



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

VERSAILLES, L'EAU, LE FEU, LE ROI

Gérard Sabatier

DOI : 10.62806/MIAW2216

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

Gérard Sabatier « Versailles, l'eau, le feu, le roi », 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. 123-136.

Versailles, l'Eau, le Feu, le roi

Gérard Sabatier

L'association du prince au cosmos est un topos de la représentation du pouvoir. Environné des quatre éléments, le souverain fait partie de l'ordre du monde. Significative par cette simple juxtaposition, l'association gagne en puissance si elle suggère qu'il ne s'agit pas d'un accostage passif, mais que le prince a pouvoir sur les éléments, qu'il les plie à sa volonté, qu'il modifie leur nature même. Plus que participant à l'ordre du monde, il en est l'ordonnateur. Lors de la prise de pouvoir personnel de Louis XIV, le procédé permit une allégorisation commode et gratifiante des actes par lesquels le jeune souverain inaugurerait un règne qui se disait fondateur. Lors de l'entrée dans Paris en août 1660, l'arc de la place Dauphine était soutenu par

quatre Termes représentant les quatre Éléments qui ont aussi un rapport naturel aux quatre Humeurs dont les hommes sont composés [...] puisqu'en effet ils servent de sujet à la Paix, qui ne triomphe que par la Victoire qu'elle a obtenue sur les humeurs de différents Peuples. Aussi a-t-on disposé ces Termes en telle sorte que les contraires se trouvent joints ensemble et s'embrassent mutuellement [...] Les deux figures qui sont du côté droit représentent le Feu et l'Eau, et les deux autres qui sont du côté gauche représentent l'Air et la Terre¹.

D'une façon beaucoup plus circonstanciée, la tenture des Éléments mise sur le métier peu après reprenait la même problématique.

Sa Majesté a retiré ce Royaume du désordre et de la confusion où il a été si longtemps comme enseveli. C'est Elle qui a joint l'Amour à la Paix pour travailler à ce grand Ouvrage. Après avoir dissipé tous les nuages qui ont obscurci la face de l'État pendant tant d'années, Elle y a répandu la lumière par son admirable conduite, Elle y a comme rangé tous les Éléments dans leur lieu naturel par le repos qu'elle a donné à ses Sujets².

Parmi les éléments dont se disait le maître celui qui venait de prendre pour emblème le Soleil, l'Eau et le Feu fournirent non seulement un répertoire métaphorique inépuisable, mais aussi des possibilités d'instrumentalisation jamais atteintes jusqu'alors. L'utilisation de l'eau dans les jardins princiers se retrouve dans toutes les civilisations. Dans la France du XVII^e siècle, les jardiniers importèrent les pratiques italiennes où l'eau était utilisée comme matériau sous les formes les plus diverses, statiques (bassins, pièces d'eau, canaux), ruisselant en cascades, jaillissant (jets, lances, berceaux, gerbes, rideaux...), mais aussi en association avec des sculptures comme les fontaines ou des architectures comme les grottes. Les feux d'artifice, apparus en France au milieu du XVI^e siècle, sont une pratique urbaine. On les emploie lors de réjouissances populaires ou de cérémonies comme

1 André Félibien, *Description de l'arc de la place Dauphine, présentée à Son Eminence*, Paris, P. Le Petit, 1660 J'utilise ici, et plus loin pour les relations des fêtes, le *Recueil de descriptions de peintures et d'autres ouvrages faits pour le roy*, Paris, Veuve Sébastien Mabre-Cramoisy, 1689, réimpression Minkoff, Genève, 1973, p. 3-4.

2 *Id.*, *Les Quatre Éléments peints par M Le Brun et mis en tapisserie pour Sa Majesté*, dans *Recueil de descriptions de peintures...*, *op. cit.*, p. 98-99.

les entrées royales. Ils sont tirés sur des places, des ponts, plus souvent sur les cours d'eau traversant les cités, pour des raisons de sécurité. Ils sont associés à des machineries compliquées, décors d'architectures, chars, animaux, monstres, géants, barques, poissons ou monstres marins. Dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, les Valois donnent des fêtes de nuit dans leurs résidences, utilisant plutôt des illuminations que des feux d'artifice. En 1606, la pyrotechnie fait son apparition dans une résidence royale à Fontainebleau avec le siège d'une forteresse agrémenté de fusées d'artifice. De 1644 à 1663, Louis XIV avait assisté à 21 feux d'artifice³. Ils lui avaient été offerts par les villes, Paris principalement (une fois Bordeaux et Lyon), des ministres, comme Mazarin, des corps de métiers, pour son anniversaire, lors de grandes fêtes religieuses, de succès militaires ou diplomatiques. Ils étaient tirés sur une place, dans des jardins, sur l'eau souvent. Mais l'eau avait toujours une fonction passive, la dynamique du spectacle était assurée par les feux. Deux prestations firent exception : les réjouissances offertes par le secrétaire d'État aux Affaires étrangères Hugues de Lionne dans sa résidence de Berny les 18 et 19 mai 1659, et par le surintendant Fouquet à Vaux le 17 août 1661. Elles consistaient en déambulation dans des jardins nouvellement créés qu'on découvrait alors, et offraient toutes les sortes d'attractions, courses de bague, représentations théâtrales, concerts, ballets, bal, collations, festin, illuminations et feux d'artifice... Après sa prise de pouvoir personnel, Louis XIV entend être seul dispensateur des fêtes. Il reprend à son compte le modèle de celles de Lionne-Fouquet. Il lui faut un lieu neuf et qui n'appartienne qu'à lui. Ce ne sera donc ni le Louvre, ni Vincennes, ni Saint-Germain, mais Versailles.

Lors des fêtes de Versailles de 1668 et 1674, l'eau et le feu vont non seulement être utilisés de toutes les manières possibles, mais aussi associés organiquement, ce qui est une nouveauté absolue. Il convient de revenir sur ces moments de spectacle total pour relever précisément toutes les modalités d'utilisation des deux éléments. Il faut ensuite s'interroger sur la signification que le pouvoir entend en donner moyennant leur médiatisation par les descriptions rédigées par Félibien et immédiatement publiées : quelle est la stratégie de communication employée, pour quelle représentation du roi ? Enfin, il faut s'interroger sur l'après. Ces fêtes versaillaises sont les seules de leur genre. Durant les quarante années de règne qui suivent, le roi use à Versailles de l'eau et du feu de façon totalement différente. Il faut considérer cette nouvelle pratique et ce qu'elle dit du roi. L'histoire de l'utilisation de l'eau et du feu à Versailles durant le règne de Louis XIV peut alors renseigner sur la mutation de l'image royale.

Du 7 au 13 mai 1664 furent donnés, sept jours durant, des spectacles et des divertissements qui portèrent le nom de *Plaisirs de l'île enchantée*⁴. Versailles se réduisait alors au petit château de Louis XIII et son parc à quelques carrés traversés par une allée conduisant en contrebas à un bassin circulaire, dit « des cygnes », qui serait plus tard celui d'Apollon. Le thème général était un épisode du *Roland furieux* de L'Arioste, lorsque Roger et ses chevaliers étaient prisonniers de la magicienne Alcine. À côté du romanesque, la mythologie fut sollicitée pour le carrousel de l'entrée et la course de bague avec les jeux Pythiens auxquels Apollon présidait. Ce programme composite comprenait aussi des intermèdes et des représentations théâtrales. C'est à la troisième journée qu'eut lieu, de nuit, l'embrasement du palais d'Alcine. Sur le bassin des cygnes paraissaient trois îles, gardées par des monstres, animaux marins et géants. Malgré les efforts d'Alcine, l'enchantement est rompu et

3 Christophe Levantal, *Louis XIV, chronographie d'un règne*, Gollion, Infolio, 2009.

4 Pour une présentation « littéraire » des fêtes : Sabine Du Crest, *Des fêtes à Versailles. Les divertissements de Louis XIV*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990. Pour une interprétation « marxiste » lourde : Jean-Marie Apostolidès, *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1981, chapitre V, « Les Plaisirs de l'île enchantée », p. 93-113. Pour les feux d'artifice : *Feux royaux à Versailles. La face cachée du soleil*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 15-45. Élisabeth Caude, Jérôme de La Gorce, Béatrix Saule (dir.), *Fêtes et divertissements à la cour*, cat. exp., Versailles, château de Versailles, 29 nov. 2016-26 mars 2017, Paris/Versailles, Gallimard/château de Versailles, 2016, V, Féeries nocturnes.

son palais détruit dans un grand feu d'artifice. Par son programme varié et cumulatif, sa référence au genre du romanesque, sa pyrotechnie, cette fête appartient au passé. L'eau et le feu y sont utilisés de façon traditionnelle, association du feu à une machinerie, feu tiré sur l'eau, dont la fonction est totalement passive, simple juxtaposition de deux éléments étrangers l'un à l'autre.

Tout autre est la fête du 18 juillet 1668. Une temporalité différente : une seule séquence, scandée de haltes, reliées par une déambulation continue d'un lieu à un autre, une unité de temps, de six heures du soir le 18 jusqu'à l'aube du lendemain. Pas de thématique extérieure, récit narratif à illustrer par des séquences. La thématique est tout simplement de montrer Versailles. Depuis quatre ans, si le château n'a connu que des aménagements de détail et des embellissements de façade, les progrès dans les jardins sont considérables. Le Nôtre a structuré l'espace par des allées perpendiculaires, découpant des îlots où le végétal et l'eau constituent l'essentiel des matériaux et produisent les effets les plus spectaculaires. La partie nord, en contrebas du château, a été équipée la première, bénéficiant de la proximité de l'eau élevée par une pompe de l'étang de Clagny dans une tour et un réservoir près du château. À l'emplacement des futurs bassins des Saisons, des salles de verdure ont été construites, où sont donnés respectivement la collation, une comédie, le souper, un ballet.

Et parce que l'un des plus beaux ornements de cette Maison est la quantité des eaux, que l'art y a conduites malgré la nature qui les lui avait refusées, Sa Majesté ordonna (aux exécutants) de s'en servir le plus qu'ils pourraient à l'embellissement de ces lieux, et même leur ouvrit les moyens de les employer, et d'en tirer les effets qu'elles peuvent faire⁵.

L'eau fut associée à tous les décors et installations, tantôt s'élevant, tantôt ruisselant, toujours en mouvement. Des jets jaillissaient du centre des tables, des vases sur les charmilles, jetés par des animaux fantastiques, des masques ou des statues. L'eau se mêlait aux figures, comme dans la fontaine où Pégase « semblait en se cabrant faire sortir l'eau qu'on voyait couler doucement de dessous ses pieds, mais qui aussitôt tombait avec abondance et formait comme quatre fleuves »⁶, elle s'écoulait de nappe en nappe, dévalant des coquilles superposées, ou sur les rochers d'une grotte artificielle :

Cette abondance d'eau, qui comme un agréable torrent se précipitait par différentes chutes semblait couvrir le rocher de plusieurs voiles d'argent, qui n'empêchaient pas qu'on ne vit la disposition des pierres et des coquillages, dont les couleurs paraissaient encore avec plus de beauté parmi la mousse mouillée, et au travers de l'eau qui tombait en bas où elle formait de gros bouillons d'écume⁷.

Au sol, toujours en mouvement, les eaux couraient à travers les gazons. Quant au feu, il remplissait la fonction passive d'éclairage par les cierges des girandoles, des lustres, les pots à feu jalonnant les allées. Associé à l'eau, il devenait un faire-valoir. Au sommet des pilastres du salon, il y avait de grands vases remplis de lumière. « Du haut de ces vases sortait une fontaine, qui retombant alentours les environnait comme d'une cloche de cristal. Ce qui faisait un effet d'autant plus admirable qu'on voyait un feu éclairer agréablement au milieu de l'eau⁸. » Dans la grotte, « il y avait même des lumières si industrieusement cachées dans les cavités de ce rocher qu'elles n'étaient point aperçues, mais qui cependant le faisaient voir partout, et donnaient un lustre et un éclat merveilleux à toutes les gouttes d'eau qui tombaient »⁹.

5 A. Félibien, *Recueil de descriptions de peintures...*, op. cit., p. 198.

6 *Ibid.*, p. 233.

7 *Ibid.*, p. 236.

8 *Ibid.*, p. 231.

9 *Ibid.*, p. 235-236.

Alors que tout semblait terminé, un dispositif tout autre inversa les rôles de l'eau et du feu. Le tempo de la fête changea : la déambulation fit place au stationnement, les participants se regroupant dans l'ombilic du jardin, près des fontaines des Animaux (où l'on installerait plus tard *Latone et ses enfants*), regardant vers le château. La curiosité principale était désormais le feu, et, comme l'eau précédemment, il fut utilisé sous toutes les formes (fig. 49). La modalité, statique, fut celle des illuminations. Deux cents vases bordaient le fer à cheval et la rampe s'élevant au château. Au bas des degrés, on voyait quatre figures représentant quatre fleuves, et sur des piédestaux étaient les quatre parties du monde. Entre les vases de la rampe, il y avait trente-huit candélabres munis de flambeaux. En façade du château, aux fenêtres, brillaient quarante-cinq silhouettes, un Janus entouré de trophées, des Vertus, un soleil et les instruments d'Apollon. Les vases, les figures et les silhouettes étaient peints en vifs coloris sur des châssis de papier huilé éclairés à l'arrière par des terrines. Le reste du panneau, passé à l'encre de Chine, se confondait avec la nuit, ne laissant voir que le motif peint. La dynamique des feux d'artifice vint animer le tableau. En se retournant, on vit des soixante-douze termes de la grande allée s'élever une multitude de fusées se croisant en berceau ou se dressant en palissade. Aux explosions des fusées s'ajoutait le fracas de cinq cents boîtes disséminées dans le parc et leur faisant écho. Les trois bassins des fontaines devinrent à leur tour des sources de lumière quand les animaux sur les bords jetèrent de leurs gueules des fusées dans les eaux¹⁰. Le feu d'artifice prit fin avec le tir, près de la tour de la pompe, de très puissantes



Fig. 49 : Jean Lepautre, *Illuminations du palais et des jardins de Versailles lors de la fête de 1668, 1679*, estampe, 30,1 x 41,8 cm, Paris, BnF, Réserve du département des Estampes et de la photographie, Rés. QB-201 (49)-FOL, Hennin 4483

¹⁰ Contrairement à ce que montre la gravure de Jean Lepautre réalisée dix ans plus tard, le groupe de Latone et ses enfants, seulement commencé en 1668, ne figurait pas au centre du bassin.

et bruyantes fusées qui «laissaient attachée à la tour une grosse queue qui ne s'en séparait point qu'elles n'aient rempli l'air d'une infinité d'étoiles [...] Il y en avait même qui, marquant les chiffres du roi par leurs tours et retours, traçaient dans l'air de doubles L »¹¹.

À l'été 1674, le roi donna à nouveau le divertissement à Versailles. Il fallait célébrer avec éclat la conquête de la Franche-Comté. La guerre «de Hollande», commencée triomphalement par le passage du Rhin deux ans plus tôt, s'enlisait et un succès était bienvenu. La tonalité était donc guerrière, et le feu allait trouver un usage en conséquence. La fête fut une synthèse des formules des deux précédentes. Comme en 1664, elle se découpa en journées avec divertissements et, comme en 1668, elle servit à montrer les progrès accomplis dans les jardins dans un crescendo qui s'acheva en feux d'artifice. Les maîtres d'œuvre furent Vigarani pour les constructions éphémères et les illuminations, Le Brun pour les décors et la machine sur le Grand Canal, Perrault pour le feu d'artifice¹².

Les quatre premières journées virent se succéder promenades en calèche ou gondole, représentations théâtrales, collations et soupers, au milieu des cascades, des jets et des fusées. Ces jeux de l'eau et du feu étaient habituels. L'innovation devait suivre, en trois temps. À la fin de la quatrième journée, on se retrouva pour faire *medianoche* dans la cour de Marbre. Sur une table octogone, huit consoles soutenaient une «colonne toscane», c'est-à-dire torse, le fût composé d'un feston de fleurs d'or tournant en forme de vis de la base au chapiteau, formant comme une rampe sur laquelle étaient plantées six cents bougies allumées.

De sorte que cette colonne toute percée à jour depuis le bas jusqu'en haut paraissait une colonne de lumière, se soutenant d'elle même en l'air au-dessus de la fontaine d'où l'eau jaillissait au travers du plafond à une hauteur extraordinaire¹³.

La cinquième journée, après la collation dans un bosquet puis la représentation d'*Iphigénie* près de l'Orangerie, allait voir Versailles reprendre la tradition urbaine des grands feux célébrant les triomphes royaux. La description de Félibien et la gravure de Lepautre (fig. 50) deux ans après ne permettent pas de se rendre bien compte de ce qui s'est passé. Gaëlle Lafage a éclairci la question en utilisant les lettres et mémoires de Charles Perrault, chargé du feu d'artifice, les décors et la machine étant dus à Le Brun. C'est sa démonstration que j'emprunte ici¹⁴. Le roi et toute l'assistance prirent place face au Grand Canal, tournant le dos au bassin d'Apollon. Les côtés de la pièce, hormis le devant, étaient entourés d'une haute balustrade ornée de fleurs de lys et des chiffres du roi. Dans les angles de l'octogone, d'immenses massifs d'architecture de quatre à cinq mètres de haut servaient de piédestal à des trophées d'armes antiques et à des Victoires, à des globes accompagnés des attributs d'Apollon et de soleils. Leurs faces étaient ornées de fontaines ou de figures de fleuves appuyés sur leurs urnes d'où jaillissait l'eau. À côté de ces décors fixes, Le Brun avait conçu une «machine» qui devait s'avancer sur l'eau. Cette énorme pièce montée, de quinze mètres de face et autant de haut, était élevée sur sept bateaux dissimulés. À la base, sur deux barques placées à l'avant de la machine, un dragon écrasé par un rocher portait une architecture complexe. Sur le piédestal, un bas-relief d'or sur fond de lapis montrait le roi et ses troupes franchissant le Rhin, comme sur la peinture au plafond de l'escalier des Ambassadeurs. Sur des consoles latérales se voyaient Hercule et Pallas, des trophées et des captifs, un aigle et un lion écrasés (l'Empire et

11 A. Félibien, *Recueil de descriptions de peintures...*, op. cit., p. 267. La gravure de Lepautre encadre le feu de la tour près du château par deux autres sur les côtés s'élevant du parc. Souci de symétrie pour équilibrer sa composition ?

12 Sur la participation de Vigarani aux fêtes de Versailles voir : J. de La Gorce, *Carlo Vigarani intendant des plaisirs de Louis XIV*, Paris/Versailles, Perrin/château de Versailles, coll. « Les Métiers de Versailles », 2005, p. 150-168. Sur la participation de Le Brun et Perrault, voir : Gaëlle Lafage, *Charles Le Brun décorateur de fêtes*, Rennes, PUR, coll. « Art & Société », 2015, p. 66-67 et 132-133.

13 A. Félibien, *Recueil de descriptions de peintures...*, p. 422. Une description détaillée de la colonne de Vigarani dans J. de La Gorce, *Carlo Vigarani...*, op. cit., p. 156-157.

14 G. Lafage, *Charles Le Brun décorateur...*, op. cit., p. 132-137.



Fig. 50 : Jean Lepautre, *Le feu d'artifice tiré sur le canal de Versailles le 18 août 1674*, 1676, eau-forte et burin, 29,5 x 41,9 cm, Paris, BnF, Réserve du département des Estampes et de la photographie, Rés. FOL-QB-201 (53), Hennin 4735

l'Espagne/Hollande). Un immense obélisque, soutenu par deux griffons, s'élevait au-dessus de l'ensemble, sommé par un soleil d'or. La machine était précédée de deux bateaux portant deux Renommées. Quarante mariniers la firent sortir d'un bras latéral, pivoter, et s'avancer face au roi. Pendant ce temps, des centaines de fusées d'honneur étaient lancées successivement des bords du canal et des illuminations bordant la pièce d'eau. Par leur bruit assourdissant, les boîtes et les canons tonnaient pour les victoires du roi. Quand la machine s'immobilisa à la tête du canal, l'ensemble de ses lances à feu, celles des architectures et des bordures du canal s'allumèrent en même temps. Aux fusées remplissant le ciel répondaient les feux d'eau qui couvraient tout le bassin, tirés à partir de deux bateaux sillonnant sa surface. « Enfin toute cette grande pièce d'eau fut environnée du nombre de cinq milles fusées, qui étant parties toutes à la fois, s'élevèrent en l'air, et composèrent un dôme de lumière qui couvrit toute la tête du canal¹⁵. » Le spectacle prit fin avec l'embrasement de la machine elle-même.

L'alliance de l'eau et du feu s'effectua dans une combinatoire nouvelle lors de la dernière « journée ». Ce n'en fut à vrai dire pas une, et l'inversion fut à nouveau le principe de cet ultime divertissement. « Sa Majesté étant sortie du château à une heure de la nuit, mais d'une nuit la plus noire et la plus tranquille qui ait été depuis longtemps, l'on vit dans cette grande obscurité tous les parterres tracés de lumières¹⁶. » Succédant à l'apocalypse des feux et au fracas des explosions, l'attraction fut cette fois le canal lui-même. Vigarani avait été chargé d'en assurer la révélation par l'illumination de ses berges¹⁷. « Il y avait plus de vingt mille lumières, sans compter plus de

¹⁵ A. Félibien, *Recueil de descriptions de peintures...*, op. cit., p. 439.

¹⁶ *Ibid.*, p. 441

¹⁷ Description détaillée des appareils de Vigarani dans J. de La Gorce, *Carlo Vigarani...*, op. cit., p. 159-162.

quatre mille autres feux qui éclairaient les fontaines et les parterres du petit parc¹⁸. » Les lumières provenant des transparents colorés produisaient une polychromie que ne rend pas la gravure en noir et blanc de Lepautre (fig. 51). Sur deux rangées, les feux commençaient sur la terrasse devant le château, continuaient par le degré et les rampes de Latone, l'allée royale, contournaient le bassin d'Apollon et arrivaient à la tête du grand canal.

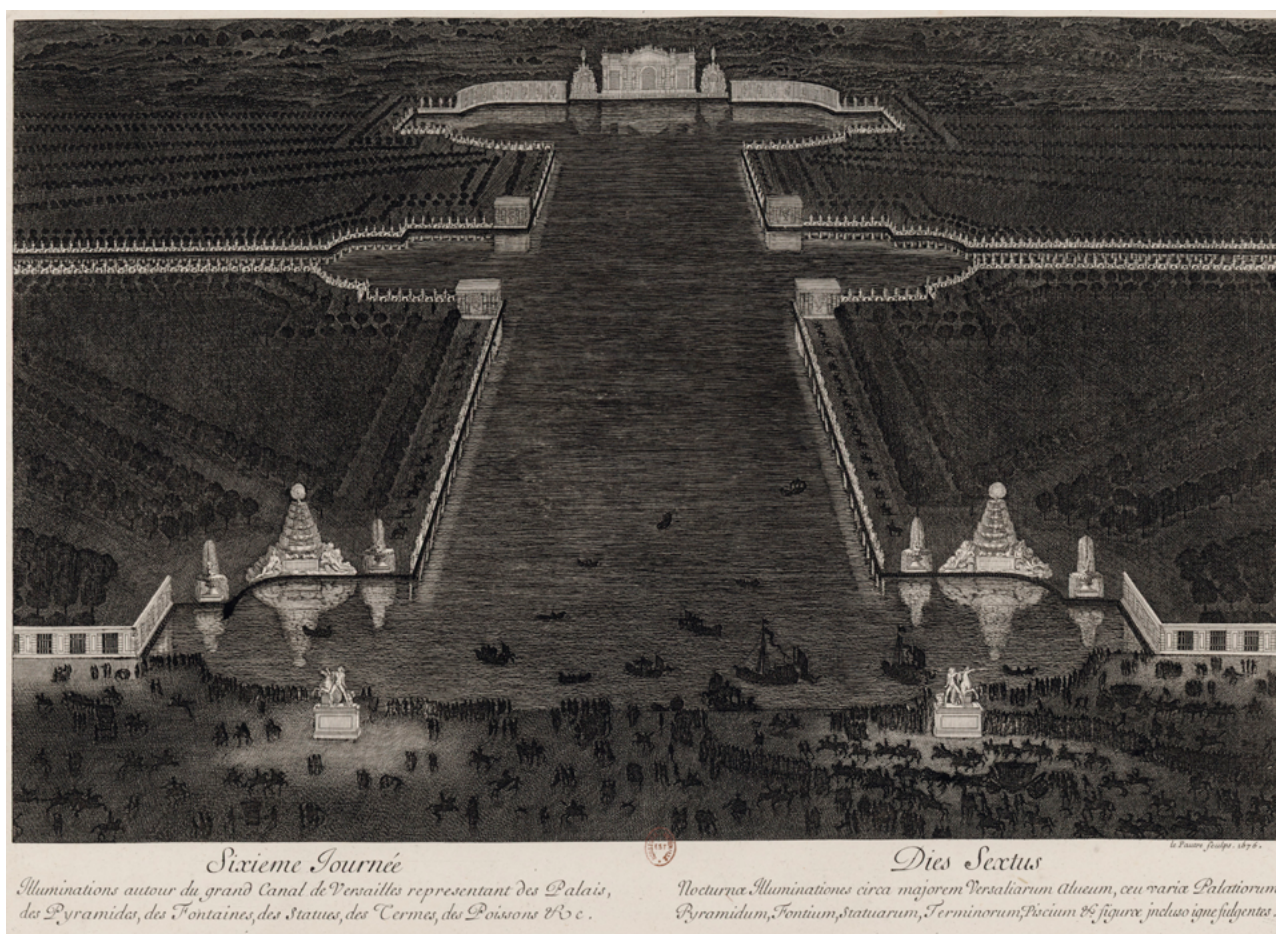


Fig. 51 : Jean Lepautre, *Illuminations autour du Grand Canal de Versailles le 31 août 1674, 1676*, estampe, 30,1 x 42 cm, Paris, BnF, Réserve du département des Estampes et de la photographie, Rés. FOL-QB-201 (53), Hennin 4736

Le roi et sa suite embarquèrent dans des gondoles pour une navigation silencieuse à la découverte des appareils de Vigarani. Deux chevaux dressés de part et d'autre rappelaient que Neptune était le dieu des eaux, deux pyramides aux vasques débordantes accompagnées chacune de deux fleuves leur faisaient face. Les bords du canal étaient éclairés par six cent cinquante termes.   la croisée des deux branches secondaires se dressaient quatre pavillons, et aux extrémités apparaissaient Neptune et Apollon dans leur char.   l'extrémité du canal se dressait un palais de cristal embelli de pierres précieuses brillant de l'éclat de la topaze, des rubis et des émeraudes. C'était la demeure de Téthys, la déesse des eaux.

Le roi suivi de toute sa cour se promena sur cette grande pièce d'eau où dans le profond silence de la nuit l'on entendait les violons qui suivaient le vaisseau de Sa Majesté [...]. L'on n'apercevait alors que de l'eau renferm e par l'obscurité de la nuit ; et ces grandes pièces d'eau éclairées seulement de part et d'autre par tant de figures lumineuses ressemblaient à de longues galeries et à de grands salons [...].

  moins que l'eau ne devienne lumière elle-même. « Pendant que les vaisseaux voguaient avec lenteur, l'on entrevoyait l'eau qui blanchissait tout autour, et les rames qui la battaient mollement et par des coups mesurés marquaient comme des sillons d'argent sur la surface obscure de ces

¹⁸ A. Félibien, *Recueil de descriptions de peintures...*, op. cit., p. 458.

canaux.» À d'autres moments, «on ne pouvait se lasser d'admirer les merveilleux effets de ces illuminations, dont les images paraissaient encore dans le fonds de l'eau comme d'autres palais et d'autres figures plus grandes que les véritables »¹⁹.

La *Gazette de France* rendit compte des fêtes de Versailles. Ces relations factuelles pouvaient informer, elles étaient insuffisantes pour mobiliser l'imaginaire. Fouquet, d'autres avant lui, avait eu recours à des artistes du verbe pour garder la mémoire de l'éphémère, mais aussi le sublimer en lui conférant un surcroît de signification. On passait alors du stade de la description à la représentation. Louis Marin a analysé dans des pages lumineuses le double processus en cours²⁰. La représentation est en même temps une médiatisation et une construction. Elle fait revenir l'absent et redouble sa présence. Elle le présente à nouveau, mais autre. Les fêtes de Versailles avaient sidéré le temps de quelques heures un nombre certes important, mais infime en regard de l'universalité que le roi voulait toucher. L'événement importait moins que sa représentation, et celle-ci était affaire de texte. Certes, l'image — et on y aurait recours — pourrait permettre, à ceux qui n'avaient pas vu, de voir à leur tour, mais la peinture ou la gravure, sans compter la limitation de leur diffusion, ne pouvaient, par leur qualité intrinsèque, leur fixation dans un instantané du processus évolutif, produire des effets auxquels seul l'imaginaire généré par la lecture d'un texte pouvait atteindre. De telles relations, de plus, à condition de s'assurer du locuteur, permettaient un contrôle étroit du sens que le commanditaire des fêtes voulait qu'on y vît. La Fontaine avait été pour Fouquet un électron libre, Félibien fut pour Louis XIV un de ces intellectuels d'État que Colbert sut procurer à son maître. Il était un spécialiste de l'*ekphrasis*, cette technique littéraire consistant à «déployer» les facettes d'une œuvre ou d'un spectacle, d'en assurer en même temps que la description la compréhension, en associant le lecteur à ce travail de découverte et d'élucidation, transformant la chose vue en émotion ressentie, de telle sorte que d'une certaine façon, il la fasse sienne²¹. Depuis l'entrée du roi dans Paris, les publications de Félibien se succédaient, ouvrage de petit format et peu onéreux, d'une diffusion large et d'une utilisation commode : *Description de l'arc de la place Dauphine*, 1660, *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*, *Le Portrait du roi*, 1663, *Les Quatre Éléments* puis *Les Quatre Saisons peint(es) par M. Le Brun et mis(es) en tapisserie pour Sa Majesté*, 1665, 1667. La publication des deux descriptions de fêtes relève de la même stratégie : faire connaître le plus vite possible et d'abord aux Parisiens, toujours frondeurs potentiels, la toute-puissance du roi. La *Relation de la feste de Versailles du 18 juillet 1668* eut sa permission d'imprimer le 5 août, et celle des *Divertissemens de Versailles, donnez par le roy à toute sa cour, au retour de la conquête de la Franche-Comté, en l'année 1774*, dont le dernier datait du 31 août, fut obtenue le 22 octobre suivant. Les deux relations parurent donc l'année même de l'événement chez des éditeurs commerciaux (Pierre Le Petit puis Jean-Baptiste Coignard) en formats respectivement in-4° et in-12. Elles furent rééditées quelques années plus tard (la fête de 1668 en 1679, celle de 1674 en 1676) par l'Imprimerie royale in-folio avec cinq puis six gravures²², qui furent également vendues séparément par les marchands d'estampes²³.

19 *Ibid.*, p. 455-456.

20 Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Minuit, coll. « Le Sens commun », 1981.

21 Stefan Germer, *Art-Pouvoir-Discours. La carrière intellectuelle d'André Félibien dans la France de Louis XIV* [1997], Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Passages », 2016. L'étude des relations et de la publication des fêtes de 1668 et 1674 se trouve aux p. 192-199 et 246-252. Elle est reprise avec « Pouvoir du texte, force de l'image : Félibien et les représentations gravées des fêtes royales de 1668 et de 1674 », dans Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men (dir.), *L'illustration. Essais d'iconographie*, Paris, Klincksieck, coll. « Histoire de l'art et iconographie », 1999, p. 147-161.

22 S. Germer, *Art-Pouvoir-Discours...*, *op. cit.*, p. 157, note 8.

23 Sur ces différentes éditions, leurs tirages et leur diffusion voir G. Lafage, *Charles Le Brun décorateur...*, *op. cit.*, p. 245-249.

Mais le public visé n'était plus le même que lors de la sortie des relations. Alors qu'il s'agissait de toucher les catégories urbaines constituant l'opinion publique par une diffusion large, relevant de la médiatisation, les rééditions étaient des ouvrages de luxe, où l'essentiel était les gravures. Réalisées à grands frais par des artistes célèbres, longtemps après les événements, elles faisaient partie du Cabinet du roi, entreprise iconographique chargée de diffuser les réalisations de toutes sortes initiées par le roi dans une finalité hagiographique — pour ne pas dire propagandiste —, destinées aux cours étrangères (les légendes étaient en français et en latin). La fonction des textes de Félibien était alors autre, ils devenaient secondaires, comme des illustrations des illustrations, leur commentaire. C'est cependant eux qu'il faut interroger si l'on veut voir la fabrique de l'imaginaire.

D'autres personnes qui auraient voulu décrire la magnificence de toutes ces fêtes avec un discours élégant et des figures choisies, en auraient fait des images encore plus belles que celles qu'on a taché de crayonner ici. Mais comme on veut s'assujettir à la parfaite ressemblance, et ne rien dire qui ne soit entièrement conforme ce qui s'est passé, on se contente de rapporter les choses comme elles ont été, sans y rien augmenter, ni leur donner de l'éclat par des termes plus forts et des narrations plus fleuries²⁴.

En fait, la mémoire de Félibien est sélective et la « conformité avec ce qui s'est passé » souffre quelques entorses. Gaëlle Lafage a relevé quelques-uns de ces manques ou aménagements à propos de la fête de 1674. Le matin du 18 août, les divertissements commencèrent par la présentation au roi des drapeaux pris par Condé à la bataille de Seneffe quelques jours auparavant. Félibien n'en dit rien, la victoire de Condé ne devant porter de l'ombre à la conquête de la Franche-Comté par le roi, et ce prélude n'ayant aucune place dans le scénario retenu. Le feu d'artifice sur le Grand Canal était prévu pour le 28 juillet. Après la représentation théâtrale, on tira simplement des fusées autour de la tête du canal et du parterre de Latone, et on se rendit au château pour minuit. L'embrasement et la sortie de la machine furent retardés jusqu'au 18 août, sans doute pour des raisons climatiques. À moins qu'on attendît d'être sûr du résultat de la bataille en Brabant ? De la même manière, un incident qui aurait pu mettre en péril la conclusion de la fête est au contraire intégré et la parachève en apothéose. Perrault avait prévu de terminer avec le bouquet à la tête du canal. Mais le feu prit à la machine, menaçant d'ailleurs la vie des artificiers qu'elle contenait. Chez Félibien, cet imprévu n'en est pas un. « Mais comme on laissa aussi embraser toute la machine qui était sur le canal avec les sept grands bateaux qui le portaient, cet embrasement fut encore un nouveau spectacle²⁵... » Contrairement aux relations des occasionnels, celle de Félibien n'a pas pour but un compte rendu exact. Les épisodes de nature différente comme la présentation des drapeaux, les aléas climatiques, les reports ou les retards, les imprévus ne sauraient figurer. Seul se déroule, dans sa superbe, le scénario voulu par le roi.

Mais le préambule de Félibien a surtout une autre signification : c'est le travail de son texte qu'il veut taire, alléguant que les faits parlaient d'eux-mêmes. Se refusant à employer « un discours élégant et des figures choisies », assurant dire les choses « sans y rien augmenter ni leur donner de l'éclat par des termes plus forts et des narrations plus fleuries », il agit par prétérition, feignant de critiquer les figures de style qu'il va justement employer. Se réduisant au rôle de simple « crayonneur », il prend à partie le lecteur (prend le parti du lecteur ?) pour le persuader de la véracité de ce que lui, lecteur, a vu et ressenti. Louis Marin a étudié le travail du texte des deux relations de Félibien dans un passage fameux du *Portrait du roi* : « Le roi magicien ou la fête du prince »²⁶. On concentrera ici l'attention sur la manière de l'historiographe de décrire (ou d'écrire) les effets visuels produits par l'eau et le feu, de construire dans l'imaginaire du lecteur ce que le spectateur n'a pas, ou très imparfaitement, vu, de passer de la description factuelle à la production du ressenti, redoublant l'impression visuelle éphémère par des associations de mots qui produiront des images

24 A. Félibien, *Recueil de descriptions de peintures...*, op. cit., p. 457.

25 Ibid., p. 440.

26 L. Marin, *Le Portrait du roi*, op. cit., p. 236-250.

mentales, faisant participer le lecteur de telle sorte qu'il ait l'impression d'avoir personnellement vu. Le travail de l'intellectuel d'État ne s'arrête pas à conditionner le seul individu : il faut aussi l'associer à l'ensemble des assistants, ou plus exactement des participants, afin que s'établisse un lien collectif entre eux, qu'ils forment pour ainsi dire une totalité homogène travaillée par les signes du monarque. Ainsi, le divertissement devient un immense psychodrame, où se joue le face-à-face du maître et des sujets.

Dans le temps que ces fusées montaient jusques au ciel [...] l'on voyait tout au bas de l'allée le grand bassin d'eau qui paraissait une mer de flamme et de lumière, dans laquelle une infinité de feux plus rouges et plus vifs semblaient se jouer au milieu d'une clarté plus blanche et plus claire [...] Cette grande allée ne fut guère en cet état que les trois bassins de fontaines qui sont dans le parterre de gazon au bas du fer à cheval parurent trois sources de lumière. Mille feux sortaient du milieu de l'eau, qui comme furieux, et s'échappant d'un lieu où ils auraient été retenus par la force, se répandaient de tous cotés sur les bords du parterre. Une infinité d'autres feux sortant de la gueule des lézards, des crocodiles, des grenouilles et des autres animaux de bronze qui sont sur les bords des fontaines, semblaient aller secourir les premiers, et se jetant dans l'eau sous la figure de plusieurs serpents, tantôt séparément, tantôt joints ensemble par gros pelotons, lui faisaient une rude guerre. Dans ces combats accompagnés de bruits épouvantables, et d'un embrasement qu'on ne peut représenter, ces deux éléments étaient si étroitement mêlés ensemble qu'il était impossible de les distinguer. Mille fusées qui s'élevaient en l'air paraissaient comme des jets d'eau enflammés, et l'eau qui bouillonnait de toutes parts ressemblait à des flots de feu, et à des flammes agitées [...] Ce spectacle ne dura qu'autant de temps qu'il en faut pour imprimer dans l'esprit une belle image de ce que l'eau et le feu peuvent faire quand ils se rencontrent ensemble et qu'ils se font la guerre.

Et passant de la vue au ressenti : « Cette surprise causa un agréable désordre parmi tout le monde qui, ne sachant où se retirer, se cachait dans l'épaisseur des bocages et se jetait contre terre²⁷. » Comment mieux exprimer que par la terreur des « éléments qui se font la guerre » la terreur causée par les armées du roi, mais en même temps transmuier ce sentiment d'effroi en principe de plaisir, « un agréable désordre ». Par le verbe de Félibien, la fête se hausse en expérience mystique : quel est ce roi, sinon le Dieu de l'Ancien et du Nouveau Testament, le Dieu qui châtie et le Dieu qu'on aime ? Quel est ce roi qui brouille ce que le Créateur a séparé ? « Tout ce que l'on voyait dans cette grande étendue de plus de trois cents toises n'était plus ni du feu ni de l'air ni de l'eau. Ces éléments étaient tellement mêlés ensemble que, ne les pouvant reconnaître, il en paraissait un nouveau, et d'une nature extraordinaire²⁸. » De cet imaginaire de la fête produit par le texte de Félibien — car il s'agit plus d'un objet mental que de la fête elle-même — Louis Marin déduit les enseignements ultimes :

Un nouvel élément est créé, il est à la fois *autre* que le feu, l'air et l'eau et le mixte qui les réduit à l'unité [...] Le roi se donne ici la figure du grand alchimiste cosmique, mais, plus encore et inversement, l'alchimiste universel est la *figure* de l'infinie puissance du roi, puissance infinie ou plutôt désir infini de la puissance absolue²⁹.

Félibien, via Louis Marin, donnerait donc la signification de l'alliance de l'eau et du feu : une métaphore de la puissance absolue, ou plutôt de l'absolu de puissance auquel tend le roi, non qu'il soit *effectivement* un magicien, mais qu'il l'est en *représentation*, si tant est que le roi ne soit vraiment roi qu'en représentation.

27 A. Félibien, *Recueil de descriptions de peintures...*, op. cit., p. 264-266.

28 *Ibid.*, p. 438.

29 L. Marin, *Le Portrait du roi*, op. cit., p. 247.

Le succès des fêtes de 1674 fit désirer de les renouveler³⁰. Afin de réutiliser les décors, on conserva les châssis, les toiles, les éléments d'architectures sous des tentes ou dans des entrepôts. Mais leur dégradation due à la pluie et au vent les rendit inutilisables, malgré les réparations. Le 1^{er} août 1676, les illuminations du Grand Canal furent un échec, rattrapé la nuit du 18 août. L'illumination des jardins et du Grand Canal le 19 juillet 1684 fut la dernière intervention de Vigarani à Versailles. Le coût de ces spectacles, préparation et mise en œuvre, était prohibitif, alors que le roi dépensait des sommes énormes pour les opéras à Saint-Germain dans les années 1676-1682. Par ailleurs, les spectacles à machines des Italiens étaient l'objet de critiques des concurrents³¹. Il faut enfin considérer que ces fêtes inaugurales du règne de Louis XIV étaient un aboutissement. Elles se plaçaient dans la tradition de celles des Valois au temps d'Henri III et de Catherine de Médicis, de la Florence des Médicis, des Gonzague de Mantoue, continuées par celles de Turin au temps de la duchesse Madame Royale, sœur de Louis XIII, et modèles pour toute l'Europe galante. Le jésuite Ménestrier, qui avait organisé les festivités de Lyon pour le séjour de Louis XIV en 1659, en avait donné le mode d'emploi dans son *Traité des tournois, joutes, carrousels, et autres spectacles publics* (1669) et auparavant dans son *Advis nécessaire pour la conduite des feux d'artifice* (1660). Théâtre, musique, feux d'artifice, joutes, carrousels, courses de bague, mascarades, festins, cortèges, composaient ces divertissements princiers dans une union de tous les arts. Cet univers magique avait été celui de la jeunesse de Louis XIV, du *Poliphile* que lui faisait lire Marie Mancini, des comédiens et machinistes de scène que Mazarin faisait venir d'Italie. Orientée vers le merveilleux visuel, exploitant les possibilités oniriques offertes par les jardins de Versailles, la trilogie festive culminant en 1674 avait fondé dans l'éphémère de l'instant une vision cosmique et pérenne du pouvoir. Elles avaient servi de banc d'essai et d'anticipation pour les programmes devant être effectivement réalisés. Ainsi la fontaine de Pégase dans la salle du festin en 1668 préfigurait-elle celle qui devait se dresser au centre du parterre d'eau quadrilobé sur la terrasse occidentale achevée en 1674 et pour lequel Colbert passa la commande des 24 statues qui devaient être disposées sur ses pourtours³².

Avec l'installation du roi, de la cour et du gouvernement à Versailles en 1682, ce n'est pas seulement le statut de la maison des champs qui change, mais un univers qui bascule. Devenue palais d'État, siège ordinaire de la monarchie, Versailles doit accueillir en permanence trois mille personnes. Pour les loger, il faut construire les deux immenses ailes latérales, et sacrifier les fabriques à l'italienne, comme la grotte, paradigme des enchantements du premier Versailles. Il faut organiser la vie quotidienne sur un mode strictement protocolaire, quitte à en bannir la fantaisie. Les divertissements sont réglés par la succession monotone des jeux, collations, comédies, musiques, bals de cour, qui se tiennent durant la saison froide dans les « appartements », la promenade au jardin et la chasse assurant la détente quotidienne. Les grandes fêtes de jadis, l'esprit qui était le leur, la production d'un imaginaire monarchique ne sont plus de saison. Elles deviennent des attractions codifiées, accompagnant des événements dynastiques, comme les fiançailles de Mademoiselle de Nantes avec le duc de Bourbon le 23 juillet 1685 (feu d'artifice au bout du Grand Canal), le mariage du duc de Bourgogne le 7 décembre 1697 (feu tiré de la pièce d'eau des Suisses) ou la naissance du duc de Bretagne le 25 juin 1704 (feux et illuminations à Marly et à Meudon).

L'eau, par contre, est l'élément qui va servir à Louis XIV pour offrir à Versailles le spectacle d'une puissance inégalée. Il ne s'agit pas seulement de porter à sa perfection l'art d'en user, mais d'abord, tout simplement, d'en assurer la possibilité. Versailles est situé sur un plateau et les rivières qui pourraient l'approvisionner coulent à sa périphérie en contrebas. Le roi en fit son grand défi. Dès

30 J. de La Gorce, *Carlo Vigarani, op. cit.*, p. 162-168. *Fêtes et divertissements à la cour, op. cit.*, p. 348, cat. 352 ; p. 363, cat. 338 ; p. 368, cat. 351, 352.

31 J. de La Gorce, *Carlo Vigarani..., op. cit.*, p. 169-186.

32 Gérard Sabatier, *Versailles ou La disgrâce d'Apollon*, Rennes/Versailles, PUR/ CRCV, coll. « Histoire. Aulica. L'Univers de la cour », 2016, p. 35-37.

1668, comme on a vu, il avait recommandé d'utiliser l'eau de toutes les manières, soulignant le tour de force que « l'art l'y avait (à Versailles) conduite malgré la nature qui la lui avait refusée ». Dès lors, on n'aura de cesse de revenir sur ce caractère *contre nature* de l'emploi de l'eau à Versailles, instituant la toute-puissance du roi non dans un imaginaire, mais dans une réalité effective. Félibien se trompait. Ce ne fut pas le feu qui fit « rude guerre » à l'eau, mais le roi. Ses victoires sont à l'envi célébrées par l'historiographie.

Dans sa *Description sommaire du château de Versailles*, parue en 1674 peu après sa *Relation de la fête*, la moitié du livre est consacrée au jardin. Si, dans la *Relation*, il décrit les seuls lieux où se sont passées les festivités, dans la *Description*, c'est un arpentage systématique des bosquets et fontaines alors réalisés, commençant logiquement par le nord et revenant par le sud non encore achevé³³. Tandis qu'il se borne à une mention laconique des groupes sculptés, la seule notation sensible concerne les jeux d'eau. Ainsi, à propos du Théâtre : « Mais ce qui est le plus surprenant est la quantité des jets d'eau qui s'élèvent au milieu de ces canaux et des côtés des allées, lesquelles forment une infinité de figures d'eau toutes différentes. » Et après une description détaillée des effets, « enfin l'eau jaillit de ces lieux en si grande abondance, et de tant de manières différentes, qu'il est impossible d'en pouvoir comprendre les divers effets qu'en les voyant »³⁴. Dans les années de jeunesse de Versailles, le roi accompagne souvent les visiteurs de marque, leur montrant les bosquets, insistant sur les jets d'eau³⁵. Le 19 septembre 1670, le duc de Buckingham peut parcourir le parterre nord et l'allée d'Eau, embarquer sur le canal avec musique et feux d'artifice. Le 12 septembre 1671, l'ambassadeur de Venise voit la grotte et les fontaines. Le 5 novembre 1673, tous les jeux d'eau accompagnent Marie de Modène, duchesse d'York, au labyrinthe, au Marais, dans la galerie d'Eau, la salle des Festins. Les tours diplomatiques reprennent après la fin de la guerre de Hollande en 1679. Mais dès 1677, le roi a fait part de sa volonté de se fixer à Versailles. L'installation de la cour va avoir des effets déterminants sur les installations hydrauliques et l'usage des eaux.

Tant que Versailles n'était que résidence temporaire, les fontaines ne jouaient qu'en présence du roi, aussi les réserves d'eau étaient-elles modestes. En 1633, le petit parc de Louis XIII avait été alimenté par une pompe actionnée par un manège à cheval qui élevait l'eau de l'étang de Clagny sur la butte du château. Refaite en 1642 puis en 1664, elle fut jusqu'en 1672 l'unique moyen de faire jouer les fontaines de Versailles. Elle remplissait trois réservoirs de glaise et celui de plomb au-dessus de la grotte. Une fois pleins, jets et fontaines jusqu'au Dragon pouvaient jouer. Plusieurs jours étaient nécessaires pour un nouveau remplissage. En 1671-1677, on remplaça le manège à cheval par cinq moulins à vent. En 1671-1680, on pompa de la même manière les eaux de la Bièvre au sud pour les faire monter dans un réservoir sur le plateau de Satory. Toutes ces installations permettaient aux fontaines de jouer quelques jours ou pour les fêtes exceptionnelles, comme en 1668 et 1674. Lorsque le roi regagnait Saint-Germain, les réservoirs se remplissaient. Quand Louis XIV s'installe définitivement à Versailles, ces machines ne suffisent pas à assurer les Grandes Eaux lors de la promenade quotidienne du roi dans ses jardins, ou celles des fontaines visibles du château durant la journée. Il faut donc recourir à une autre technologie que celle de la mécanique traditionnelle des fontainiers. On se tourna alors vers la pratique méditerranéenne, l'hydraulique gravitationnelle : construction de barrages de retenue pour créer des étangs artificiels et y conduire par des aqueducs les eaux des rivières et celles du ruissellement captées par des rigoles. Cette pratique empirique reçoit le renfort déterminant des savants et des membres de l'Académie des sciences qui mesurent les nivellements. Entre 1677 et 1685, un immense réseau d'étangs et de rigoles de 180 kilomètres de long est réalisé entre Versailles et Rambouillet, offrant une capacité de stockage de plus de huit millions de mètres cubes. On ne renonce pas pour autant à l'exhaure nordique des mineurs de Wallonie et d'Allemagne qui connaissaient les techniques de pompage de l'eau. Des entrepreneurs

33 *Ibid.*, p. 244, schéma de l'itinéraire p. 245.

34 A. Félibien, *Recueil de descriptions de peintures...*, *op. cit.*, p. 314-315.

35 G. Sabatier, *Versailles ou La disgrâce d'Apollon*, *op. cit.*, p. 244-245.

et ingénieurs liégeois construisent entre 1681 et 1684 la « machine de Marly » : quatorze roues à aubes (le chiffre du roi) actionnent 259 corps de pompes élevant l'eau de la Seine sur un dénivelé de 160 mètres. Des aqueducs conduisent alors l'eau sur une dizaine de kilomètres aux réservoirs creusés sur la butte (arasée) de Montbauron à l'est du château, où se déversent aussi en 1686 celle des étangs et rigoles de Saclay. Le coût total de la machine s'éleva à 5,4 millions de livres. En faisant les nivellements, on découvrit en octobre 1684 que l'Eure en amont de Chartres était à 26 mètres au-dessus de Versailles. Il était possible par un canal d'amener ses eaux aux fontaines du roi. Les travaux commencent en 1685. Pendant trois années, le chantier va mobiliser des moyens énormes : 10 000 civils, 20 000 hommes de troupe, pour créer les infrastructures d'approvisionnement, creuser le canal, construire les remblais, édifier au niveau de Maintenon un aqueduc de 47 arcades et 900 mètres de long (le projet initial, beaucoup plus important, devait dépasser tout ce que la Rome antique avait pu réaliser). En août 1688, les militaires quittent le chantier pour l'Allemagne où la guerre a éclaté. Presque achevée, la captation de l'Eure ne sera pas menée à terme. Le total des dépenses se monta à 9,2 millions de livres, trois fois plus que la construction de toutes les fontaines de Versailles, deux fois plus que la machine de Marly stricto sensu. La passion de Louis XIV pour l'hydraulique somptuaire se reportera après Versailles sur Marly³⁶.

Montrer les eaux de Versailles servait à Louis XIV d'arme de dissuasion massive. Gênes avait été bombardée par la marine royale pour avoir porté aide à l'Espagne. Ses magistrats durent venir à Versailles pour faire amende honorable. Le 18 mai 1685, trois jours après leur audience dans la galerie des Glaces, on leur fit voir les eaux de Trianon, puis ils embarquèrent pour la Ménagerie. Le 23 mai, ils virent l'orangerie, le labyrinthe et toutes les fontaines, les eaux jouant. L'année d'après, en octobre 1686, ce furent les ambassadeurs de Siam qu'on voulut éblouir. Il ne fallut pas moins d'une semaine entière pour leur montrer Versailles. On les conduisit en galère sur le Grand Canal, à la Ménagerie et Trianon dont ils comptèrent les jets d'eau, au bassin des Suisses. Pendant deux journées consécutives, ils virent tous les bosquets et toutes les fontaines, terminant au nord en contrebas du château. L'endroit avait été choisi pour l'effet de sidération que les eaux pouvaient y produire.

Je ne sais, écrit l'informateur du *Mercure galant*, si je pourrai vous bien exprimer le déluge d'eau que l'on voit de l'endroit où étaient les ambassadeurs. Ils avaient en face l'allée d'Eau et la Pyramide, aux deux côtés les Trois Fontaines et l'Arc de Triomphe, derrière, la fontaine du Dragon et la grande pièce de Neptune. Tout cela peut jouer ensemble et est vu en même temps, et c'est à vous de vous figurer la beauté de ce spectacle en vous représentant la prodigieuse quantité d'eaux qui sortent de ces endroits³⁷.

Ce n'est pas seulement les installations les plus spectaculaires qu'on leur montra, mais aussi les infrastructures qui, autant sinon plus que les autres, attestaient de la maîtrise exceptionnelle du roi de France. On les conduisit aux réservoirs de Montbauron. Devant la machine de Marly, ils demandèrent s'il s'agissait de l'œuvre d'un homme ou d'un démon, soulignant son caractère surnaturel. Ménestrier n'avait-il pas imaginé une médaille commémorant sa construction avec la légende *Victis hostibus vicit naturam* (Les ennemis vaincus il vainquit la nature) ? Louis XIV dicta (ou écrivit lui-même) sa *Manière de montrer les jardins de Versailles*. Il en existe plusieurs versions entre 1691 et 1715, la variante dans la quatrième (entre 1702 et 1704) est un changement d'itinéraire à cause de la goutte du roi qui devait se déplacer dans un siège roulant. Mais toutes reprennent les modalités et les principes de la visite des ambassadeurs de Siam³⁸. Alors que les jardins se sont peuplés de statues, le roi ne leur accorde aucune considération. Les quelques allusions qui

36 *Ibid.*, p. 216-222, où je suis Éric Soullard, *Les Eaux de Versailles, XVII^e-XVIII^e siècles*, thèse de doctorat, Grenoble, Grenoble II, 2011.

37 *Ibid.*, p. 246-247, avec schéma de l'itinéraire.

38 *Ibid.*, p. 248-250, avec schéma des itinéraires.

sont faites à cinq ou six ne le sont pas pour leur caractère artistique ou leur signification³⁹, mais comme jalon topographique offrant des points de repère ou sont balayées par le regard dans le tour d'horizon (le haut de Latone). La manière dont le roi veut qu'on use de ses jardins consiste en une déambulation qui conduit à chacun des bassins, chacune des pièces d'eau ou fontaines ou à s'arrêter pour les embrasser du regard.

En sortant du chateau [...] on ira sur la terrasse : il faut s'arrêter sur le haut des degrez pour considérer la situation des parterres, des pièces d'eau et des fontaines des cabinets [...] On ira droit au point de veüe du bas de Latone, et en passant on regardera la petite fontaine du satire qui est dans un des bosquets; quand on sera au point de veüe, on y fera une pause pour considérer les rampes, les vases, les statues, les lésars, Latonne et le chateau; de l'autre costé, l'allée royale, l'Apollon, le canal, les gerbes des bosquets, Flore, Saturne, à droite Cérès, à gauche Bachus.

De ce point de vue, en pivotant sur lui-même, le roi peut apercevoir successivement les gerbes des bassins situés aux quatre points cardinaux.

On ira à l'arc de triomphe. L'on remarquera la diversité des fontaines, des jets, des napes et des cuves, des figures et les différents effets d'eau. On resortira par le Dragon. On passera par l'allée des Enfants, et quand on sera sur la pierre qui est entre les deux bassins d'en bas, on se retournera pour voir d'un coup d'œil tous les jets de Neptune et du Dragon⁴⁰.

Dans la « rude guerre » de l'eau et du feu, l'eau à Versailles l'avait emporté. Ne prenait-elle pas sa place même, lorsqu'elle jaillissait en lances et en gerbes, s'élevant comme les fusées des feux d'artifice ? Quant au feu, Louis XIV lui avait trouvé d'autres occasions de signifier son absolu de force. En 1673 déjà, un an avant le dernier *Divertissement* de Versailles, Maastricht avait été foudroyée par l'artillerie du roi. En douze jours, 67 673 boulets, bombes et grenades avaient été tirés⁴¹. Sur le fût des canons était inscrit : *ultima ratio regum*, « dernier argument des rois ».

39 À l'exception de celle de Guidi, où le temps écrit l'histoire du roi alors que les médailles brisées d'Alexandre, Scipion, César et Trajan gisent derrière.

40 Louis XIV, *Manière de montrer les jardins de Versailles*, éd. Simone Hoog, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1982.

41 Gilbert Bodinier, « Artillerie », dans François Bluche (dir.), *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 1990, p. 113.