab=data>, consulté le 20/09/2025).....p. 55.
- Fig. 36. Anonyme. *Photo du géant Antigoon dans l'Ommegang anversoise*. 1937. Photographie. 49,9 x 34,1 cm. Anvers. (MAS, <https://search.mas.be/Details/collect/10682>, consulté le 20/09/2025).....p. 55.
- Fig. 37. Pieter (I) Coecke van Aelst. *Tête du Géant Druon Antigoon*. 1534-1535. Papier mâché, métal, corde, cheveux. 197 x 87 x 191 cm. Anvers, MAS. (DEMAZIÈRES, C., 2025).....p. 58.
- Fig. 38. Pieter van der Borcht. *Le mont Parnasse et la caverne de la Discorde*. 1582. Estampe. Dimensions inconnues. (MetMuseum, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/344167>, consulté le 20/09/2025).....p. 60.

- Fig. 39. Jean-Christophe Jegher (1618-1666)?. *Le Mont Parnasse*. ca 1649. Estampe. Dimensions inconnues. (VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Ommegangh...op.cit.*, p. 11).....p. 60.
- Fig. 40. Jan Luyken. *Procession annuelle à Anvers, ca. 1680-1681*. 1682. Estampe. 16,9 x 32 cm. Détail du char de la Montagne du Parnasse. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Jaarlijkse-ommegang-te-Antwerpen-ca-1680-1681--60ee14f0cd3e910133980135e2b17fa3>, consulté le 19/09/2025).....p. 62.
- Fig. 41. Gaspar Bouttats. *Ommegang d'Anvers de 1685*. ca 1685. Estampe. 38,9 x 48,7 cm. Détail du char de la Montagne du Parnasse. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Antwerpse-ommegang-van-1685--25d77af37d8c13d5a6e7d9b718442843>, consulté le 19/09/2025).....p. 62.
- Fig. 42. Alexander Van Bredael. *Procession de chars sur la Place du Meir à Anvers*. 1694. Huile sur toile. 71,5 x 97 cm. Anvers, Snijders&RockoxHuis. Détail du char de la Montagne du Parnasse. (Paintings Before 1800, <https://www.paintingsbefore1800.com/PaintingsBBB/page34.html>, consulté le 19/09/2025).....p. 64.
- Fig. 43. Alexander van Bredael. *L'Ommegang sur le Meir*. 1699. Huile sur toile. 98 x 137,5 cm. Anvers, Museum aan de Stroom. Détail du char de la Montagne du Parnasse. (DEMAZIÈRES, C., consulté le 19/09/2025).....p. 64.
- Fig. 44. Jan Luyken. *Procession annuelle à Anvers, ca. 1680-1681*. 1682. Estampe. 16,9 x 32 cm. Détail du char de la Montagne des Vierges. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Jaarlijkse-ommegang-te-Antwerpen-ca-1680-1681--60ee14f0cd3e910133980135e2b17fa3>, consulté le 19/09/2025).....p. 67.
- Fig. 45. Jean-Christophe Jegher (1618-1666)?. *La Montagne des Vierges*. ca 1649. Estampe. Dimensions inconnues. (VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Ommegangh...op.cit.*, p. 11).....p. 67.
- Fig. 46. Alexander van Bredael. *Fête à Anvers sur la place de l'Hôtel-de-Ville en l'honneur de la monarchie*. 1697. Huile sur toile. 128,5 x 158,5 cm. Lille, Palais des Beaux-Arts/Musée de l'hospice Comtesse. (DEMAZIÈRES, C., 2025).....p. 70.
- Fig. 47. Jean-Christophe Jegher (1618-1666)?. *Les salutations angéliques*. ca 1649. Estampe. Dimensions inconnues. (VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Ommegangh...op.cit.*, p. 14).....p. 72.
- Fig. 48. Gaspar Bouttats. *Ommegang d'Anvers de 1685*. ca 1685. Estampe. 38,9 x 48,7 cm. Détail du char de l'annonciation. (Rijksmuseum,

- <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Antwerpse-ommegang-van-1685--25d77af37d8c13d5a6e7d9b718442843>, consulté le 19/09/2025).....p. 72.
- Fig. 49. Jean-Christophe Jegher (1618-1666)?. *Les Salutations de la Sainte Mère de Dieu à Elizabeth*. ca 1649. Estampe. Dimensions inconnues. (VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Ommegangh...op.cit.*, p. 14).....p. 73.
- Fig. 50. Gaspar Bouttats. *Ommegang d'Anvers de 1685*. ca 1685. Estampe. 38,9 x 48,7 cm. Détail du char de Bethléem. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Antwerpse-ommegang-van-1685--25d77af37d8c13d5a6e7d9b718442843>, consulté le 19/09/2025).....p. 74.
- Fig. 51. Jan Luyken. *Procession annuelle à Anvers, ca. 1680-1681*. 1682. Estampe. 16,9 x 32 cm. Détail du char des rois mages. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Jaarlijkse-ommegang-te-Antwerpen-ca-1680-1681--60ee14f0cd3e910133980135e2b17fa3>, consulté le 19/09/2025).....p. 76.
- Fig. 52. Alexander van Bredael. *Fête à Anvers sur la place de l'Hôtel-de-Ville en l'honneur de la monarchie*. 1697. Huile sur toile, 128,5 x 158,5 cm. Lille, Musée de l'hospice Comtesse. Détail du chameau. (DEMAZIÈRES, C., 2025).....p. 78.
- Fig. 53. Anonyme. *Vieux Anvers, ommegang, Les Rois Mages*. 1894. Photographie positif sur verre. 9,9 x 8,4 cm. (MAS, <https://search.mas.be/Details/collect/82734>, consulté le 21/09/2025).....p. 78.
- Fig. 54. Jean-Christophe Jegher (1618-1666). *Procession d'Anvers*. s.d. Estampe. 37,8 x 29,4 cm ?. Détail du char de la circoncision. (*Ommegang 1958*, Anvers, 1958, p. 19).....p. 80.
- Fig. 55. Jean-Christophe Jegher (1618-1666)?. *Sainte Trinité*. ca 1649. Estampe. Dimensions inconnues. (VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Ommegangh...op.cit.*, p. 18).....p. 81.
- Fig. 56. Jan Luyken. *Procession annuelle à Anvers, ca. 1680-1681*. 1682. Estampe. 16,9 x 32 cm. Détail du char des Sept Douleurs. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Jaarlijkse-ommegang-te-Antwerpen-ca-1680-1681--60ee14f0cd3e910133980135e2b17fa3>, consulté le 19/09/2025).....p. 83.
- Fig. 57. Jean-Christophe Jegher (1618-1666)?. *Sainte Trinité*. ca 1649. Estampe. Dimensions inconnues. (VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Ommegangh...op.cit.*, p. 19).....p. 83.

- Fig. 58. Gaspar Bouttats. *Ommegang d'Anvers de 1685*. ca 1685. Estampe. 38,9 x 48,7 cm. Détail du char des Sept Douleurs. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Antwerpse-ommegang-van-1685--25d77af37d8c13d5a6e7d9b718442843>, consulté le 19/09/2025).....p. 84.
- Fig. 59. Gaspar Bouttats. *Ommegang d'Anvers de 1685*. ca 1685. Estampe. 38,9 x 48,7 cm. Détail du char de la Sainte Trinité. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Antwerpse-ommegang-van-1685--25d77af37d8c13d5a6e7d9b718442843>, consulté le 19/09/2025).....p. 86.
- Fig. 60. Jan Luyken. *Procession annuelle à Anvers, ca. 1680-1681*. 1682. Estampe. 16,9 x 32 cm. Détail du char des Enfers. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Jaarljkse-ommegang-te-Antwerpen-ca-1680-1681--60ee14f0cd3e910133980135e2b17fa3>, consulté le 19/09/2025).....p. 89.
- Fig. 61. Jean-Christophe Jegher (1618-1666)?. *L'Enfer*. ca 1649. Estampe. Dimensions inconnues. (VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Ommegangh...op.cit.*, p. 21).....p. 89.
- Fig. 62. Jan Luyken. *Procession annuelle à Anvers, ca. 1680-1681*. 1682. Estampe. 16,9 x 32 cm. Détail du Char de Saint Christophe. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Jaarljkse-ommegang-te-Antwerpen-ca-1680-1681--60ee14f0cd3e910133980135e2b17fa3>, consulté le 19/09/2025).....p. 92.
- Fig. 63. Artiste inconnu. *Fanon de pèlerinage de l'Ommegang et de Notre-Dame d'Anvers*. 1728. Papier. 21,4 x 33,9 cm. Détail du Char de Saint Christophe. (DAMS, <https://dams.antwerpen.be/asset/HiTHMVTVQTK3ZNYJ2lqN3DcS/cXTVTbeUfMYmbNQZ/ZxmMuWtx>, consulté le 19/09/2025).....p. 92.
- Fig. 64. Anonyme. *Char de l'Alliance avec la Pucelle de la ville d'Anvers*. ca 1582. Estampe. 20,6 x 26,7 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Praalwagen-van-het-Verbond-met-de-stedenmaagd-van-Antwerpen-1582--7d94624a7cc7f9b29a5a02883144b79d>, consulté le 19/09/2025).....p. 94.
- Fig. 65. Pieter Coecke van Aelst. *Het tableau met de stad Antwerpen*. 1549. Estampe. 21,7 x 13,4 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Het-tableau-met-de-stad-Antwerpen-4d0b90d45882c39a1df8d145ddb21dea?query=grapheus+1550&collectionSearchContext=Art&page=2&sortingType=Popularity>, consulté le 19/09/2025).....p. 96.

- Fig. 66. Pieter van der Borcht. *Char représentant la Pucelle de la ville d'Anvers entourée des vertus*. 1594. Estampe. 32,7 x 20,2 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Toneel-met-de-Antwerpse-stedenmaagd-omringd-door-deugden-1594--7e565d36f523b23d7d9314937ae7f031?query=bochius&collectionSearchContext=Art&page=4&sortingType=Popularity>, consulté le 19/09/2015).....p. 102.
- Fig. 67. Pieter van der Borcht. *Bienvenue dans la ville*. 1599. Estampe aquarellée. 32,6 x 43,6 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Welkomst-in-de-stad-1599--75a9af8295fad60a962cca10bde8244?query=1599&collectionSearchContext=Art&page=2&sortingType=Popularity>, consulté le 01/12/2015).....p. 105.
- Fig. 68. Theodoor van Thulden. *Entrée de Ferdinand à Anvers en 1635*. 1639-1641. Estampe. 31,2 x 53,5 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Aankomst-binnen-de-stad-intocht-van-Ferdinand-te-Antwerpen-in-1635-nr-5--445d79f8fcf34944381187c9f48bacb0>, consulté le 19/09/2025).....p. 108.
- Fig. 69. Pierre Paul Rubens. *Le char de Kallo*. 1638. Huile sur panneau. 103 x 71 cm. Anvers. (KMSKA, <https://kmska.be/nl/meesterwerk/zegewagen-van-kallo>, consulté le 19/09/2025).....p. 111.
- Fig. 70. Anonyme. [*Fête de Rubens*]. ca 1864. Dimensions inconnues. Détail du char de Kallo (reconstitué ?). (TORFS, K., *Herinneringen uit de...op.cit.*, p. 171).....p. 114.
- Fig. 71. Anonyme. *Char de Kallo* (reconstruction). 1977. Matériaux inconnus. Dimensions inconnues. (Pinterest, <https://nl.pinterest.com/pin/55239532912676401/>, consulté le 04/12/2025).....p. 114.
- Fig. 72. Alexander van Bredael. *Fête à Anvers sur la place de l'Hôtel-de-Ville en l'honneur de la monarchie*. 1697. Huile sur toile. 128,5 x 158,5 cm. Lille, Musée de l'Hospice Comtesse. Détail du char de la Monarchie triomphante d'Espagne. (DEMAZIÈRES, C., 2025).....p. 116.
- Fig. 73. Gaspar Bouttats. *Ommegang d'Anvers de 1685*. ca 1685. Estampe. 38,9 x 48,7 cm. Détail du char de la Monarchie triomphante d'Espagne. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Antwerpse-ommegang-van-1685--25d77af37d8c13d5a6e7d9b718442843>, consulté le 19/09/2025).....p. 116.
- Fig. 74. Jacques Callot. *Feuille d'éventail représentant un spectacle nautique sur l'Arno à Florence*. 1619. Estampe. 22,8 x 29,8 cm.

- (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/De-waaier718037d0b33aae609c0ee771f8dddc16>, consulté le 05/02/2026).....p. 124.
- Fig. 75. Jan Luyken. *Procession annuelle à Anvers, ca. 1680-1681*. 1682. Estampe. 16,9 x 32 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Jaarljkse-ommegang-te-Antwerpen-ca-1680-1681--60ee14f0cd3e910133980135e2b17fa3>, consulté le 07/02/2026).....p. 127.
- Fig. 76. Artiste inconnu. *Fanon de pèlerinage de l'Ommegang et de Notre-Dame d'Anvers*. 1728. Papier. 21,4 x 33,9 cm. (MAS, <https://search.mas.be/Details/collect/309584>, consulté le 07/02/2026).....p. 127.
- Fig. 77. Jean-Christophe Jegher (1618-1666). *Procession d'Anvers*. s.d. Estampe. 37,8 x 29,4 cm. Estampe n°1. (DEMAZIÈRES, C., 2025).....p. 129.
- Fig. 78. Jean-Christophe Jegher (1618-1666). *Procession d'Anvers*. s.d. Estampe. 37,8 x 29,4 cm. Estampe n°2. (DEMAZIÈRES, C., 2025).....p. 129.
- Fig. 79. Jean-Christophe Jegher (1618-1666). *Procession d'Anvers*. s.d. Estampe. 37,8 x 29,4 cm. Estampe n°3. (KBR, <https://uurl.kbr.be/2223824>, consulté le 13/02/2025).....p. 130.
- Fig. 80. Jean-Christophe Jegher (1618-1666). *Procession d'Anvers*. s.d. Estampe. 37,8 x 29,4 cm. Estampe n° 4. (DEMAZIÈRES, C., 2025).....p. 130.
- Fig. 81. Jean-Christophe Jegher (1618-1666). *Procession d'Anvers*. s.d. Estampe. 37,8 x 29,4 cm. Estampe n°5. (DEMAZIÈRES, C., 2025).....p. 131.
- Fig. 82. Frans Hogenberg. *Anjou prête serment à la ville d'Anvers*. 1582. Estampe. 21 x 28 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Anjou-legt-de-eed-af-aan-de-stad-Antwerpen-1582--602f20da3e02654fa48efc49cba93494>, consulté le 07/02/2026).....p. 131.
- Fig. 83. Gaspar Bouttats et Hieronymus Verdussen. *Ommegang d'Anvers de 1685*. ca 1685. Placard. 38,9 x 48,7 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Antwerpse-ommegang-van-1685--25d77af37d8c13d5a6e7d9b718442843>, consulté le 07/02/2026).....p. 134.
- Fig. 84. Pieter van Aelst. *L'Ommegang à Anvers*. 1664. Huile sur toile. 72,7 x 106,4 cm. Détail d'un personnage. (Jean Moust, <https://www.jeanmoust.com/categories/portraits-genre-and-exterior-scenes/aelst-peter-van/the-ommegang-in-antwerp-629882>, consulté le 07/02/2026).....p. 136.

- Fig. 85. Pieter van Aelst. *L'Ommegang à Anvers*. 1664. Huile sur toile. 72,7 x 106,4 cm. (Jean Moust, <https://www.jeanmoust.com/categories/portraits-genre-and-exterior-scenes/aelst-peter-van/the-ommegang-in-antwerp-629882>, consulté le 07/02/2026).....p. 136.
- Fig. 86. Alexander van Bredael. *Peinture représentant l'Ommegang sur la Meir*. Fin XVII^e siècle. Huile sur toile. 98 x 137,5 cm. Anvers, Museum aan de Stroom. (DEMAZIÈRES, C., 2025).....p. 137.
- Fig. 87. Clément Ommeganck. [*Ommegang avec Druon et Pallas*]. 1864. Photographie. 15,4 x 7,2 cm. Bruxelles, KBR. (DEMAZIÈRES, C., 2025).....p. 139.
- Fig. 88. Clément Ommeganck. *Ommegang op de Meir*. 1864. Photographie. 15,4 x 7,2 cm. Bruxelles, KBR. Détail du char du navire. (DEMAZIÈRES, C., 2025).....p. 139.
- Fig. 89. Stéréoscope. Vers 1900. 18 x 20 cm. (Stereo Antica, <https://stereoantica.com/bellieni-henry-stereoscope-a-main-a-mise-au-point/>, consulté le 08/02/2026).....p. 140.
- Fig. 90. Anonyme. *Le géant d'Anvers, protecteur du port d'Anvers*. 1913. Photographie. Dimensions inconnues. (Wikimedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:De_reus_van_Antwerpen_beschermheer_van_de_Antwerpse_haven,_Belgi%C3%AB_1913,_SFA001017660.jpg, consulté le 20/09/2025).....p. 142.
- Fig. 91. Anonyme. *Photo du géant Antigoon dans l'Ommegang anversoise*. 1937. Photographie. 49,9 x 34,1 cm. Anvers, MAS. (MAS, <https://search.mas.be/Details/collect/106823>, consulté le 20/09/2025).....p. 142.
- Fig. 92. De Beuckelaer. *Le vaisseau de commerce et les barques*. 1916. Maquette. Dimensions inconnues. (DUCASTELLE, J-P., *Tête à tête...op. cit.*, p. 45).....p. 144.
- Fig. 93. De Beuckelaer. *La Baleine et les Dauphins*. 1916. Maquette. Dimensions inconnues. (DUCASTELLE, J-P., *Tête à tête...op. cit.*, p. 45).....p. 144.
- Fig. 94. Jochems. *Pallas et Druon Antigone*. 1916. Maquette. Dimensions inconnues. (DUCASTELLE, J-P., *Tête à tête...op. cit.*, p. 45).....p. 144.
- Fig. 95. Pieter (I) Coecke van Aelst. *Tête du Géant Druon Antigoon*. 1534-1535. Papier mâché, métal, corde, cheveux. 197 x 87 x 191 cm. Anvers, MAS. (MAS, <https://search.mas.be/Details/collect/96662>, consulté le 08/02/2026).....p. 148.

- Fig. 96. Anonyme d'après Pieter Coecke van Aelst. *Le Géant Druon Antigon*. ca 1550. Estampe. Dimensions inconnues. Détail de la tête. (GRAPHEUS, C., *Spectaculorum in svceptione...op. cit.*, p. 91.).....p. 148.
- Fig. 97. Erasmus de Bie. *Procession de chars sur la place du Meir à Anvers à l'occasion de l'Ommegang*. 1670. Huile sur toile. 89 x 120 cm. Casse, Musée départemental de Flandre. Détail de la tête de Druon Antigon. (Wikipédia, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Erasmus_de_Bie#/media/Fichier:Erasmus_de_Bie -
Carnival floats on the Meir Square in Antwerp.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Erasmus_de_Bie#/media/Fichier:Erasmus_de_Bie_-_Carnival_floats_on_the_Meir_Square_in_Antwerp.jpg), consulté le 19/09/2025).....p. 148.
- Fig. 98. Pieter van der Borch. *Le géant Antigon*. 1594. Estampe. 32,7 x 20,1 cm. Détail de la tête. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/De-reus-Antigoon-1594--8364dcd30e1521eb61d044116442747f?query=bochius&collectionSearchContext=Art&page=1&sortingType=Popularity>, consulté le 08/02/2026).....p. 149.
- Fig. 99. Anonyme. *Char avec le géant Antigon sur la Grande-Place*. 1582. Estampe. 25,9 x 23,5 cm. Détail de la tête. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Praalwagen-met-de-reus-Antigoon-op-de-Grote-Markt-1582--6a97eb9bba6eec36713034a0bbbc0ee8>, consulté le 08/02/2026).....p. 149.
- Fig. 100. Anonyme. *Le géant Antigon*. 1599. Estampe. 33,1 x 43,8 cm. Détail de la tête. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/De-reus-Antigoon-1599--334d6c4bae497ca149ab2f2514f34eb3?tab=data>, consulté le 08/02/2026).....p. 149.
- Fig. 101. Daniël Herreyns. *Tête de la géante Pallas Athéna*. 1765 - 1766. Papier mâché, métal, corde. 184 x 98 x 108 cm. Anvers, MAS. (MAS, <https://dams1.antwerpen.be/asset/W9XhSUWhRhtDAHSYOahg02wF/WQSLiYOGlBhihopZPve6xk8O>, consulté le 08/02/2026).....p. 151.
- Fig. 102. Anonyme. [*Fête de Rubens*].]. ca 1864. Dimensions inconnues. Détail de Pallas. (TORFS, K., *Herinneringen uit de...op.cit.*, p. 171).....p. 151.
- Fig. 103. Alexander Colyn (tête). *Grootvader Reus*. 1599-1600. 540 x 300 x 350 cm. Malines, Dépôt Rato. (Hof Van Busleyden, <https://museumcollectie.mechelen.be/internetserver/detail.aspx?parentpriref=#>, consulté le 13/02/2026).....p. 153.

- Fig. 104. Lith. Le Burggraaff. *De Reus, Genaamd Grootvader*. 1825. Estampe. Dimensions inconnues. (Regionale Beeldbank, <https://www.regionalebeeldbank.be/beeldbank/1264214>, consulté le 13/02/2026).....p. 154.
- Fig. 105. Melchior Tieleman. *Le Langeman d'Hasselt*. 1810. Dimensions inconnues. Hasselt, Het Stadsmus. (Otheo, <https://www.otheo.be/nieuws/volkstoeloop-langeman-hasselt-zijn-erwtensoepe>, consulté le 13/02/2026).....p. 154.
- Fig. 106. Xavier Parmentier. *Réplique de l'Hercule géant de Leuven*. s.d. Ath, La Maison des Géants (Maison des géants, <https://maisondesgeants.lescollections.be/index.php/Detail/objects/21906>, consulté le 13/06/2026).....p. 155.
- Fig. 107. Anonyme. *L'un des quatre vents*. 1600-1699. Bois. 29 x 26 x 10 cm. Anvers, Museum aan de Stroom. (MAS, <https://search.mas.be/Details/collect/174460>, consulté le 15/06/2026).....p. 157.
- Fig. 108. Anonyme. *L'un des quatre vents*. 1600-1699. Bois. 30 x 32 x 11 cm. Anvers, Museum aan de Stroom. (MAS, <https://search.mas.be/Details/collect/174461>, consulté le 15/06/2026).....p. 157.
- Fig. 109. Anonyme. *L'un des quatre vents*. 1600-1699. Bois. 30,5 x 27 x 11 cm. Anvers, Museum aan de Stroom. (MAS, <https://search.mas.be/Details/collect/174462>, consulté le 15/06/2026).....p. 158.
- Fig. 110. Anonyme. *L'un des quatre vents*. 1600-1699. Bois. 29 x 20,5 x 13 cm. Anvers, Museum aan de Stroom. (MAS, <https://dams1.antwerpen.be/asset/12XFECW8wnNWTbjpIs4c9GJW>, consulté le 15/06/2026).....p. 158.
- Fig. 111. Jean-Christophe Jegher (1618-1666)?. *L'Enfer*. ca 1649. Estampe. Dimensions inconnues. Détail de la gueule. (VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Ommegangh...op.cit.*, p. 21).....p. 159.
- Fig. 112. Jean-Christophe Jegher (1618-1666)?. *L'Enfer*. ca 1649. Estampe. Dimensions inconnues. Détail du personnage à droite. (VAN ESSEN, C., *Antwerpsche Ommegangh...op.cit.*, p. 21).....p. 159.
- Fig. 113. Jan Luyken. *Procession annuelle à Anvers, ca. 1680-1681*. 1682. Estampe. 16,9 x 32 cm. Détail du personnage du char des Enfers. (Rijksmuseum,

<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Jaarlijkse-ommegang-te-Antwerpen-ca-1680-1681--60ee14f0cd3e910133980135e2b17fa3>, consulté le 19/09/2025).....p. 160.

Fig. 114. Alexander van Bredael. *Fête à Anvers sur la place de l'Hôtel-de-Ville en l'honneur de la monarchie*. 1697. Huile sur toile. 128,5 x 158,5 cm. Lille, Musée de l'Hospice Comtesse. Détail du personnage du char de l'Enfer. (DEMAZIÈRES, C., 2025).....p. 160.

Fig. 115. Cornelis de Vos. *Jupiter et Junon*. s.d. Huile sur panneau. 230 × 336 cm. Anvers, KMSKA. (KMSKA, <https://kmska.be/nl/meesterwerk/jupiter-en-juno>, consulté le 08/02/2026).....p. 162.

Fig. 116. Theodore van Thulden. *Arc de triomphe du roi Philippe IV d'Espagne*. s.d. Huile sur panneau. 104,2 x 73 cm. Anvers, KMSKA. (KMSKA, <https://kmska.be/nl/meesterwerk/triomfboog-van-koning-filips-iv-van-spanje>, consulté le 08/02/2026).....p. 162.

Fig. 117. Anonyme. *Réplique du buste du géant Goliath d'Ath.* s.d. Bois et osier. Dimensions inconnues. Ath, Maison des géants. (Maison des géants, <https://maisondesgeants.lescollections.be/index.php/Detail/objects/21902>, consulté le 12/03/2026).....p. 170.

Fig. 118. Anonyme. *Cheval Bayard*. s.d. Bois, osier et textiles. 630 cm. Ath. (Wikipédia, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Cheval_Bayard_\(g%C3%A9ant_d%27Ath\)#](https://fr.wikipedia.org/wiki/Cheval_Bayard_(g%C3%A9ant_d%27Ath)#), consulté le 12/03/2026).....p. 170.

Fig. 119. Anonyme. *Tête de la géante Mégère*. Après 1532, ca. 1681. Bois (saule), métal, toile, soie, crin. 97 x 52 cm. Louvain, Musée Leuven. (Mleuven, <https://mleuven.resourcespace.com/iiif/image/6490/full/767,/0/default.jpg>, consulté le 12/03/2026).....p. 172.

Fig. 120. Anonyme. *Intérieur du Cheval Bayard en 1997*. 1997. Bois (saule), métal, toile, soie, crin. 97 x 52 cm. (Wikipédia, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Cheval_Bayard_\(g%C3%A9ant_d%27Ath\)#/media/Fichier:ChevalInterieur.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Cheval_Bayard_(g%C3%A9ant_d%27Ath)#/media/Fichier:ChevalInterieur.jpg), consulté le 12/03/2026).....p. 175.

Fig. 121. Pieter van Aelst. *L'Ommegang à Anvers*. Huile sur toile. 1664. 72 x 106 cm. Détail du chameau. (Jean Moust, <https://www.jeanmoust.com/categories/portraits-genre-and-exterior-scenes/aelst-peter-van/the-ommegang-in-antwerp-629882>, consulté le 13/03/2026).....p. 175.

- Fig. 122. Leonard de Vinci. *Automobile (Voiture)*. 1478. Croquis sur papier. Dimensions inconnues. (leonardodavinci.net, <https://www.leonardo-da-vinci.net/fr/automobile/#>, consulté le 13/03/2026).....p. 177.
- Fig. 123. Anonyme. *Une Machine de guerre, d'après Valturio*. s.d. Estampes. Dimensions inconnues. (oldbookillustrations, <https://www.oldbookillustrations.com/site/assets/high-res/1840/war-machine-1600.jpg>, consulté le 13/03/2026).....p. 177.
- Fig. 124. Alexander (II) Casteels. *La procession d'Anvers sur la Grand-Place*. 1680-1716. Huile sur panneau. 88,5 x 135 cm. Anvers, MAS. (DEMAZIÈRES, C., 2025).....p. 179.
- Fig. 125. Anonyme. *Géant Goliath*. Bois, métal, simili-cuir, résine synthétique, papier mâché, cheveux, aluminium, osier, roseau. s.d. 322 x 180 cm. Lier, Stads museum. (stadsmuseumlier, <https://www.stadsmuseumlier.be/fr/node/4593>, consulté le 14/03/2026).....p. 183.
- Fig. 126. Alexander van Bredael. *Fête à Anvers sur la place de l'Hôtel-de-Ville en l'honneur de la monarchie*. 1697. Huile sur toile. 128,5 x 158,5 cm. Lille, Musée de l'Hospice Comtesse. Détail du char des Enfers. (DEMAZIÈRES, C., 2025).....p. 183.
- Fig. 127. Pieter van der Borcht. *Char avec monstre marin*. 1594. Estampe. 19,9 x 32,7 cm. (Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Praalwagen-met-zeemonster-1594--aa64eb4fc51ad70d4103be4f0ff1723a>, consulté le 19/09/2025).....p. 185.
- Fig. 128. Alexander van Bredael. *Ommegang à Anvers*. 1697. Huile sur toile, 106 x 136 cm. Lille, Musée de l'hospice Comtesse. Détail du char de la baleine. (DEMAZIÈRES, C., 2025).....p. 185.
- Fig. 129. Erasmus de Bie. *Procession de chars sur la place du Meir à Anvers à l'occasion de l'Ommegang*. 1670. Huile sur toile. 89 x 120 cm. Casse, Musée départemental de Flandre. (Wikipédia, https://fr.wikipedia.org/wiki/Erasmus_de_Bie#/media/Fichier:Erasmus_de_Bie_-_Carnival_floats_on_the_Meir_Square_in_Antwerp.jpg, consulté le 29/03/2026).....p. 201.
- Fig. 130. Alexander Van Bredael. *Procession de chars sur la Place du Meir à Anvers*. 1694. Huile sur toile. 71,5 x 97 cm. Anvers, Snijders&RockoxHuis. (Paintings Before 1800, <https://www.paintingsbefore1800.com/PaintingsBBB/page34.html>, consulté le 29/03/2026).....p. 201.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Cardinal Mercier, 31, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be