



Dénes Harai et Gaëlle Lafage (dir.)

POTESTAS ELEMENTORUM. L'EAU, LE FEU ET LE POUVOIR EN EUROPE. WATER, FIRE AND POWER IN EUROPE. (CA. 1400 - CA. 1800)

Éditions du Centre André-Chastel

EAU ENFLAMMÉE ET FEU DÉBORDANT

Dénes Harai

DOI : 10.62806/QGZT7452

Date de mise en ligne : 20/04/2026

URL : <https://www.centrechastel.sorbonne-universite.fr/ressources/les-editions-du-centre-andre-chastel/potestas-elementorum-leau-le-feu-et-le-pouvoir-en>

Licence : [CC BY-NC-ND](#)

Pour citer cet article

Dénes Harai, « Eau enflammée et Feu débordant », in Dénes Harai et Gaëlle Lafage (dir.), *Potestas Elementorum. L'eau, le feu et le pouvoir en Europe. Water, fire and power in Europe. (ca. 1400 - ca. 1800)*, Paris, Éditions du Centre André-Chastel, 2026, p. 15-39.

Eau enflammée et Feu débordant

Dénes Harai

Des éléments opposés et éloignés

Si l'eau est bien un élément au sens chimique, donc matériel du terme, le feu ne l'est aucunement, puisqu'il est seulement le résultat d'une combustion. L'eau est une matière. Le feu est un phénomène. Cette distinction est indispensable pour prendre la vraie mesure de l'ambition d'omnipotence du pouvoir qui vise non seulement le contrôle des matières et des phénomènes naturels en général, mais aussi la construction d'un discours qui illustre sa puissance à travers de supports variés. C'est ainsi que l'Eau et le Feu deviennent des éléments de valeur égale — au sens figuré du terme — pour montrer le pouvoir en investissant la littérature, l'architecture, la peinture, la médaille et les arts décoratifs du ^{xv^e} au ^{xviii^e} siècle. La différence de nature des deux éléments induit nécessairement une différence dans la manière dont ils investissent l'espace. Un manuscrit italien de 1481¹ résume cette différence dans un dessin en montrant, dans la partie droite de l'image, l'horizontalité de l'eau et la verticalité du feu (fig. 1). Soulignée par Gaston Bachelard², celle-ci s'exprime par les lignes noires et rouges ondulantes des flammes qui contrastent avec les lignes noires et bleuâtres des vagues. Cette disposition se retrouve en 1602 sous les pinceaux de Jan Breughel l'Ancien (1568-1625) et de Hendrik De Clerck (1570-1630) dans *L'Abondance et les Quatre Éléments* (fig. 2)³.

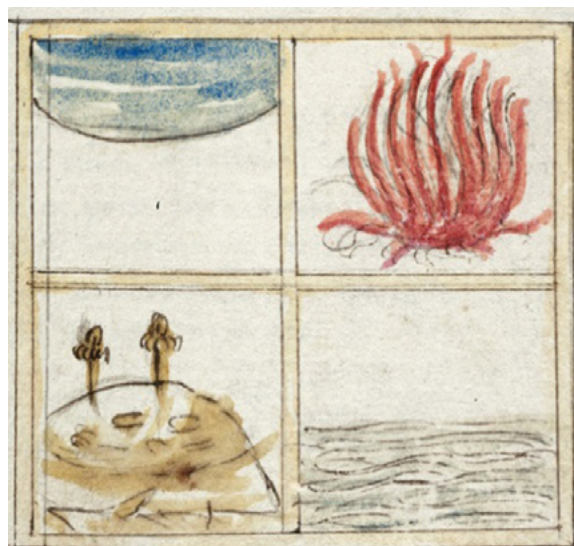


Fig. 1 : *Les quatre éléments*, 1481, miniature, 30 x 20 cm, tirée de *Various verse on moral subjects and natural history, including Tractus de interrogationibus*, Londres, British Library, Harley 3577, fol. 160 (détail)

Dans ce tableau, l'Eau prend place dans la partie inférieure gauche, tandis que le Feu est situé dans la partie supérieure gauche. De l'eau est déversée sur un sol couvert de coquillages, de poissons et de crustacés, symbolisant la richesse de la vie aquatique qui répond, en miroir, à l'exposition de la richesse des fruits de la Terre dans la partie inférieure droite. Tandis que l'eau se répand horizontalement, le Feu monte verticalement sous forme d'une allégorie qui, soutenue par celle de l'Air, s'envole dans le ciel, un flambeau dans la main gauche et des foudres dans la main droite.

1 « Various verse treatises on moral subjects and natural history, including the *Tractatus de interrogationibus* », British Library (Londres), Harley Collection 3577, fol. 160.

2 Gaston Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1961, p. 56-69.

3 *La Abundancia y los Cuatro Elementos* (1606), huile sur toile, 51 x 64 cm, Madrid, musée national du Prado, inv. P001401.



Fig. 2 : Jan Brueghel l'Ancien et Hendrik de Clerck, *L'Abondance et les quatre éléments*, 1606, peinture à l'huile sur cuivre, 51 x 64 cm, Madrid, Musée du Prado, P001401



Fig. 3 : La cour d'honneur de l'hôtel de Sully (photo : Dénes Harai)

Cet agencement de l’Air et du Feu permet non seulement de souligner la verticalité du feu, mais aussi de positionner ce dernier au ciel où la lumière du flambeau peut coïncider avec celle du Soleil. C’est grâce à cette lumière vivifiante que le Feu participe au concert des éléments de la prospérité réunis autour de l’Abondance. L’Eau et le Feu sont donc ici complémentaires. Cette complémentarité est probablement due, en grande partie, à l’absence de contact entre les deux éléments qui semblent s’éloigner l’un de l’autre. La peinture met ici en image ce que Charles de Bovelles écrit, en 1510, dans son traité *L’Art des opposés* : « La distance, la séparation et la diversité des opposés assurent leur paix, leur unité, leur accord, leur amour, leur union⁴. » C’est la raison pour laquelle l’Eau et le Feu, aux côtés de la Terre et de l’Air, sont souvent séparés et éloignés dans l’espace, comme en témoigne l’architecture. Dans la cour d’honneur de l’hôtel de Sully (1624-1631)⁵, l’Air et le Feu, figurés sur l’aile gauche, font face à l’Eau et à la Terre, présentes sur l’aile droite (fig. 3). Non seulement l’Eau et le Feu se retrouvent sur les deux côtés opposés de la cour, mais leur opposition est diagonale. La même disposition s’observe dans la salle des Citoyens (*Burgerzaal*) de l’hôtel de ville d’Amsterdam où chacun des quatre éléments a été représenté deux fois par Artus Quellinus (1609-1668) au-dessus des quatre portes donnant accès à quatre galeries (1655)⁶.

Cette opposition diamétrale entre l’Eau et le Feu convenait parfaitement pour exprimer les modalités d’existence contraires de ces Éléments dont les représentations tiennent toujours compte d’une manière ou d’une autre. À Paris, lorsqu’il acquit l’hôtel qui allait porter son nom, le duc de Sully héritait d’une décoration voulue par Mesme Galet et Roland de Neubourg, commanditaires grands bourgeois qui avaient fait fortune. À Amsterdam, le siège de la municipalité du temps de la république des Provinces-Unies devint le palais du royaume des Pays-Bas. Entre bourgeoisie et aristocratie, entre république et monarchie, l’Eau et le Feu sont des éléments que le pouvoir semble vouloir rendre symboliquement complémentaires pour s’affirmer en affichant sa force et sa prospérité. Cependant, en raison de la nature des éléments maniés, cette complémentarité n’est pas nécessairement permanente. Elle peut être altérée. Jan Breughel le Jeune (1601-1678) et Frans II Francken (1581-1642) évoquent cette possibilité en 1635 dans leur *Paysage avec les allégories des quatre éléments* (fig. 4)⁷.

Comme sur la façade de la cour d’honneur de l’hôtel de Sully, le Feu et l’Air sont associés ici aussi, mais cette fois-ci, pour séparer l’Eau et la Terre. L’allégorie du Feu tient un flambeau dont la fumée monte en enveloppant l’allégorie de l’Air. L’Eau détourne légèrement la tête et semble s’éloigner. L’allégorie de la Terre, reconnaissable grâce à la corne d’abondance qu’elle tient, et toute la partie droite du tableau avec son parterre fleuri et ses champs labourés se trouvent coupées de l’eau déversée au sol qui est recouvert de poissons, de crustacés et de coquillages. La séparation instaurée par le Feu est quelque peu réduite par l’Air car les oiseaux — ses animaux emblématiques — sont représentés dans la partie gauche et dans la partie droite du tableau qu’occupent respectivement l’Eau et la Terre. Prenant ses racines là où se trouve l’Eau, l’arbre sans feuillage met en valeur les oiseaux des branches grâce aux rayons de soleil dont la couleur répond à celle des champs de blé. Contrairement au tableau précédent, cette lumière pleine de vie n’est pas le reflet céleste du feu dont l’allégorie — flambeau à la main, armes et armures aux pieds — ne renvoie pas à l’épanouissement de la vie, mais aux artifices manufacturés de la mort. Prospérité et trouble, paix

4 Charles de Bovelles, *L’Art des opposés*, éd. et trad. Pierre Magnard, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « De Pétrarque à Descartes », 1984, p. 77.

5 Alexandre Gady, *L’Hôtel de Sully au cœur du Marais*, Paris, Éditions du patrimoine, coll. « Itinéraires », Paris, 2002.

6 Renske Cohen Tervaert, Ingrid Nolet, Ineke Sluiter (dir.), *Hidden stories. Wise Lessons in the Decorations of Amsterdam’s Former Town Hall*, Amsterdam, Amsterdam Royal Palace Foundation, 2015, p. 44-45.

7 *Landscape with Allegories of the Four Elements* (1635), huile sur bois, 52,7 × 81,3 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.



Fig. 4 : Jan Breughel le Jeune et Frans II Francken, *Paysage avec les allégories des quatre éléments*, 1635, peinture à l'huile sur bois, 52,7 x 81,3 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 71.PB.28

et guerre s'opposent dans ce tableau au moment même où la déclaration de guerre de la France à l'Espagne (1635) élargit les champs de bataille de la guerre de Trente Ans (1618-1648) à toute l'Europe.

Des éléments connotés

Dans le langage de l'époque, le feu apparaît comme la métaphore de la guerre⁸. Celle-ci est étroitement liée à l'élément depuis l'Antiquité et ce lien est bien rappelé par l'abbé Laurent Morellet dans sa description du salon de Mars du château de Versailles. Un « tableau rond, de coloris à fonds d'or » y représente

la Fureur et la Guerre, par une femme armée, qui tient d'une main une épée, et de l'autre un flambeau, et par un homme qui tient un javelot, ou dard, qui brûle par l'un des bouts ; il est en attitude de le darder du côté des ennemis, comme leur jettant le feu de la Guerre. C'estoit de la manière que les Romains declaroient la guerre à leurs ennemis, dans le temps que les prêtres faisoient les imprecations dans le temple de Janus⁹.

Ce passage indique un double lien entre la guerre et le feu, lien tellement fort que l'épée, attribut de la guerre, prend même la forme du feu : l'épée flamboyante (fig. 5), souvent portée par l'archange saint Michel, se rencontre ainsi dans l'emblématique des Grands (Charles VIII¹⁰, le cardinal-duc

8 L'historiographie le reconnaît aussi en tant que telle. Laurent Vissière et Marion Trévisi (dir.), *Le Feu et la folie. L'irrationnel et la guerre (fin du Moyen Âge -1920)*, Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2016.

9 Laurent Morellet, *Explication historique de ce qu'il y a de plus remarquable dans la maison royale de Versailles et en celle de Monsieur à Saint-Cloud*, Paris, Claude Nego, 1681, p. 56-57. Texte cité dans Gérard Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel de l'Histoire », 1999, p. 138.

10 Alphonse Chassant et Henri Tausin, *Dictionnaire des devises historiques et héraldiques*, Paris, J.-B. Dumoulin, 1878, t. II, p. 656.

Charles II de Bourbon¹¹, le connétable Charles III de Bourbon¹²), représentant le zèle guerrier et religieux des princes, comme le souligne le chapitre de Laurent Hablot dans ce volume. Ce n'est donc pas par hasard que Louis XIV choisit cet attribut en 1693 pour orner le revers de la croix de l'ordre de Saint-Louis destinée aux officiers. Il s'agissait d'un

médailillon de gueules, avec une épée flamboyante, la pointe passée dans une couronne de laurier, liée de l'écharpe blanche; sur un autre cercle d'azur qui l'environne, se trouve la devise en lettres d'or, *bellicæ virtutis præmium* (récompense de la vertu guerrière). La couleur du ruban est le rouge de feu¹³.

L'artillerie qui se développe à la Renaissance fait du canon l'attribut moderne de la guerre et ce nouvel attribut est étroitement associé au feu : la fonte des «bouches à feu» va parfois jusqu'à donner la forme d'une bouche à feu mythique, celle du dragon, que certains hommes de l'époque moderne croyaient encore pouvoir chasser¹⁴. Conservé au musée de l'Armée (Paris), un canon de bronze espagnol fondu dans les années 1510 donne un très bel exemple de ce type de décor. Sa longueur (3,730 m) et son poids (2,275 kg) indiquent qu'il ne s'agit pas d'un canon d'opérette, mais d'une arme réelle. Ce canon montre une similarité avec celui fait pour Bâle en 1514, par Jörg von Guntheim, fondeur actif à Strasbourg et ayant travaillé dans la première moitié du XVI^e siècle, non seulement pour les villes alsaciennes¹⁵, mais aussi pour l'empereur Maximilien, ainsi que pour les rois d'Aragon et d'Angleterre. Les mâchoires du dragon forment la bouche du canon et lui donnent son nom. Ce « Dragon » (fig. 6) est conservé au Musée historique de Bâle. Sa notice précise que, « sur la section avant » de l'arme, « on peut lire l'inscription suivante en minuscules gothiques : *ich bin der Crack ungehir was ich schis das duon ich mit fir meister lerg zu Strosburg gos mich* (je suis le dragon monstrueux et terrible; ce que je crache, je le crache avec du feu. Maître Jörg de Strasbourg me fit) »¹⁶. Cette inscription explique l'onomastique du canon et décrit le caractère effrayant de la puissance de feu que la présence visuelle du dragon laisse deviner.

Fondu en 1684 par les zurichois Jean-Balthazar (1638-1702) et Jean-Jacques (1635-1700) Keller au service de Louis XIV, un mortier français de douze pouces (calibre de 33,7 cm), conservé aujourd'hui à Londres¹⁷, proclame aussi la puissance de feu, mais en évoquant un dieu romain au lieu du dragon



L'espée versatile & flamboyante, que portoit en Devise Charles Cardinal de Bourbon, sous le titre de saint Martin, representoit le vray Glaine des Prelats de l'Eglise, & Glaine de l'Esprit, (selon saint Paul) qui est la parole de Dieu.

Fig. 5 : L'épée flamboyante du cardinal Charles II de Bourbon, estampe, tirée de Paradin, *Devises heroïques...*, 1557, p. 55 (détail), Paris, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-Z-2555

11 *Ibid.*, t. I, p. 26.

12 Laurent Hablot, «La ceinture ESPERANCE et les devises des Bourbon», dans Françoise Perrot (dir.), *Espérance : le mécénat religieux des ducs de Bourbon à la fin du Moyen Âge*, cat. exp., Souvigny, musée municipal, 15 juin-11 novembre 2001, Souvigny, Ville de Souvigny, 2001, p. 91-103.

13 Marie-Henriette-Caroline Morren, *Manuel élémentaire de l'art héraldique*, Bruxelles, Deprez-Parent, 1840, p. 87-88.

14 Gaspard de Grasse, *Un chanoine de Cavaillon au Grand Siècle. Le livre de raison de Jean-Gaspard de Grasse (1664-1684)*, éd. Frédéric Meyer, Paris, CTHS, coll. « Collection de documents inédits sur l'histoire de France », 2002, p. 62-63.

15 Francis Lichtlé, « L'armement colmarien du XIV^e au XVII^e siècle », *Revue d'Alsace*, 136, 2010, p. 64, 67.

16 <http://www.hmb.ch/fr/collections/object/canon-2.html> (consulté le 22/02/2017).

17 Ce mortier a été pris par les Anglais lors d'une attaque sur Cherbourg en 1758, *Royal Armouries*, HM Tower of London,



Fig. 6 : Jörg von Guntheim, Canon, 1514, bronze fondu, longueur 493 cm, calibre 12,5 cm, Bâle, Historisches Museum Basel, Inv. 1874.94 (photo : P. Portner)

qui est fréquemment présent dans les feux d'artifice grandioses de Louis XIV¹⁸ : *Non solis radios sed Iovis fulmina mitto*, c'est-à-dire *Je n'envoie pas les rayons du soleil, mais les foudres de Jupiter*. En phase avec la représentation récurrente d'un Louis XIV sous les traits de Jupiter au moment des bombardements français d'Alger (1683) et de Gênes (1684)¹⁹, l'inscription est accompagnée des armoiries d'Henri de Daillon, duc du Lude (v. 1622-1685), grand maître de l'artillerie, et des armoiries du roi de France, soutenues par le sceptre et la main de justice. Les inscriptions susmentionnées et leurs environnements héraldiques indiquent la volonté du pouvoir — urbain et princier — de revendiquer la maîtrise du feu dans la guerre.

Le lien entre les bouches à feu et la proclamation de la puissance politique est clairement illustré par le portrait de Jean-Balthazar Keller (fig. 7), commissaire général des fontes de l'Artillerie de France²⁰, réalisé par Hyacinthe Rigaud (1659-1743) et gravé par Pierre Drevet (1663-1738)²¹. Le regard du fondeur fixe le spectateur. Keller désigne de la main droite la bouche à feu, bien mise en évidence au premier plan, tandis qu'il étend le bras gauche en pointant l'index vers la statue équestre d'un Louis XIV impérial à la romaine qu'il a « jetée en fonte d'un seul jet » suivant le dessin de François Girardon (1628-1715), comme le précise une estampe célébrant l'inauguration de la place Louis-le-Grand (aujourd'hui place Vendôme), à Paris, en 1699²².

Le canon du premier plan et la statue de l'arrière-plan sont liés par la personne du fondeur et par leur matière commune : le bronze. Maître du feu, le fondeur contribue à la gloire du roi en fournissant le canon, instrument de conquête, et la statue équestre à l'antique, symbole d'un roi triomphant qui est maître du feu de la guerre en tant que Jupiter. Il ne faut donc pas s'étonner que

White Tower, Londres, n° XIX.133.

- 18 C'est notamment le cas dans le grand feu d'artifice versaillais de 1674. Gaëlle Lafage, *Charles Le Brun, décorateur de fêtes*, Rennes, PUR, coll. « Art et société », 2015, p. 135-136.
- 19 Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven, Yale University Press, 1992, p. 97-101. La figure de Jupiter apparaissait déjà à l'époque de la guerre contre les Provinces-Unies. Le feu d'artifice organisé par la Ville de Marseille le 5 septembre 1673 montrait un roi jetant ses foudres sur Maastricht. Willem Frijhoff, « Fiery Metaphors in the Public Space: Celebratory Culture and Political Consciousness around the Peace of Utrecht », dans Renger E. de Bruin, Cornelis van der Haven, Lotte Jensen et al. (dir.), *Performances of Peace: Utrecht 1713*, Leyde, Brill, 2015, p. 235.
- 20 Arthur Norris Kennard, *Gunfounding and Gunfounders. A Directory of Cannon Founders from Earliest Times to 1850*, Londres, Arms and Armour Press, 1986, p. 96.
- 21 Gilberte Levallois-Clavel, *Pierre Drevet (1663-1738), graveur du roi et ses élèves Pierre-Imbert Drevet (1697-1739), Claude Drevet (1697-1781)*, thèse de doctorat d'histoire de l'art sous la direction de Marie-Félicie Perez, Lyon, université Lumière Lyon 2, 2005, p. 553-557.
- 22 *Cérémonie observée à Paris pour l'érection de la statue équestre de Louis le Grand, élevée en l'honneur de ce Monarque, et consacrée dans la Place appelée de son nom, le 13 Aoust 1699 par Messieurs le Gouverneur, Prévôt des Marchands, et Échevins de cette ville*, Paris, Nicolas Langlois et Antoine Trouvain, 1700.



Fig. 7 : Hyacinthe Rigaud, *Portrait du fondateur Jean-Balthazar Keller*, 1693, huile sur toile, 43,5 x 35,5 cm, Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum, Inv. DEP 2935

l'inauguration de cette statue de Louis XIV « fut célébrée avec autant de ferveur qu'une victoire majeure »²³ et que ce sont justement Mars et la Victoire qui tiennent l'image de la statue dans l'estampe illustrant l'événement dans l'almanach de 1700²⁴.

L'association de la guerre au feu est montrée d'une manière originale par Jean Barbet (v. 1605-av.1654) dans l'un de ses projets de cheminée gravés par le célèbre Abraham Bosse (1602-1676)²⁵. Dans ce projet (fig. 8) qui se trouve avec d'autres dans un livret dédié au cardinal de Richelieu (1585-1642), l'auteur utilise tous les attributs liés à la guerre à l'époque : les canons et les outils d'artillerie coiffent une structure ornée de trophées, d'armures, d'épées dont le fronton, sous un heaume, propose un emplacement vide au blason d'un cardinal-ministre qui, tout en étant un homme d'Église, assurait la direction de l'armée royale au grand siège de La Rochelle (1627-1628). Scène de siège ou scène de pillage suivant un siège, le tableau qui décore la cheminée est dominé par le

23 P. Burke, *op.cit.*, p. 115 : « The unveiling of the statue by Girardon for Place Louis-le-Grand on 13 August 1699 was celebrated with as much fervor as a major victory. »

24 *Les Réjouissances faites à Paris le jour de l'élévation de la statue équestre de Louis le Grand le 13 août 1699 par les soins de Messieurs le Prevost des Marchands et eschevains de cette ville*, Paris, Pierre Landry, 1700.

25 Jean Barbet, *Livre d'architecture d'autels, et de cheminées*, dédié à Monseigneur l'Éminentissime Cardinal Duc de Richelieu, Paris, M. Tavernier, 1633, pl. 15.

feu qui dévaste les maisons et par la fumée qui inonde le ciel. Cette composition se situe juste au-dessus du foyer de la cheminée où le feu n'est pas encore allumé, mais qui fait déjà penser à l'effet de continuité entre le feu de la guerre et le feu qui s'allumera pour chauffer la pièce du château.

Si le Feu apparaît comme l'élément exprimant la guerre, l'Eau peut être perçue comme l'élément évoquant la paix. Dans les tableaux représentant les quatre éléments, l'allégorie de l'Eau est toujours au repos. Elle n'est jamais agitée. Dans les cycles de peintures représentant les quatre éléments, l'allégorie de l'Eau est souvent associée au calme de la paix, tandis que le Feu s'accompagne d'une agitation chaotique.



Fig. 8 : Abraham Bosse d'après Jean Barbet, *Projet de cheminée dédié à la guerre*, estampe, tirée de Barbet, *Livre d'architecture...*, 1633, planche 16, gravure, 21,4 x 15,6 cm Londres, Victoria and Albert Museum, 25968:6

Les tableaux peints par Claude Deruet (1588-1660) pour le cabinet de la reine Anne d'Autriche au château de Richelieu reflètent cet état d'esprit. Dans le tableau consacré au Feu, le peintre présente un « carrousel nocturne » dans un cadre urbain éclairé par des centaines de flambeaux portés par des cavaliers en armure et les centaines de spectateurs qui s'amassent sur les loggias des maisons éclairées par d'autres flambeaux.

Louis XIII est figuré caracolant de la droite, précédé de deux pages. Le cardinal de Richelieu est figuré au-dessus du roi, au premier étage d'un palais à l'italienne. Dans le fond du tableau seraient représentés la reine et ses deux fils, au balcon du palais qui sert de point de fuite à la composition²⁶.

C'est également derrière ce palais et sur les toits des immeubles avoisinants que se déroule un feu d'artifice dont la lumière éclaire la nuit. Le tableau consacré à l'Eau est bien différent. Un paysage côtier est montré en journée et, malgré les quelques nuages, le Saint-Esprit, apparaissant sous les traits d'une colombe lumineuse, éclaire la partie gauche du tableau et envoie des couronnes à la famille royale (Louis XIII, Anne d'Autriche et leurs enfants) — réunie dans un navire — nef de la France — arrivant au bon port, celui de la paix, au pied d'un escalier qui mène au temple de la Gloire. C'est là qu'attend le cardinal de Richelieu, gardien de la porte du temple, pour sauver la famille royale²⁷. La côte qui n'est pas exposée aux rayons du Saint-Esprit est enneigée et des luges, portant des voyageurs sans armures, y glissent sur la glace en donnant l'impression d'un défilé organisé qui contraste avec la cavalcade chaotique des cavaliers du Feu.

La glace pouvait même constituer le support du triomphe sur le feu du chaos. Grâce à une gravure immortalisant la composition éphémère de vingt pieds de haut que le sculpteur Corneille de Smet réalisa en neige avec l'aide de deux peintres et d'un assistant à Anvers en janvier 1772, nous avons un exemple original de ce phénomène à la gloire de Charles-Alexandre de Lorraine (1712-1780), « lieutenant, gouverneur et capitaine général » des Pays-Bas autrichiens (fig. 9) :

Dans la cour de l'hôtel de la Monnoye, étoit une pyramide, au bas de laquelle étoit l'envie déchirée par le Lion Belgique : au dessus du Lion on voioit le Genie de la Ville d'Anvers, qui avec la déesse de l'abondance tenoient d'une main le buste de SON ALTESSE ROYALE, représenté dans un médaillon, et de l'autre une couronne : plus haut étoit une aigle tenant l'inscription de son immortalité²⁸.

L'écrasement de l'Envie, qui a les traits de la Discorde, est à la fois dans le texte et dans l'image. L'écrasement dans le texte est typographique : le nom de « l'envie » est en lettres minuscules alors que les noms des autres éléments symboliques de la composition sont en petites majuscules, à l'exception du prince qui est le seul à avoir droit aux lettres majuscules. L'écrasement dans l'image est physique : c'est le poids de tous les éléments valorisés qui écrase l'Envie. L'écrasement est aussi un effacement par l'intermédiaire du lion « belge » qui dévore et engloutit la partie de l'Envie qui n'est pas écrasée par la pyramide du prince. L'écrasement et l'engloutissement font voir ensemble le renversement de l'Envie qui est tête en bas, à l'image de ses attributs guerriers qui sont terrassés par la figure d'Anvers et celle de l'Abondance. Il n'y a que la flamme du flambeau de la Discorde qui semble s'efforcer de retrouver la verticalité, mais son effort d'élévation est visuellement anéanti par le déversement de la corne d'abondance. Le calme contre l'agitation, l'unité contre la division, l'ordre contre le désordre, la lumière céleste contre la lumière terrestre, le bien contre le mal, telle

26 Marie-Pierre Terrien et Philippe Dien, *Le Château de Richelieu, XVII^e-XVIII^e siècles*, Rennes, PUR, coll. « Art et société », 2009, p. 69.

27 Pour une analyse de cette composition, voir Dénes Harai, *Le Pouvoir au fil de l'eau. Usages politiques des images aquatiques en France (1594-1715)*, Paris, Les Indes savantes, coll. « La Boutique de l'histoire », 2015, p. 82-83.

28 Eugène-Jean-Baptiste, comte de Robiano, *Collection des desseins des figures colossales et des groupes qui ont été faits de neige dans plusieurs ruës, et dans plusieurs cours de maisons de la ville d'Anvers, le mois de janvier 1772, par différens artistes et élèves de l'Académie Royale de dessein établie en la meme ville, dédiée à son Altesse Royale Monseigneur le Duc Charles Alexandre, de Lorraine...*, Anvers, J. B. Carstiaenssens/M. Bruers, 1773, description de la planche n° 15. Sur les statues de neige de 1772, voir Frits Scholten, « Malleable marble: The Antwerp snow sculptures of 1772 », *Netherlands Yearbook for History of Art / Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 62/1, 2012, p. 266-295.



Fig. 9 : Représentation de la statue de neige érigée à la gloire de Charles-Alexandre de Lorraine dans la cour de la Monnaie d'Anvers en janvier 1772, estampe, tirée de Robiano, *Collection des Desseins des Figures Colossales et des Groupes qui ont été faits de Neige...*, 1773, planche 15, Anvers, Collectie Stad Antwerpen, Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, K 7622:ex.1

est l'opposition complexe de l'Eau et du Feu, celle de la paix et de la guerre. L'eau a même un rôle non négligeable dans certains projets qui cherchaient à mettre fin à un état de guerre quasi permanent : en 1712, dans la dernière phase de la guerre de Succession d'Espagne, l'abbé de Saint-Pierre (1658-1743) considère cet élément comme l'unité pour calculer la « livre immuable », mesure de poids qui serait idéalement commune à toute l'Europe pacifiée vivant en une union harmonieuse²⁹. L'eau peut être non seulement une unité matérielle pour consolider la paix, mais aussi un espace qui incite à faire la paix : la paix maritime basque concernant des territoires relevant du roi d'Espagne et du roi de France en fournit un bon exemple en 1653³⁰, soit six ans avant la paix des Pyrénées de 1659 qui mit fin à la guerre franco-espagnole en cours depuis 1635 ! La paix des Pyrénées, elle aussi, a un lien particulier avec l'eau puisqu'elle fut signée sur l'île des Faisans, située au milieu de la Bidassoa, cours d'eau formant la frontière entre l'Espagne et la France et permettant la création d'un espace de négociation aussi neutre que possible. Comme les grandes victoires, les paix signées sont célébrées par des feux d'artifice souvent tirés sur l'eau. Dans les Provinces-Unies, qui se situent sous le niveau de la mer et possèdent de très nombreux canaux, les « spectacles de feux d'artifice » sont même préparés « comme des spectacles d'eau »³¹. L'eau et le feu ne sont donc finalement jamais très éloignés. Ce constat incite à relativiser l'association positive de l'eau à la paix et l'association négative du feu à la guerre, tant ces éléments sont protéiformes et leurs usages multiples.

Des éléments changeants

« Les feux que nous allumons ne sont plus la désolation des villes et des provinces, et le bruit des canons donne à présent plus de joie que de terreur. » Telle est l'affirmation qui ouvre la description que Claude-François Ménéstrier (1631-1705) a faite des « réjouissances de la paix faites dans la ville

29 Charles-Irénée Castel de Saint-Pierre, *Mémoires pour rendre la paix perpétuelle en Europe*, Cologne, Jacques Le Pacifique, 1712, p. 107-108. Selon le catalogue de la Bibliothèque nationale de France, il s'agit d'une fausse adresse, l'ouvrage ayant probablement été imprimé aux Provinces-Unies.

30 Enrique Sesmero-Cutanda, Javier Enriquez-Fernandez, José Carlos Enriquez-Fernandez, « Les paix maritimes basques : commerce et fraternité aux XVI^e et XVII^e siècles », dans Paul Mironneau et Isabelle Pébay-Clottes (dir.), *Paix des armes, paix des âmes*, Paris, Société Henri IV/Imprimerie nationale, 2000, p. 205-215.

31 W. Frijhoff, « Fiery Metaphors... », art. cit., p. 235 : « In the Dutch Republic, the major firework spectacles were set up as waterworks. »

de Lyon le 20 mars 1660»³², pour célébrer la signature de la paix des Pyrénées et la conclusion du mariage entre Louis XIV et Marie-Thérèse d'Autriche. Quelques pages plus loin, l'auteur s'étend longuement sur le changement de nature du feu à l'heure de la paix :

Le Feu, qui a eu le plus de party dans les guerres qu'il a faites, fait les premiers présages de la Paix, et comme il tient le rang le plus haut dans l'ordre du monde, il a l'avantage sur tous les autres en ces réjouissances publiques. Son éclat porte d'abord dans les yeux des étincelles de la lumière, qui sont les premières avances du plaisir, et sa chaleur ouvre le cœur aux plus belles saillies de la joye. Il n'est rien de plus libéral que luy, il communique ses qualités à tout ce qui l'approche, et fait des profusions continuelles de ses lumières. Il n'est rien de plus agissant, il est dans de continuelles inquiétudes, il s'attache à tous les corps, il travaille sur toute sorte de matière et transforme en sa substance tout ce qu'il pénètre. Ses opérations font les miracles de l'Art et de la Nature. Il change le sable en crystal, les poisons en remèdes, les fleurs en essences et la terre en or. Il nous empêche d'être aveugles la moitié de notre vie. Il brille dans les Astres, il étincelle dans les rubis, il pétille dans les yeux des lions, il s'insinue dans leurs moelles, il travaille dans tous les cœurs. Sa chaleur luy tient lieu de mains, sa flamme de langue, sa lumière d'yeux et sa légèreté de pieds. Il est terrible dans les mines, paisible dans le ciel, sacré dans nos mystères, utile dans nos maisons et dangereux dans les armées. Mais il est aimable à présent qu'il ne sort de la bouche des canons que pour annoncer le repos et qu'il ne paroît dans les places publiques que pour y dissiper les ténèbres de la discorde et pour allumer dans les cœurs des citoyens des étincelles d'amour et de reconnaissance³³.

Même si elle est rappelée, l'image négative du feu de la guerre laisse la place à l'image positive du feu de la paix. Après la longue liste de ses destructions dans le contexte guerrier, voici maintenant la longue liste de ses bienfaits en temps de paix : après s'être transformé, il est perçu comme l'instrument de la transformation quelque peu alchimique de son environnement grâce aux effets physiologiques, physiques et chimiques que provoquent sa lumière et sa chaleur, pour le plus grand profit de la société. Les puissants qui instaurent ce feu bénéfique sont célébrés par les organisateurs des réjouissances lyonnaises en utilisant l'élément central du discours : « Les armes du Roy, de Messeigneurs nos Gouverneurs, et de la Ville furent représentées par des lances à feu, et l'on y lut distinctement des deux côtés [du temple de Janus élevé sur le pont du Change] *Vive le Roy*, écrit par quatre cens lances à feu³⁴. » (fig. 10)

Lors du feu d'artifice strasbourgeois du 6 février 1698 célébrant une autre paix — celle de Ryswick, qui mit fin à la guerre de la Ligue d'Augsbourg (1688-1697) — les « armes » enflammées du monarque participent à l'embrasement de l'eau :

Quatre bombes jettèrent de grands feux et un boulet dans l'eau produisant d'autres petits feux dans la rivière qui bruslerent, quatre balles à feu bruslants dans l'eau, firent leur devoir l'une après l'autre avec un bon succès,



Fig. 10 : Nicolas Auroux, *Le feu d'artifice dressé sur le pont du Change à Lyon*, estampe, tirée de *Les réjouissances de la paix...*, 1660, Paris, BnF, Philosophie, histoire, sciences de l'homme, FOL-LB37-3340

32 Claude-François Ménéstrier, *Les Réjouissances de la paix faites dans la ville de Lyon le 20 mars 1660*, Lyon, Guillaume Barbier, Jacques Justet, 1660, p. 1.

33 *Ibid.*, p. 7-8.

34 *Ibid.*, p. 13.

et cent fusées sortirent des armes du Roy sur les quatre portes de la machine. Un boulet dans l'eau qui les releva fist le mesme effect que le précédent et un autre qui le suivit jetta grand feu par soixante pétards. Vingt-cinq fusées brulant dans l'eau illuminèrent la rivière et quatre bombes au-dessus de la machine en faisant comme les précédentes réussirent à souhait, aussy bien que les cents fusées qui suivirent. Après cela, la machine fust éclairée par plus de cent chandelles, et deux cent fusées sortirent des armes du Roy et des piédestaux³⁵.

Au cours de ces feux d'artifice, 30 pétards et plus de 400 fusées sortirent des « armes » du Roi-Soleil. Ici, comme dans d'autres feux d'artifice célébrant la paix, Louis XIV est le roi du feu bénéfique qui embrase tellement l'eau que celle-ci ressemble au feu ou, mieux encore, à un élément jamais vu. Ce simulacre de transmutation est la manifestation théâtrale de la puissance surnaturelle dont la littérature de glorification théologico-politique crédite la personne royale. Il s'agit là d'un phénomène européen qui, outre les spectacles de Louis XIV à Versailles, s'observe, par exemple, aussi bien à Londres en 1685 pour le couronnement de Jacques II³⁶ qu'à Moscou en 1702 lors de la célébration d'une victoire de Pierre le Grand dans sa guerre contre la Suède. Cet exemple est plus symbolique que réel car le feu d'artifice n'est pas organisé sur l'eau, mais il n'en reste pas moins vrai que l'élément y est représenté par un Neptune chevauchant un dauphin sous la « pluie d'or » du feu³⁷.

La célébration de cette puissance de transmutation a son autel : la fontaine de vin. Celle érigée à Strasbourg fut placée devant l'entrée principale de l'hôtel de ville où l'élite urbaine célèbre le monarque et son entourage. Une estampe réalisée par Jean-Adam Seupel (1662-1714)³⁸ nous donne à voir une structure impressionnante de « menuiserie établie sur un basti de charpente représentant un grand portail d'ordre toscan, composé de trois corps d'architecture » dont les deux extérieurs, ayant « beaucoup de saillie », « enfonçoient aussy beaucoup celui du milieu dans le renforcement duquel paroissoit élevé sur un riche scabellon le buste du Roy et, au-dessus de luy, la devise ordinaire de Sa Majesté, un Soleil, avec ses mots latins qui luy servent d'âme, *Nec Pluribus Impar* » (fig. 11)³⁹. Le portrait du roi est entouré, à gauche, des « escus en ovale des Armes de Monseigneur⁴⁰, et de Monseigneur le Duc de Bourgogne⁴¹, avec cette inscription dans la frise au-dessus, *Gloria Regis* », et à droite, « de ceux des Armes de Monseigneur le Duc d'Anjou⁴² et de Monseigneur le Duc de Berry⁴³, accompagnés de ces mots, aussy dans la frise directement au-dessus, *Deliciæ Regni*⁴⁴ ». À droite et à gauche de ces deux pilastres armoriés, deux colonnes ornées de fleurs de lys créaient un cadre d'exposition majestueux, pour deux statues de « huit pieds de haut » : celle de gauche était l'allégorie de « la Paix avec un rameau d'olivier dans une main et, dans l'autre, une couronne de palme » tandis que celle de droite était l'allégorie de la Justice, « reconnue

35 *Description des feux d'artifice que les Magistrats de la Ville de Strasbourg firent tirer le 6 Febvrier 1698 en réjouissance de la Paix*, Strasbourg, Adolphe Giessen, 1698, p. 9-10.

36 Kevin Salatino, *Incendiary Art: The Representation of Fireworks in Early Modern Europe*, cat. exp., Los Angeles, The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997, p. 11.

37 Cornelis de Bruijn, *Voyages de Corneille Le Brun par la Moscovie, en Perse, et aux Indes orientales*, Amsterdam, Frères Wetstein, 1718, p. 25.

38 *La Décoration de la Fontaine de vin, donné au peuple par les magistrats de Strasbourg la nuit du sixième février 1698 dans la place et au-devant de la principale entrée de l'hostel de cette ville, en réjouissance de la paix conclue entre le Roy, l'Empereur et l'Empire, au chateau de Riswick le 30 octobre 1697*, Strasbourg, J. H. Clady, 1698.

39 *Description de la décoration de la Fontaine de vin, donné au peuple par les magistrats de Strasbourg la nuit du sixième février 1698 dans la place et au-devant de la principale entrée de l'hostel de cette ville, en réjouissance de la paix conclue entre le Roy, l'Empereur et l'Empire, au chateau de Riswick le 30 octobre 1697*, Strasbourg, Adolphe Giessen, 1698, p. 1.

40 Il s'agit du Grand Dauphin (1661-1711), fils aîné de Louis XIV.

41 Louis (1682-1712), duc de Bourgogne, fils aîné du Grand Dauphin.

42 Philippe (1683-1746), duc d'Anjou, fils du Grand Dauphin, futur roi d'Espagne sous le nom de Philippe V.

43 Charles (1686-1714), duc de Berry, fils du Grand Dauphin.

44 *Description de la décoration de la Fontaine de vin...*, p. 2.

par ses attributs ordinaires de la Balances et du Glaive »⁴⁵. Au-dessus de la Paix étaient attachées « les armoiries de Monseigneur de Pontchartrain dans un grand cartouche doré ovale » tandis que celles de « Monseigneur de Barbezieux » étaient exposées de la même manière au-dessus de la Justice.

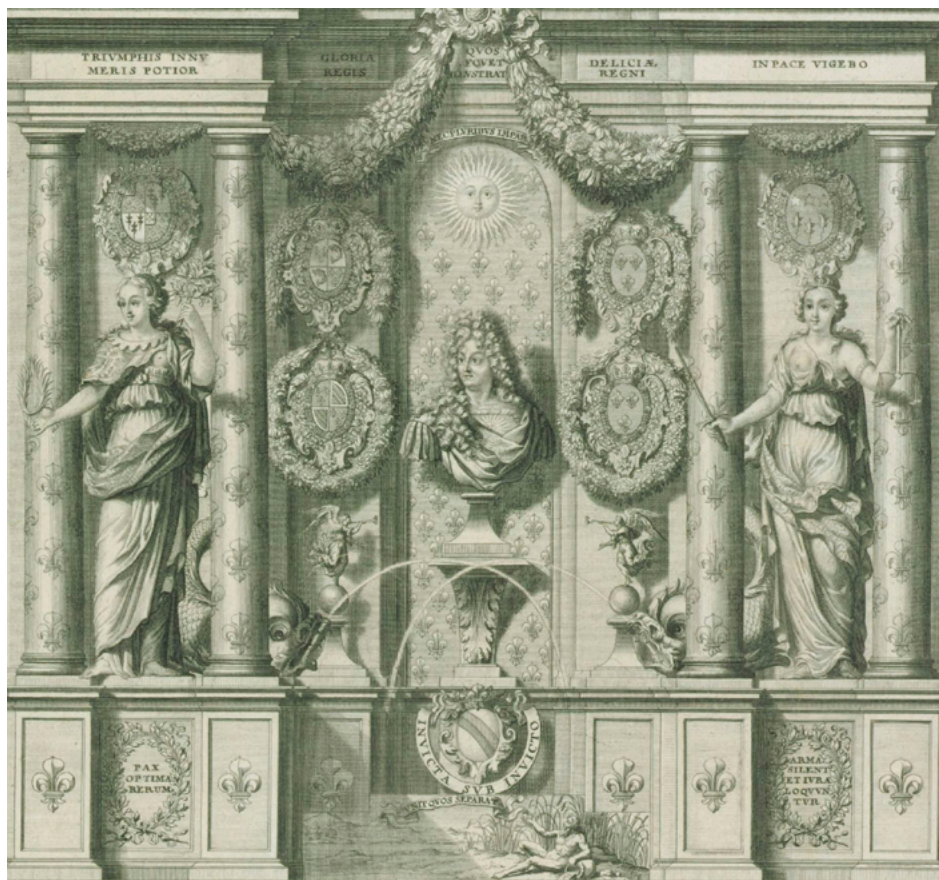


Fig. 11 : Jean-Adam Seupel, *La fontaine de vin de Louis XIV érigée à Strasbourg pour célébrer la paix de Ryswick*, estampe, tirée de *La décoration de la Fontaine de vin...*, 1698, 61,9 x 51,6 cm, Paris, BnF, RESERVE QB-201 (171)-FT 5 [Hennin, 6401] (détail)

Les inscriptions placées sur les piédestaux et les frises renvoyaient, à gauche, à la paix comme état idéal acquis par la victoire, et à droite, à la justice qui s'épanouit dans la paix car la loi peut s'y exprimer après l'arrêt du vacarme de la guerre. Pour manifester concrètement les bienfaits du passage de la guerre à la paix, « deux dauphins d'or d'une grosseur proportionnée à cet ouvrage » ont été placés dans les « deux entre-colonnes intérieures » pour cracher « deux gros jets de vin, l'un blanc et l'autre rouge, qui faisant chacun un arc se croisoient au-devant du buste du Roy pour tomber dans de grandes cuves placées au-dessous de ces Dauphins »⁴⁶. Ces cuves étaient situées derrière le « cartouche attaché directement sous le buste du Roy » qui portait « les armoiries de la ville de Strasbourg, avec cette légende autour, *Invicta sub Invicto*, et, tout au bas, pour achever de remplir le reste de cet espace, on avoit mis pour devise le Dieu du fleuve du Rhin paroissant appuyé tranquillement sur son urne et montrant aux passants ces mots latins qui servoient d'âme à cette devise, *Unit Quos Separat* »⁴⁷. Ce décor reflète un changement radical. Occupée par la France, Strasbourg quitte définitivement l'Empire pour rejoindre la France après la paix de Ryswick, même si celle-ci oblige Louis XIV à rendre ses autres conquêtes récentes. Le changement d'appartenance

⁴⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 2.

de cette ville peut être interprété comme l'un des signes d'un changement d'époque. En lien avec les armoiries de l'héritier du trône qui avait participé à la guerre⁴⁸ ainsi qu'avec celles des petits-enfants du roi, les dauphins, qui reçoivent la couleur de l'âge d'or, ne crachent plus de l'eau mais deux types de vin qui sont métamorphosés lors de leur croisement devant la colonne solaire d'un « roi de guerre » devenu « roi de paix »⁴⁹. Aux yeux des spectateurs, le vin qui tombe dans les cuves semble tomber dans le Rhin. Certes, l'urne de l'allégorie du Fleuve déverse l'eau conformément à l'iconologie habituelle, mais le lit du Rhin est maintenant symboliquement rempli de vin qui y remplace l'eau ensanglantée du passage qu'avait effectué l'armée française en 1672. Cette transmutation de l'eau en vin par Louis XIV rappelle le geste christique et inscrit le miracle royal dans une longue histoire mystique que résume Jean-Pierre Bayard :

À la naissance d'Osiris, l'eau du Nil se muait en vin et, à Andros, l'épiphanie de Dionysos, d'après Pausanias et Plin, célébrait la même transmutation. Saint Chrysostome dit avoir vu l'eau des fontaines se changer pareillement ; il a même goûté ce nectar à Cibyre, en Asie Mineure. Ainsi cette eau transmuée en vin symbolise que le Feu spirituel est descendu du Ciel et que le Saint Mystère est réalisé⁵⁰.

Il est à noter que la mise en scène strasbourgeoise du passage de la guerre à la paix associe implicitement l'eau à la guerre tandis que le vin, dont la symbolique est rattachée au sang, au feu et aux sacrifices, devient signe d'une paix effaçant la mémoire de la guerre⁵¹. Il apparaît donc que l'eau n'est pas inséparable de la paix. Comme le précise le *Dictionnaire de l'Académie française* (1694), l'eau, comme le feu, peut être évoquée lorsqu'il est question « de la violente agitation de certaines choses inanimées » : les académiciens évoquent « la fureur de la tempeste ; la fureur de l'orage ; la fureur de la mer ; la fureur des vents ; la fureur des flammes ». L'eau aussi peut être dangereuse, perçue comme violente et meurtrière⁵². Elle aussi peut être un cimetière, champ de bataille, voire une arme redoutable. Pour s'emparer de La Fère en 1595, Henri IV, entendant « destourner le cours d'une rivière et luy donnant un nouveau lict, l'a renfermée de grandes et hautes levées dans lesquelles elle croist et se hausse, à mesme que ces eaux abondent, attendant qu'elle soit à une deue hauteur pour la desborder dans la ville et la noier »⁵³. Au début de la guerre de Louis XIV contre les Provinces-Unies (1672-1678), les écluses sont ouvertes par les Hollandais pour inonder le pays et « faire un rempart de l'Océan⁵⁴ » dans le but d'arrêter l'offensive française. L'ampleur démesurée de la glorification du passage du Rhin par les troupes françaises en 1672 témoigne également de l'importance que l'eau peut avoir dans la guerre et dans la représentation de celle-ci aux côtés du feu : « un bas-relief d'or sur fond lapis » montrait cet événement au cœur du feu d'artifice organisé sur le Grand Canal de Versailles en 1674⁵⁵. Il fallait montrer que Louis XIV, « roi de feu », pouvait franchir l'eau pour triompher des Provinces-Unies dont la puissance était assise sur les eaux.

48 Matthieu Lahaye, *Le Fils de Louis XIV, Monseigneur le Grand Dauphin*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques », 2013, p. 208-229.

49 Joël Cornette, *Le Roi de guerre. Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle*, Paris, Librairie Payot, 1993. Jean-Pierre Bois, « Louis XIV, roi de paix ? », *Revue historique des Armées*, 263, 2011, p. 3-11.

50 Jean-Pierre Bayard, *Le Feu*, Paris, Flammarion, coll. « Symboles », 1958, p. 105.

51 C.-F. Ménéstrier, *Les Réjouissances de la paix... op. cit.*, p. 6 : « Les fontaines de vin qui coulèrent durant cette réjouissance, donnèrent occasion à tout le Peuple de boire à la santé de Sa Majesté, et de noyer dans cette liqueur toutes les amertumes des maux passés. »

52 D. Harai, *Le Pouvoir au fil de l'eau... op.cit.*, p. 34-35.

53 Pierre de Brach, « Lettre de Pierre de Brach, jurat de Bordeaux, à la Ville de Bordeaux, Paris, 5 décembre 1595 », *Archives historiques du département de la Gironde*, 2, 1860, p. 173. Texte cité dans D. Harai, *Le Pouvoir au fil de l'eau... op.cit.*, p. 39.

54 Cette expression est utilisée par Paul Tallemant (1642-1712) dans le panégyrique du roi qu'il prononça le 25 août 1673 à l'Académie française. Pierre Zoberman, *Les Panégyriques du roi*, Paris, PUPS, coll. « Mythes, critique et histoire », 1991, p. 118.

55 G. Lafage, *Charles Le Brun, ... op.cit.*, p. 135.

Du côté néerlandais, l'année 1672 voit non seulement l'ouverture des écluses pour arrêter les foudres françaises, mais aussi le perfectionnement de l'équipement des pompiers pour combattre les incendies. C'est le peintre Jan van der Heyden (1637-1712) qui, après avoir mis au point un système d'éclairage public à Amsterdam en 1669, perfectionna une pompe à eau et son tuyau à boyaux permettant aux pompiers d'Amsterdam de pulvériser l'eau sur les foyers d'incendie. Au terme d'une longue période d'amélioration de l'équipement, l'artiste publia un ouvrage en 1690 pour résumer son expérience et mettre en valeur ses inventions⁵⁶. Les deux premières planches sont dédiées à l'illustration de la simplicité et de l'efficacité de ses trouvailles. La troisième planche de l'ouvrage est la première qui présente un incendie historique, celui de l'ancien hôtel de ville d'Amsterdam (fig. 12).

La légende, en néerlandais et en français, explique que le siège du pouvoir urbain

brula entièrement le 7 juillet 1652 quelques efforts que l'on fit pour le sauver par le moyen des anciennes pompes et tout leur appareil, dont on marque, depuis A. jusques à B., l'extrême embarras et la confusion horrible qui les accompagnoient toujours ; on a ajouté, au bout de la figure, les pompes de la nouvelle invention (entre B. et C.) pour marquer la manière aisée de s'en servir, nullement embarrassante et qui n'est jamais empêchée par la presse.

Jan van der Heyden dit ainsi que son équipement de pompier aurait pu sauver le bâtiment emblématique en 1652. Étant employeur de l'inventeur, la municipalité d'Amsterdam — dont le nouveau siège a été peint par l'inventeur en 1668 — est la destinataire de la préface de l'ouvrage de 1690. Ce dernier dépasse le cadre urbain puisqu'il a reçu les privilèges de l'État de Hollande ainsi



Fig. 12 : Jan van der Heyden, *L'incendie de l'hôtel de ville d'Amsterdam en 1652*, estampe, 35 x 46 cm, tirée de Jan van der Heyden, *Beschryving...*, Amsterdam, 1690, planche 3, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-55.389

⁵⁶ Jan van der Heyden, *Beschryving der nieuwlijks uitgevonden en geotrojerde slang-brand-spuiten, en haare wyze van brand-blussen, Tegenwoordig binnen Amsterdam in gebruik zijnde*, Amsterdam, J. Rieuwerts, 1690.

que ceux des états-généraux des Provinces-Unies, montrant l'importance que les maîtres des eaux accordaient au contrôle des feux. C'est cette préoccupation qui est au cœur d'une autre planche représentant un exercice de pompiers à Amsterdam en 1710 : deux pompes de Jan van der Heyden sont positionnées sur la place devant le nouvel hôtel de ville et alimentent deux tuyaux dont l'un transporte l'eau jusqu'au toit d'un immeuble dans la partie gauche de l'image tandis que l'autre remonte sur la façade de l'hôtel de ville d'où un pompier projette l'eau vers la place, sur les passants, au grand étonnement de ces derniers (fig. 13).

Une phrase latine — *Casusque inservit in omnes* — inscrite dans un cartouche, au milieu dans la partie supérieure de la planche, indique que l'expérience des mésaventures causées par les incendies des bâtiments — qu'il s'agisse d'immeubles ou d'embarcations figurés dans le cartouche — a été utile pour mettre au point un équipement de pompier efficace. Ce dernier est devenu le symbole de la lutte contre l'incendie au service du bien public comme le montre l'emblème à gauche, dans la partie supérieure de la planche. Cet emblème comporte les armoires de la ville d'Amsterdam au-dessous desquelles est inscrite la mention W60, indiquant que l'exercice se passe à l'occasion du soixantième anniversaire de Guillaume III d'Orange-Nassau (1650-1702), stathouder des Provinces-Unies dès 1672 et roi d'Angleterre à partir de 1689. Sous l'égide du prince, l'hôtel de ville d'Amsterdam n'est plus seulement garanti contre le feu, mais apparaît — au sens propre et figuré du terme — comme la garantie de la Ville contre les feux grâce au jaillissement de l'eau depuis l'hôtel de ville sur l'espace urbain. Les magistrats affichent ainsi leur rôle protecteur du haut du clocher du palais municipal dont la girouette, en forme de navire, évoque la puissance maritime de la Ville et, à travers elle, celle des Provinces-Unies, capables de mener la guerre sur l'eau et avec de l'eau contre tout type de feu⁵⁷.



Fig. 13 : Jan van Vianen d'après Jan van der Heyden, *Exercice de pompiers à Amsterdam*, c. 1710, estampe, 48,2 x 68,3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-AO-21-25

57 Ce n'est pas par hasard que les pompes de Jan van der Heyden étaient diffusées dans toute l'Europe, se vendant en Angleterre, dans le Saint-Empire et en Russie. Geoffrey Parker, *Global Crisis. War, Climate Change and Catastrophe in the Seventeenth Century* [2013], New Haven/Londres, Yale University Press, 2014 p. 636.

Compte tenu des exemples de la «fureur» de l'eau dans le contexte guerrier, il n'est pas surprenant de constater que l'épée flamboyante a également son équivalent aquatique : la rame flamboyante. Celle-ci est présente, par exemple, chez André de Laval (v. 1408-1485)⁵⁸, amiral de France (1437), pour signaler «le zèle qu'il avoit de bien servir le Roy, principalement quant au fait de sa charge, touchant la régence Navale»⁵⁹ (fig. 14). L'amiral fit partie de la première promotion des chevaliers de l'ordre de Saint-Michel et ainsi, pouvait aussi tenir symboliquement l'épée flamboyante. Les représentations d'un feu paisible et d'une eau ardente montrent que la connotation guerrière du feu et la connotation pacifique de l'eau sont altérables et que les images associées aux deux éléments peuvent varier en fonction des contextes dont le pouvoir politique tient toujours compte pour s'en prévaloir. La possibilité de la transmutation de l'eau en feu et du feu en eau signale une proximité entre les deux éléments qui sont complémentaires pour illustrer l'omnipotence à laquelle aspirent symboliquement les détenteurs du pouvoir.



L'auiron, ou Rame flamboyant, estoit la Deuise de Meſſire André de Laval : iadis Amiral de France, comme ſe peut voir encores à preſent es faubourgs de Melun. Qui pouuoit eſtre le ſine de lardant Zele qu'il auoit de bien ſeruir le Roy : principalement quant au fait de ſa charge, touchant la regence Nauale.

Fig. 14 : La rame flamboyante d'André de Laval, estampe, tirée de Paradin, *Devises héroïques...*, 1557, p. 93 (détail)

Des éléments proches et rapprochés

Et puisque Louis a également paru admirable dans la guerre et dans la paix, rappelons à ces deux états toutes les vertus qui brillent dans sa personne ; prudent dans les attaques, infatigables dans les veilles, terrible dans les combats, modéré dans la Victoire, toujours vaillant et toujours vainqueur : tel est Louis dans la Guerre. Prodiges dans ses dons, superbe dans la structure de ses Palais, magnifique dans ses fêtes, aimable dans ses plaisirs, juste juge des moindres différends de ses sujets, sévère pour le crime et l'insolence : tel est Louis dans la Paix ; et c'est dans ces deux états qui rassemblent toute la gloire d'un vrai Monarque que je vais vous le montrer⁶⁰.

C'est ainsi que l'académicien Paul Tallemant présente la guerre et la paix comme les deux domaines complémentaires du portrait exemplaire d'un prince parfait qu'incarne, à ses yeux, Louis XIV. Valable pour d'autres princes de l'époque, ce constat reflète la quête de la plus parfaite démonstration de pouvoir affichant le contrôle de l'eau et du feu comme étant celui de la Nature et, par conséquent, celui de l'ordre du monde. Cette démonstration est bien résumée dans l'histoire de la conquête de Thétis, fille de Nérée/néréide, par le roi mythique Pélée. La déesse ne voulait pas s'unir au roi et lui résistait en se métamorphosant continuellement. Pour notre propos, la métamorphose la plus spectaculaire est celle où Thétis s'entoure de flammes⁶¹.

⁵⁸ A. Chassant et H. Tausin, *op.cit.*, t. I, p. 257.

⁵⁹ Claude Paradin, *Devises héroïques*, Lyon, Jean de Tournes et Guillaume Gazeau, 1557, p. 93.

⁶⁰ P. Zoberman, *op.cit.*, p. 116.

⁶¹ Adrien Legrand, «Thétis», dans Charles Daremberg, Edmond Saglio (dir.), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, Hachette, 1877, t. V, p. 253-254.

La résistance de Thétis est à la fois celle de l'Eau et du Feu, une résistance dans laquelle les deux éléments s'unissent pour se renforcer en se complétant : l'eau s'enflamme et le feu déborde. C'est la raison pour laquelle la conquête de Thétis par Pélée apparaît comme la métaphore de « la transformation de la force en puissance, de la force en pouvoir »⁶². Les noces de Thétis et Pélée peuvent ainsi être interprétées comme un moment rare et recherché de la manifestation pleine et entière de la puissance⁶³. La recherche de celle-ci est intergénérationnelle, comme le montre l'histoire d'Achille, reprise à l'époque moderne, notamment à l'occasion des naissances princières.

Issu de l'union de Thétis et de Pélée, Achille est un demi-dieu vulnérable. La tradition classique veut que Thétis l'ait plongé dans le fleuve Styx pour le rendre immortel (fig. 15). Mais il existe aussi une autre tradition, présente dans la *Bibliothèque* (III, 13, 6) du Pseudo-Apollodore, qui dit que Thétis, à l'insu de Pélée, entendit tremper Achille dans le feu pour détruire sa part mortelle. Découverte par le père qui s'y opposa, cette opération devait être arrêtée et remplacée par la plongée dans le Styx. Ces deux épisodes de la vie d'Achille ont été dessinés par le peintre bruxellois Victor Janssens (1658-1736) et gravés par son fils, Jan Alexander Janssens, vers 1700, dans le cadre d'une série de quinze scènes. Janssens suit le Pseudo-Apollodore dans la narration de la vie d'Achille car la scène au bord du Styx portant le numéro 5 succède à la scène portant le numéro 4, où Thétis s'apprête à exposer Achille au feu d'une cheminée (fig. 16). Ce renversement narratif révèle à quel point l'eau et le feu apparaissent à l'époque moderne comme les vecteurs de la puissance. Leur complémentarité est soulignée par leur proximité qui est un miracle en soi, tant ces éléments opposés se repoussent mutuellement. Celui qui les rapproche ainsi proclame sa puissance. Une telle proclamation ne peut



Fig. 15 : J. Alexander Janssens d'après Victor Honoré Janssens, *Thétis plongeant Achille dans le Styx*, c. 1700, estampe, 16,3 x 13,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1878-A-1115



Fig. 16 : J. Alexander Janssens d'après Victor Honoré Janssens, *Thétis s'apprêtant à exposer Achille au feu*, c. 1700, estampe, 16,3 x 13 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1878-A-1114

62 Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1981, p. 11.

63 D. Harai, *Le Pouvoir au fil de l'eau...*, op. cit., p. 145.



Fig. 17 : Abraham Bosse d'après Jean Barbet, *Projet de cheminée dédié à la Fortune*, estampe, tirée de Barbet, *Livre d'architecture...*, 1633



Fig. 18 : Abraham Bosse d'après Jean Barbet, *Projet de cheminée dédié à Neptune et Amphitrite*, estampe, tirée de Barbet, *Livre d'architecture...*, 1633

être que le fruit des vertus qui sont nécessaires à l'usage efficace du pouvoir. L'un des projets de cheminée que Jean Barbet proposa au cardinal de Richelieu en témoigne grâce au rapprochement d'un environnement aquatique symbolique et d'un feu réel (fig. 17).

Au centre du tableau qui décore la cheminée, l'allégorie de la Fortune indique les possibles à envisager par le gouvernement de l'État : naufrage au pied des rochers, à la gauche de la Fortune, témoignant d'une conduite *sinistre*, ou navigation heureuse, à la droite de la Fortune, vers le port du salut d'un horizon ensoleillé, indiquant une grande *dextérité*. Si les armes et les instruments de navigation ornant les pilastres ne sont pas flamboyants, leur juxtaposition renvoie à celle du Feu et de l'Eau. Ces attributs sont les signes des deux éléments et apparaissent comme tels dans les fêtes publiques françaises, italiennes et espagnoles pour mettre en scène le pouvoir princier et ses aspirations impériales⁶⁴. Neptune et Jupiter, dieux tutélaires de l'Eau et du Feu qui se côtoyaient déjà dans l'appartement des bains de François I^{er}⁶⁵, y sont fréquemment évoqués et, quand il s'agit de s'assurer d'une heureuse navigation, les détenteurs du pouvoir aiment les voir comme leurs compagnons de route. Lors de l'entrée de Louis XIII à Arles en 1622, une galère arrivant à la tribune aux harangues fut dotée d'un pavillon fleurdéliné dont le toit supportait « d'un côté, une statue de Jupiter foulant un globe terrestre et, de l'autre, un Neptune tenant son trident pour marquer

64 Florence Buttay-Jutier, *Fortuna. Usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, PUPS, coll. « Collection du Centre Roland-Mousnier », 2008, p. 199-230.

65 Laure Fagnart, « François I^{er}, "Second César" et l'appartement des bains du château de Fontainebleau », dans Bruno Petey-Girard, Gilles Polizzi et Trung Tran Quoc (dir.), *François I^{er} imaginé*, Genève, Droz, coll. « Cahiers d'humanisme et Renaissance », 2017, p. 235.

que le roy triomphe également sur la terre et sur la mer»⁶⁶. C'est probablement le double rôle du cardinal de Richelieu, maître de la navigation et chef de guerre, qui explique que les références au contrôle de ces deux espaces sont nombreuses dans ses représentations qui rapprochent l'eau et le feu. Dans un contexte moins guerrier, un autre projet de cheminée de Jean Barbet pour le château de Richelieu s'organise aussi autour de Neptune qui, accompagné d'Amphitrite, règne sur l'eau, ici posée sur le feu de la cheminée (fig. 18).

Cet agencement renverse l'ordre des éléments tel que ce dernier fut représenté dans le dessin du manuscrit italien de 1481, cité plus haut. Les jets d'eau qui s'élancent vers le ciel dans les jardins du château de Versailles et qui apparaissent comme autant de jets de feu lors des spectacles signalent aussi ce renversement qui est opéré par la puissance princière, se présentant comme créatrice d'un nouvel ordre⁶⁷, même si les canons iconologiques traditionnels sont respectés.

C'est l'esprit du rapprochement et du dépassement des opposés par la force qui fait apparaître Neptune non seulement sur la cheminée, mais aussi dans la cheminée. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, nombreuses sont les plaques de cheminée des châteaux et des hôtels particuliers qui représentent Neptune et les créatures de son empire aquatique. Le baron Edmond de Rivières (1835-1908) en a recensé plusieurs, l'exemple le plus parlant pour notre propos étant une plaque du XVII^e siècle qui montre un

Neptune debout, gourmandant les flots ; de la main droite il tient son trident, les pointes en bas ; de la gauche, il tient un fouet de cordes qu'il lance sur les flots : c'est le *Quos ego* du poète ; le Dieu est nu ; le haut de la plaque, qui est cintrée, est terminé par une coquille accostée de dauphins et de génies⁶⁸.

Cette plaque se trouvait à Albi, à l'hôtel de Gorsse, immeuble de deux étages en brique avec une tour rectangulaire, qui était la demeure des Ciron au XVII^e siècle. Cette famille « s'illustrait à la fois dans la carrière ecclésiastique et dans la carrière juridique et politique »⁶⁹ dans la province de Languedoc puisque les Ciron tenaient des positions clés aussi bien au parlement de Toulouse, à l'université de Toulouse et à l'évêché d'Albi.

À Albi, comme ailleurs, la plaque de cheminée représentant Neptune, sans référence au monarque, signale l'enracinement d'une imagerie mythologique dans la culture visuelle de l'élite. C'est justement pour cette raison que celle-ci pouvait parfaitement répondre aux attentes des autorités municipales ou provinciales lorsqu'il fallait glorifier le roi ou la monarchie à l'occasion des célébrations des grands événements (mariages et naissances princiers, victoires, paix, etc.). Le rapprochement que les plaques de cheminée effectuent entre le feu et l'eau renvoie à l'union des éléments qui accompagnent la vie des sujets et qui le disent métaphoriquement : du XVI^e au XVIII^e siècle, la force économique et militaire d'un État est souvent déterminée par celle de ses habitants qu'il était d'usage de quantifier en comptant les « feux », c'est-à-dire les foyers. Les membres de ces derniers pouvaient oublier les malheurs de la guerre en communiant à la fontaine de vin, symbole de la puissance transformatrice du pouvoir, avant de continuer la vie en paix, en puisant l'eau aux fontaines publiques à l'effigie de telle ou telle autorité sous le signe de Neptune, mais aussi sous celui de Jupiter, comme le montre la fontaine de Charles Quint à Besançon (fig. 19).

66 D. Harai, *Le Pouvoir au fil de l'eau...*, op. cit., p. 83.

67 Voir le texte de Gérard Sabatier dans ce volume. Jean-Pierre Néraudau, *L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle* [1986], Paris, Les Belles Lettres, coll. « Realia », 2013 p. 252.

68 Edmond de Rivières, « Les plaques de foyer », *Bulletin archéologique et historique de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne*, Montauban, t. XX, 1892, p. 291.

69 Anne-Marie Favreau-Linder, « De Marathon à la victoire de Leucate : lorsque l'actualité des guerres du Roussillon envahit l'œuvre érudite d'un jésuite toulousain », *Anabases*, 4, 2006, p. 84.

Conçue en 1567 par le sculpteur Claude Lullier, cette fontaine se trouvait dans une niche de la façade de l'hôtel de ville jusqu'à sa destruction en 1792. L'image que nous en avons a été reconstituée en 1899 pour illustrer un ouvrage paru l'année suivante sur l'histoire de Besançon⁷⁰. Le voyageur du XVII^e siècle pouvait voir

la figure de bronze de l'Empereur Charles Quint, portée par un aigle à deux testes de mesme matière, qui a les ailes ouvertes, de sorte qu'il est rattaché à la muraille (où elle fait un portique) avec tant d'industrie qu'il semble voler au Ciel pour y porter son maistre qui tient d'une main un globe qui représente le monde, et de l'autre une espée avec cette devise au-dessus de ce portique : *Pleust à Dieu*. Cet aigle à deux teste s'élève au-dessus d'un grand bassin où il rend l'eau par ses becs, en faisant l'une des plus belles fontaines de Besançon⁷¹.

Cette fontaine — d'eau, en temps ordinaire, et de vin, en temps de fête — applique la posture de Jupiter à Charles Quint en remplaçant les foudres du dieu par l'épée de l'empereur et en faisant cracher de l'eau aux aigles. L'eau et le feu sont rapprochés ici aussi au service d'une démonstration de force.



Fig. 19 : Gaston Coindre, *Fontaine de Charles Quint*, 1899, dessin à la plume et encre noire, Besançon, Bibliothèque municipale de Besançon, 13831-23

⁷⁰ Gaston Coindre, *Mon vieux Besançon. Histoire pittoresque et intime d'une ville*, Besançon, Paul Jacquin, 1900, p. 75.

⁷¹ Albert Jouvin, *Le Voyageur d'Europe, où sont les voyages de France, d'Italie et de Malthe, d'Espagne et de Portugal, des Pays Bas, d'Allemagne et de Pologne, d'Angleterre, de Danemark et de Suède*, Paris, Claude Barbin, 1672, t. I, p. 905.

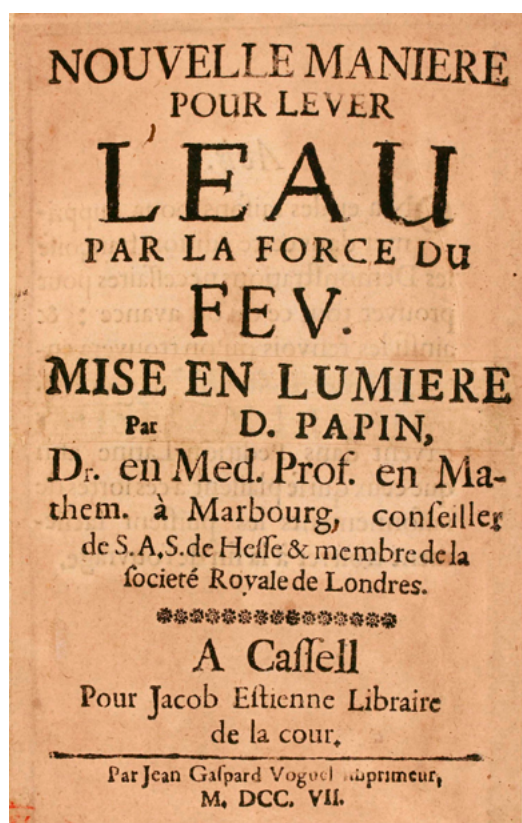


Fig. 20 : Page de titre de l'ouvrage de Denis Papin, *Nouvelle manière pour lever l'eau...*, 1707, Paris, BnF, Réserve des livres rares, RES-Z-3378

Les fontaines publiques proclamaient en effet la puissance du pouvoir étatique au quotidien car l'acheminement de l'eau à travers le territoire indiquait le contrôle que les détenteurs du pouvoir y exerçaient. Pour acheminer l'eau plus facilement et plus haut pour la plus grande gloire de l'État, certains inventeurs du XVII^e siècle faisaient appel au feu. Tel était le cas de Denis Papin (1647-1714) qui, entre 1698 et 1707, mit au point une *Nouvelle manière pour lever l'eau par la force du feu*⁷² à la demande de Charles I^{er} (1654-1730), landgrave de Hesse-Cassel (1670-1730). Dès la page de titre de son ouvrage, l'inventeur signale que le feu, écrit en plus petit que l'eau, est mis au service de l'élément de Neptune (fig. 20).

Comme le note Isaac Newton (1642-1727), rapporteur de la Royal Society, Papin proposa d'utiliser une pompe à vapeur pour faire projeter « 400 livres d'eau toute les deux secondes » à une hauteur de plus de 90 mètres et à une distance horizontale de plus de 180 mètres. Même si le grand physicien reconnaissait le potentiel de cette machine pour les fontaines, le drainage de l'eau dans les fossés, les marais et les mines, il était d'avis de soumettre la machine aux essais les plus simples et les moins chers pour en tirer des renseignements sur la capacité réelle du dispositif⁷³.

Contrairement à cette préconisation, la pompe à vapeur de Papin avait un objectif très grand : faire monter l'eau sur une montagne, à plus de 530 mètres au-dessus du niveau de la mer, pour alimenter une cascade d'une longueur de 3915 pieds ainsi qu'un très grand nombre de fontaines et de jets d'eau qui jalonnaient la cascade entre le sommet de la montagne, occupé par un monument octogonal imposant, coiffé d'une statue géante d'Hercule, et le pied de la montagne où se trouvait le château de Wilhelmshöhe, à proximité de la ville de Cassel (fig. 21). Confié à l'architecte romain Giovanni Francesco Guerniero (1665-1745), le projet grandiose du landgrave a tellement marqué le paysage que la montagne était qualifiée de « caroline » : la montagne de Charles (Karlsberg). Une médaille conçue par l'érudit Johann David Köhler (1684-1755) associe le landgrave à la montagne en mettant en parallèle le portrait de Charles (avers) et celui d'Hercule (revers), dont l'inscription dans le paysage est immortalisée. À travers l'évocation de l'achèvement du grand projet d'aménagement, la médaille insiste sur la gloire du prince⁷⁴. La pompe à vapeur y contribuait car elle permit au prince non seulement de posséder le lieu, mais aussi de l'animer en y faisant couler l'eau.

Si Papin dédicace son ouvrage à la Royal Society, c'est pour réfuter les critiques anglaises formulées par Thomas Savery (v. 1650-1715), inventeur d'une machine à vapeur lui aussi, et pour proclamer le perfectionnement de son invention d'une manière très courtisane :

J'en avois écrit et parlé à diverses personnes et, entre autres, je puis faire voir une lettre à l'illustre Mr. Leibniz où je luy marquois que nous élevions l'eau par la force du feu d'une manière plus avantageuse que celle que j'avois publiée quelques années auparavant : et que, outre la suction, nous nous

72 Denis Papin, *Nouvelle manière pour lever l'eau par la force du feu, mise en lumière par D. Papin, Dr en Med. Prof. en Mathem. à Marbourg, conseiller de S.A.S. de Hesse et membre de la Société Royale de Londres*, Cassel, Jean Gaspard Voguel, 1707.

73 « Newton's report on Papin's proposals (17 March 1708) ». Alan Smith, « A New Way of Raising Water by Fire: Denis Papin's Treatise of 1707 and its Reception by Contemporaries », *History of Technology*, 20, 1998, p. 171.

74 Johann David Köhler, *Der wöchentlichen historischen Münz-Belustigung*, Nuremberg, Christoph Weigel, 1750, p. 385.

servions aussi de la pression que l'eau exerce sur les autres corps en se dilatant par la chaleur, au lieu que auparavant je ne me servois que de la seule suction dont les effets sont bien plus bornez : et Mr. Leibniz, dans sa réponse du 29^e juillet 1698, me marque qu'il a aussi eu la même pensée. Ce que je dis icy n'est pas pour donner lieu de croire que Mr. Savery qui a depuis publié cette Invention à Londres n'en soit pas effectivement l'inventeur : Je ne doute point que cette pensée ne luy soit venue aussi bien qu'à d'autres sans l'avoir apprise d'ailleurs : mais ce que je dis est seulement pour faire voir que MONSEIGNEUR le LANDGRAVE est le premier qui a formé un dessein si utile⁷⁵.

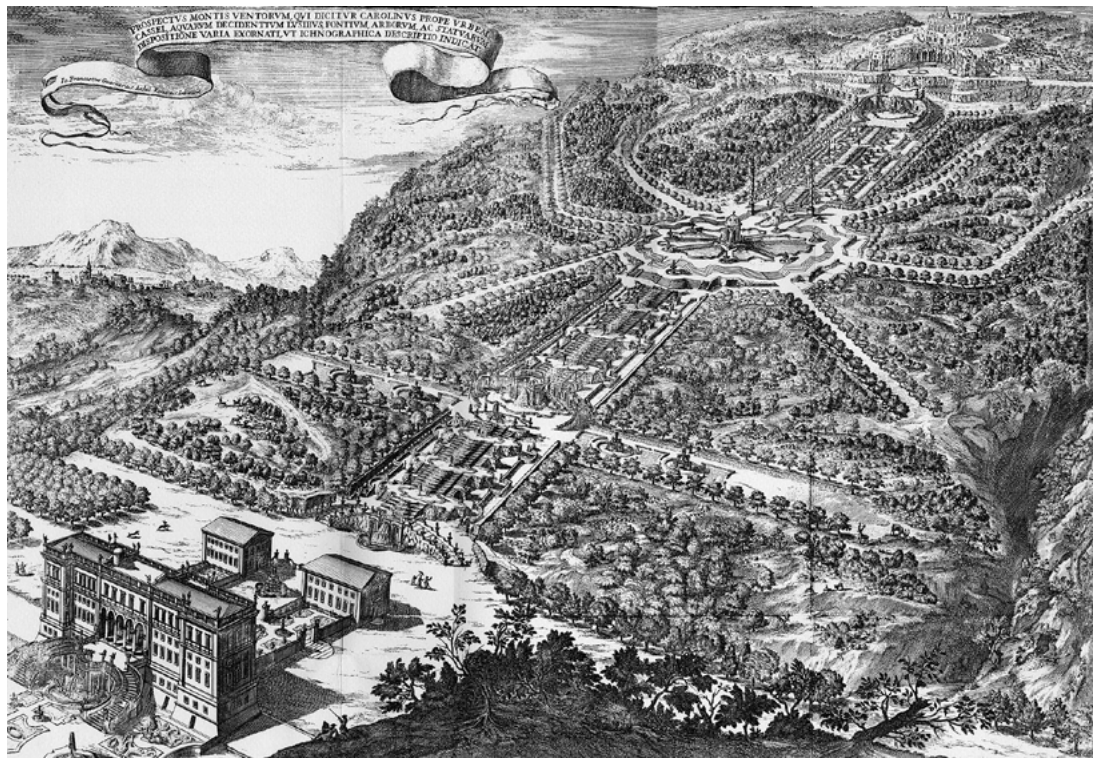


Fig. 21 : Alessandro Specchi d'après Giovanni Francesco Guerniero, *Le château de Wilhelmshöhe et son jardin*, estampe, tirée de Guerniero, *Delineatio montis...*, 1706, planche 15, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P 2002-228

Si des scientifiques tels que Leibniz⁷⁶, Savery et Papin pouvaient penser à faire appel au feu pour mouvoir l'eau, c'est au prince que revient la gloire d'avoir initié la réflexion sur le rapprochement des éléments. La grandeur du prince est marquée clairement par celle des caractères de son titre : les noms des scientifiques sont en minuscules, seul le prince a droit aux majuscules. Tout comme les artistes, les scientifiques sont les instruments reconnus de la gloire princière, mais ils savent qu'ils doivent s'effacer pour maintenir non seulement leurs charges et pensions, mais aussi l'éclat baroque du projet herculéen. Dans la dédicace de son ouvrage consacré à la montagne de Charles, l'architecte Guerniero reconnaît cette nécessité en adoptant une rhétorique courtisane similaire à celle de son collègue physicien :

J'avoue pourtant, Monseigneur, de n'être que le simple instrument de ce vaste ouvrage qui prend son origine uniquement de Vos propres idées très éclairées tant par rapport à sa beauté qu'à la lumière, que j'ay tirée de là, pour conduire et recueillir les eaux dans les corridors et dans les veines souterraines qui semble concourir à rendre leurs services en dirigeant leurs cours à la mer de Vos grâces, comme à leur véritable source⁷⁷.

75 D. Papin, *Nouvelle manière...*, op. cit., p. 7-8.

76 Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716).

77 Giovanni Francesco Guerniero, *Delineatio montis a metropoli Hasso-Cassellana uno circiter milliari distantis qui olim Winter-Casten, id est, Hiemis Receptaculum dicebatur nunc autem Carolinus audit ob aedificia et aquarum fontes quibus Serenissimus Princeps ac Dominus Dominus Carolus, Landgravius Hassiae, Princeps Hersfeldiae, Comes Cattimeliboci,*

La cascade a le même début et la même fin : le prince. Symbole de tous les travaux à mener et de toutes les vertus à avoir pour les mener, le monument d'Hercule est relié au château du landgrave par l'eau que le feu fait mouvoir. Le chemin de l'eau est aussi suivi par le feu car la cascade passe entre deux colonnes torses (fig. 22 & fig. 23), rappelant celles d'Hercule dans le détroit de Gibraltar, mais aussi « la colonne lumineuse »⁷⁸ qui, accompagnée d'une nuée, guida la marche des Hébreux vers la Terre promise. Et lorsqu'elles sont décorées de vrilles, de pampres ou de grappes, elles renvoient au Christ rédempteur guidant son peuple vers la Jérusalem céleste, comme le remarque Gérard Desnoyers. Dans son ouvrage consacré à la villa d'Este de Tivoli, ce spécialiste des jardins précise que

en tant que feu et nuée, ces colonnes symbolisent la conciliation des principes antagonistes et la libération du monde de la nécessité, la rédemption du monde de la matière à l'aide de ce symbole puissant de l'eau ignée, à la fois vin, sang christique et eau diaphane lumineuse, cristal liquide, perle transparente, eau de vie, matière rédimée par l'esprit, qui s'élève en spirale torsadée à la façon du feu et des nuées, symbole puissant de transfiguration dont vont s'emparer les allégories et les artifices du jardin⁷⁹.



Fig. 22 : Le cœur de la cascade du château de Wilhelmshöhe, estampe, tirée de Guerniero, *Delineatio montis...*, 1706, planche 10, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P 2002-228

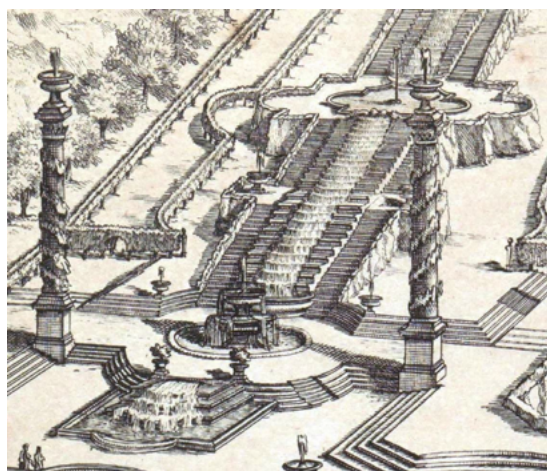


Fig. 23 : Les colonnes d'Hercule dans le jardin du château de Wilhelmshöhe, détail de la figure précédente

Les colonnes torses de Wilhelmshöhe — venues d'Italie dans leur forme baroque avec l'architecte romain — insistent d'autant plus sur cette symbolique de rapprochement du Feu et de l'Eau qu'elles portent des jets d'eau et que l'eau descend sur elles en les faisant participer à la cascade. Juste après les colonnes, c'est un ensemble de bassins et de fontaines formant une place solaire qui est intégré dans la cascade, comme pour mieux souligner le parcours du Soleil vers l'occident⁸⁰, un monde qui attend son conquérant. Le château du landgrave se situe bien au-delà de cette porte et indique que son propriétaire est ce conquérant puisqu'il a déjà passé les colonnes d'Hercule. En rapprochant l'Eau et le Feu conformément au programme princier, l'architecte romain et le physicien français ont ainsi inscrit dans l'espace une idée déjà formulée par Charles Quint au XVI^e siècle à travers sa fontaine de Bruxelles, située près de la porte de Hal. Une description de 1782 dit qu'elle était « la plus ancienne de toutes celles de la ville et c'est elle qui fournit une plus grande quantité d'eau »⁸¹. Le

Deciæ, Zigenhainæ et Niddæ etc., Cassel, Heinrich Harmes, 1706, fol. 5 r-v.

78 Victor Chapot, *La Colonne torse et le décor en hélice dans l'art antique*, Paris, Ernest Leroux, 1907, p. 70.

79 Gérard Desnoyers, *La Villa d'Este à Tivoli, ou Le Songe d'Hippolyte. Un rêve d'immortalité héliaque*, Ciez, Myrobolan, 2015, p. 309, note 2.

80 En référence à l'orientation géographique des colonnes d'Hercule, vue depuis la Méditerranée.

81 *Description de la ville de Bruxelles, enrichie du plan de la ville et de perspectives*, Bruxelles, J. L. de Boubers, 1782, p. 35-36.

rôle nourricier du prince est ainsi reconnu même par la postérité⁸². Les transformations urbaines du XIX^e ont supprimé la fontaine, mais les plaques décoratives de celle-ci ont été conservées à la porte de Hal (fig. 24). Chacune des plaques comporte quatre croix de Saint-André dans les quatre coins de la surface ornée. Un briquet héraldique est posé sur chaque croix. Les croix et les briquets insistent sur l'appartenance de Bruxelles à la Maison ducale de Bourgogne dont Charles est l'héritier⁸³.

Au centre de chaque plaque, devant les flots de l'océan — symbole de l'espace encore non maîtrisé — à conquérir, nous remarquons les deux colonnes d'Hercule, l'une portant une couronne royale et l'autre portant une couronne impériale. Placée entre les deux couronnes comme un soleil au firmament, une pierre à feu jette des étincelles tandis que l'eau de la fontaine se déverse entre les colonnes à travers les trous. Les deux éléments opposés sont rapprochés ici d'une telle manière qu'ils finissent par former l'axe vertical de chaque plaque qui coupe l'axe horizontal au cœur de la devise impériale qui affiche l'ambition du pouvoir d'aller toujours plus loin, *Plus outre*.



Fig. 24 : Plaques de la fontaine de Charles Quint près de la porte de Hal, première moitié du XVI^e siècle, Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire (photo : Dénés Harai)

82 S'appuyant sur le travail de Paul Vitzthum (1751-1838), Armand Heins (1856-1938) a dessiné la fontaine pour Louis Hymans, *Bruxelles à travers les âges*, Bruxelles, Bruylant-Christophe et Cie, 1884, t. I, p. 68.

83 Jacques Laurent, «Le briquet de la Maison de Bourgogne», *Revue française d'héraldique et de sigillographie*, t. I, n° 2, 1938, p. 55-64. Sur les significations et les usages des devises princières, voir le texte de Laurent Hablot dans ce volume : «Principes contraires, dons du Ciel et puissants éléments : l'eau et le feu dans les devises princières de l'Europe des XV^e et XVI^e siècles».