

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

DE SOLEIL, D'EAU ET DE FEU

LE DUC CHARLES IV DE LORRAINE ET LE COMBAT À LA BARRIÈRE (1627)

Vincent Dorothée

DOI : 10.62806/GWRP1596

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

Vincent Dorothée, « De soleil, d'eau et de feu. Le duc Charles IV de Lorraine et le Combat à la Barrière (1627) », 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. 159-171.

De Soleil, d'Eau et de Feu

Le duc Charles IV de Lorraine et le *Combat à la Barrière* (1627)

Vincent Dorothée

La venue à Nancy de la duchesse de Chevreuse en février 1627, dans un contexte de tension croissante des relations franco-lorraines, fut l'occasion pour le duc Charles IV de faire ostensiblement montre de tout le faste dont la cour ducale était capable pour honorer cette invitée, certes de marque, mais honnie de Louis XIII et de Richelieu.

Des festivités ainsi organisées, le célèbre *Combat à la Barrière* fut sans conteste la plus éblouissante. Elle a aussi été la seule — le fait n'est pas anodin — à faire l'objet d'une publication, à la fois écrite et « illustrée », et destinée de surcroît à une diffusion européenne¹. Voilà qui n'est probablement pas sans intention, de la part d'un duc qui n'est maître du trône lorrain qu'en vertu de l'évincement politique de sa seule détentrice légitime, la duchesse Nicole, fille du duc prédécesseur Henri II et épouse de Charles IV.

Or, on s'aperçoit à la lecture croisée de ce livret, des gravures de Jacques Callot et des quelques traces matérielles fournies par les archives ducales que le *Combat à la Barrière*, loin d'être la fête purement disparate et bigarrée que l'on a souvent décrite, paraît au contraire procéder d'une conception assez mûrement concertée et articulée sur le plan symbolique, dans laquelle l'association de l'eau et du feu, tant réelle que figurée, semble jouer un rôle essentiel et participer pleinement à la construction d'une « apologétique » ducale inédite.

Quelles sont donc la nature et les finalités de l'articulation des éléments eau et feu dans le *Combat à la Barrière*, et en quoi leur mise en évidence permet-elle de réévaluer la dimension politique encore largement sous-estimée de cette importante fête martiale, notamment dans le contexte politique européen de l'époque ?

Contexte et protagonistes du *Combat à la Barrière*

Donné au soir du 14 février 1627, ce combat en salle est indissociable du début du règne de Charles IV (1604-1675), l'une des figures importantes du spectacle curial dans la Lorraine de la première moitié du XVII^e siècle. Homme de guerre à l'imaginaire chevaleresque, le duc est monté sur le trône avec son épouse, la duchesse Nicole, le 1^{er} août 1624, c'est-à-dire le lendemain de la mort de son prédécesseur, oncle et beau-père, le duc Henri II. Censé partager le pouvoir avec la duchesse, seule légitime héritière du trône en vertu des dispositions prises à cette intention par le défunt, Charles, avec l'aide de son père, éphémère duc de cinq jours, évince politiquement celle-ci par une sorte de coup d'État indirect² que l'Empire, l'Espagne et le Vatican avalisent, contrairement à la France, qui ne reconnaît de légitimité qu'à la duchesse.

1 *Combat à la Barrière, faict en cour de Lorraine le 14 febvrier en l'année presente 1627. représenté par les discours et poësie du sieur Henry Humbert. enrichy des figures du sieur Jacque Callot, et par luy dédié à Madame la duchesse de Chevreuse*, Nancy, par Sébastien Philippe, imprimeur de Son Altesse, 1627.

2 Charles IV n'est effectivement pas le seul acteur de ce coup d'État. Le 26 novembre 1625, François de Lorraine-

Devenu souverain «absolu» d'un pays majoritairement indépendant, Charles engage délibérément celui-ci dans le camp opposé à la France, pays dont il connaît bien la cour pour y avoir été conduit encore enfant par son père, et avoir été élevé dans l'entourage d'un roi — Louis XIII — auquel il est passablement hostile.

Aussi est-ce en parfaite connaissance de cause, et même — il faut bien l'avouer — avec un certain enthousiasme, que le duc donne asile en 1626 et 1627 à la duchesse de Chevreuse, personnalité importante en la circonstance, puisqu'elle est avec le duc la principale destinataire du spectacle qui nous intéresse ici. C'est effectivement en l'honneur de Marie de Rohan, farouche opposante à Louis XIII et frondeuse notoire, qui vient de s'enfuir de la cour de France où elle était fortement impliquée dans l'affaire Chalais, que le spectacle est donné. Cette faveur s'explique en partie — seulement — par le fait que la duchesse de Chevreuse, représentante essentielle de la nébuleuse Lorraine-Rohan-Vendôme, est Lorraine à la fois par son ascendance et par son second mariage, contracté avec le duc de Chevreuse, représentant de la maison de Guise puisqu'il est l'un des fils du Balafré, qu'Henri III avait fait assassiner à Blois en 1588.

Le contexte du *Combat à la Barrière* est très conflictuel et implique plusieurs chefs de guerre lorrains, dont le fameux M. de Couvonge, protagoniste du spectacle. Ce contexte est à la fois celui d'une forte augmentation des tensions dans les relations franco-lorraines, et celui du second armement par lequel Charles IV fait passer l'effectif militaire du duché à un total de six mille hommes. Sans doute se trame déjà l'alliance secrète que révélera l'arrestation par Richelieu, en août 1627, à la frontière franco-lorraine, de lord Montaigu, un agent secret du roi d'Angleterre lié à la duchesse de Chevreuse et chargé de fédérer les appuis lorrain et savoyard de la Couronne britannique. Engagé auprès des Rochelais contre le roi de France, Charles I^{er} Stuart compte aussi parmi ses appuis le duc de Rohan et le seigneur de Soubise, chefs des réformés français et proches parents de Mme de Chevreuse³. L'arrestation de Montaigu dévoilera à Richelieu les tractations du duc de Lorraine contre la France, tractations visant probablement Verdun et Metz, les deux villes constituant les points les plus proches d'où le royaume peut être atteint depuis le duché⁴.

Présences de l'Eau et du Feu dans le *Combat à la Barrière*

Il est certain que le *Combat à la Barrière* n'a ni la complexité ni la parfaite rigueur symbolique des spectacles de la fin du xvi^e siècle, et qu'à l'instar des ballets parisiens qui lui sont contemporains, il s'inscrit culturellement dans un lent processus de transformation — voire de dévitalisation — de l'allégorie qui, s'il en est encore à ses débuts, est néanmoins amorcé. Associé à certains détails sporadiques conservés dans les archives ducal, l'ouvrage mémoire que les inventeurs ont voulu laisser à la postérité fournit pourtant les indices d'une intention allégorique plus concertée qu'il ne semble de prime abord et inscrite, tout en leur conférant un sens singulier attaché aux circonstances, dans les topiques du spectacle de cour maniériste, et notamment ceux relatifs aux allégories élémentaires⁵.

Il ne faut pas oublier, en l'occurrence, que le spectacle a été conçu pour prendre place dans la Salle Neuve du palais ducal, c'est-à-dire dans une salle palatiale rectangulaire, avec voûte en berceau, construite sur la base d'un rectangle d'or et investie, à l'instar de ses « consœurs » européennes,

Vaudémont, père de l'intéressé, exhume des archives des Guise un testament du duc René II (1506) instituant la loi salique en Lorraine. Parvenant à se faire proclamer duc de Lorraine sous le nom de François II, il abdique cinq jours plus tard en faveur de son fils, conférant à celui-ci un pouvoir exclusif sur le duché. Sur Charles IV, voir notamment Jean-Charles Fulaine, *Le Duc Charles IV de Lorraine et son armée, 1624-1675*, Metz, Serpenoise, 1997.

3 *Ibid.*, p. 32.

4 *Ibid.*, p. 39, 267.

5 Nuée céleste ; Mer, bateau, fontaine ; Jardin, grotte ; Caverne des Cyclopes et autres allégories pyriques.

d'un fort symbolisme cosmique, que Jacques Callot s'attache peut-être à souligner en remplaçant dans la gravure les alérions et monogrammes qui l'ornaient dans la réalité par une constellation de motifs giratoires susceptibles d'évoquer les astres et leur rotation.

1. La dualité symbolique Eau/Feu et la dimension cosmique de la fête de cour

La salle palatiale où se déroule la fête curiale devient le temps de la représentation un condensé du cosmos. Aussi n'est-il pas surprenant d'y voir évoluer des figures relevant des allégories élémentaires.

Dans le *Ballet Comique de la Royne* (1581), spectacle considéré comme le modèle du ballet de cour français, ces figures étaient associées à des lieux scéniques placés de part et d'autre du périmètre rectangulaire de la salle du Petit-Bourbon et rappelant la tétrade néopythagoricienne⁶. Le principe d'opposition qui déterminait leur emplacement accentuait d'une certaine manière l'idée de la division du monde induite par l'action perturbatrice de l'instance néfaste — ici la magicienne Circé — défiant l'ordre cosmico-politique.

Néanmoins, si, dans le *Ballet comique*, l'Air (la voûte dorée) et la Terre (le bosquet de Pan et la grotte matricielle) étaient clairement mis en opposition, les relations entre l'Eau (la fontaine des Néréides) et le Feu (*a priori* Circé) y paraissaient déjà beaucoup plus ambiguës, marquées par un principe tout à la fois d'opposition et d'union. D'ailleurs, en Circé même se mêlaient l'eau et le feu. Revêtu d'une robe d'or mi-partie, le corps de la magicienne évoquait cette union ambivalente, à la fois vivifiante et destructrice. Circé était fille de la chaleur et de l'humidité, mélange de l'esprit solaire et de la sensualité marine. Comme la nature, elle était tantôt bienveillante, tantôt hostile. Mais l'union de l'Eau et du Feu se traduisait aussi par les eaux ignées, purement spirituelles et bénéfiques, de la fontaine qui, portant les Néréides vêtues d'argent et d'incarnat, parcourait l'espace cosmique de la salle (fig. 55).

2. Eau, Feu et Soleil dans le *Combat* : présence symbolique et présence physique

Or, il semble que, dans le *Combat à la Barrière* plus encore que dans le *Ballet comique*, l'Eau et le Feu soient intimement liés au principe lumineux solaire.

Cette « triade » se manifeste à la fois de façon métaphorique (dans les vers prononcés notamment), de façon « emblématico-illustrative » (dans les couleurs des costumes et les formes des feintes), et de façon physique (dans la pyrotechnie et les dispositifs hydrauliques).

On s'aperçoit même que l'Eau et le Feu, qu'ils soient évoqués, représentés ou montrés, s'associent d'une façon de plus en plus étroite et manifeste au fur et à mesure du spectacle et à l'approche du dénouement triomphal qui lui sert de point d'orgue.

3. Les éléments constitutifs d'une apologétique héliaque

Effectivement, c'est plus particulièrement dans les deux dernières entrées du *Combat*, respectivement dévolues à Henri de Lorraine, marquis de Mouy (fig. 56), proche cousin du duc, et au duc lui-même (fig. 59), que les éléments Eau et Feu s'articulent le plus intimement au sein de la « machine apologétique » princière. Le premier apparaît sous le nom de Pyrandre, c'est-à-dire, étymologiquement, sous l'aspect d'un « homme de feu » s'apparentant dans le fond au type, fort récurrent dans le ballet de cour, de l'ardent. Charles IV apparaît quant à lui en apothéose sous l'aspect du Soleil.

6 Voir Luisa Capodiecì, *Medicæa Medæa. Art, astres et pouvoir à la cour de Catherine de Médicis*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'humanisme et Renaissance », 2011, p. 605.

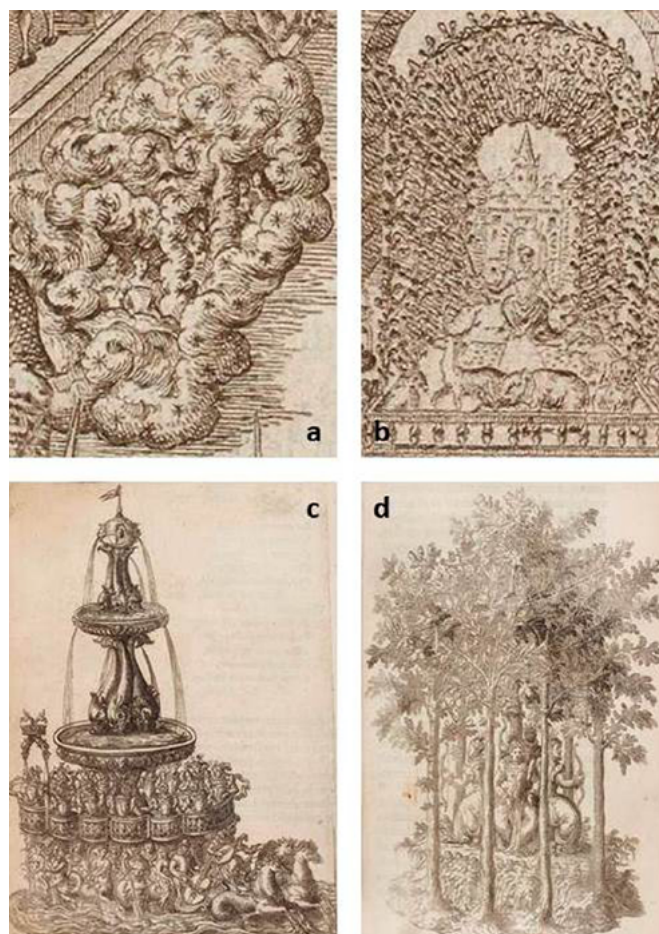


Fig. 55 : a. La voûte dorée (air) ; b. Circé en son jardin (feu) ; c. La fontaine des Néréides (eau) ; d. Le bosquet de Pan (terre), estampes, tirées de Beaujoyeux, *Balet comique de la Royne...*, 1582, Paris, BnF, Réserve des livres rares, RES4-LN27-10436 (détails)



Fig. 56 : Jacques Callot, *Entrée de Pyrandre*, eau-forte, 15,3 x 36 cm, tirée du *Combat à la Barrière*, 1627, Paris, BnF, Arsenal, RESERVE 4-BL-4012

Paulette Choné a souligné par le passé ce que les éléments visuels convoqués dans ces deux entrées, en particulier celle de Pyrandre, doivent à l'*Iconologia* de Cesare Ripa. Il convient toutefois de remarquer que cette référence est employée avec une certaine liberté.

Certes, le Phénix et la salamandre réunis participent, chez Ripa, de l'une des allégories de l'élément feu. Au-delà du « portrait allégorique » que constitue Pyrandre, ce remploi emblématique tend à conférer au sein du spectacle une certaine importance à l'élément igné en lui-même. On peut ajouter qu'il renforce par la même occasion l'assimilation du feu au Soleil, car Ripa associe son allégorie « pyrique » à la figure solaire. Or, c'est précisément sous l'apparence de l'astre du jour que se présente ensuite Charles IV.

Cependant, Ripa ne saurait suffire à résoudre la question de la source iconologique du *Combat à la Barrière* car Pyrandre est accompagné de plusieurs figures que l'érudit italien ne mentionne dans aucune allégorie pyrique. En revanche, la présence de ces figures devient pertinente et cohérente si l'on envisage cette entrée, qui caractérise l'un des plus éminents personnages de la cour et introduit pour ainsi dire « logiquement » l'entrée suivante dévolue à Son Altesse, dans une perspective néoplatonicienne. Les figures en question sont celles d'un griffon blanc et d'un Cupidon chevauchant un cygne.

La première, placée à la tête du char où se tient la Fidélité⁷, est un griffon « plus blanc que les neiges du mont Rhodope⁸ », ainsi que le souligne la relation. Il convient de remarquer que, dans la gravure correspondante, Callot substitue à cet animal merveilleux un couple de chiens (fig. 57), dans la probable intention de rendre plus évidente l'identité de cette personnification au lecteur, en se conformant absolument à l'image que celui-ci est susceptible de connaître par l'*Iconologia*, à moins que ce ne soit le texte de Humbert qui substitue à dessein le griffon au couple de chiens. La question se pose car les archives duciales mentionnent, dans un spectacle donné par Charles IV en 1629⁹, une machine précédée de deux chiens qui peut fort bien constituer un remploi. Quoi qu'il en soit, le fait que Humbert emploie la figure d'un griffon, blanc à la fois par conformité à la couleur emblématique de la Fidélité et, sans doute, à la vertu « purificatrice » de Pyrandre, contribue à orienter cette entrée consacrée au feu dans un sens héliaque.



Fig. 57 : De droite à gauche : les chars de la Fidélité, de la Constance et de la Persévérance (détail de la fig. 56)

En effet, la tradition néoplatonicienne fait des griffons des créatures consacrées à Apollon car elles gardent les trésors du dieu en son séjour hyperboréen, d'où sans doute la blancheur « rhodopienne » de celui-ci, et veillent sur les voies du salut¹⁰. Le texte de Humbert semble donc orienter dans un sens apollinien la lecture de cette figure de la Fidélité¹¹ constitutive de l'entrée de

7 Lui-même suivi de ceux de la Constance et d'une Persévérance enchaînant Chronos et tenant l'ouroboros de l'éternité.

8 *Combat...*, op. cit., p. 34.

9 Ce spectacle, donné en mars 1629, associait un carrousel et un ballet. Voir Nancy, archives départementales (AD) de Meurthe-et-Moselle, B 1473. On trouve l'information dans le mémoire du tailleur Demange Ancillon relatif aux habits du spectacle.

10 Voir Gérard Desnoyers, *La Villa d'Este à Tivoli ou le songe d'Hippolyte*, Ciez, Myrobolan, 2015, p. 114, 256, 258 et 356.

11 Une fidélité proprement « aveugle », car elle a les yeux bandés.

Pyrandre. Ainsi la propre entrée de l'homme de feu ne fait-elle qu'annoncer celle du dieu, ce que corroborent les vers correspondants, où se déploie la métaphore de l'Aurore précédant le Soleil. La figure du Phénix vient ensuite relayer cette dimension apollinienne, puisque celle-ci, de l'aveu même du livret, se renouvelle dans un « feu conçu des rayons du soleil »¹².

C'est ensuite qu'intervient la seconde figure « énigmatique » de l'entrée, sous l'aspect d'un Cupidon chevauchant un cygne (fig. 58). Nu sur la gravure, l'enfant-dieu était bien évidemment habillé dans la réalité, ce dont atteste le mémoire du tailleur ducal Demange Ancillon¹³. Ainsi juché sur l'oiseau neigeux du char de Vénus, il conduit la grande salamandre enflammée sur laquelle se tient l'ardent et prend lui aussi implicitement une dimension apollinienne. En effet, outre le fait que le cygne, chant prémonitoire de l'âme libérée du corps, constitue dans la tradition néoplatonicienne une image symbolique de l'envolée de celle-ci vers le paradis hyperboréen, son association avec l'enfant qui le chevauche, figure de l'intellect, peut renvoyer à cette allégorie de l'élévation de l'âme, dont la grotte de Vénus des jardins de Tivoli, où l'on trouve la même figure, est une célèbre expression¹⁴. La salamandre que le petit dieu conduit constitue en elle-même un emblème « érotico-pyro-apollinien » réunissant l'image du feu que Ripa associe au Soleil et la symbolique amoureuse dont cet animal est un élément récurrent dans les traditions médiévale et renaissance¹⁵. Ainsi envisagé, l'ensemble se prête vraiment à l'idée de la « mort de l'âme, consumée par l'amour » dans le monde sensible, mais ravivée par l'intellect qui la fera renaître dans le monde intelligible dont l'Apollon solaire, associé au feu de la Vénus céleste, est le principe¹⁶.



Fig. 58 : De gauche à droite : les chars du Phénix et de la Salamandre (détail de la fig. 56)

L'articulation de tous ces éléments allégoriques se révèle donc bien cohérente lorsqu'elle est lue à travers le prisme néoplatonicien, qui associe intimement amour, feu et soleil — trois figures de l'embrasement — et les met en relation avec les « formes de folie divine que les dieux dispensent aux âmes en quête de communication avec le divin », dont font notamment partie la folie poétique (les Muses et la Poésie), la folie érotique (Vénus et l'amour divin)¹⁷ et la folie mantique (Apollon et la divination). L'ensemble est à resituer dans la perspective toute néoplatonicienne de la progression de l'âme vers l'esprit.

¹² *Combat...*, *op. cit.*, p. 37.

¹³ Le mémoire du tailleur Ancillon, déjà cité, mentionne la façon d'un habit de Cupidon pour 4 francs réduits à 2 francs.

¹⁴ G. Desnoyers, *La Villa d'Este...*, *op. cit.*, p. 256-258.

¹⁵ Voir Mino Gabriele, « La tempérante salamandre. Aux origines de la devise de François I^{er} », dans Bruno Petey-Girard et Magali Vène (dir.), *François I^{er}. Pouvoir et image*, cat. exp., Paris, BnF, 24 mars-21 juin 2015, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2015, p. 79-87.

¹⁶ G. Desnoyers, *La Villa d'Este...*, *op. cit.*, p. 259.

¹⁷ Voir, outre le *Phèdre* de Platon, G. Desnoyers, *La Villa d'Este...*, *op. cit.*, p. 255.



Fig. 59 : Jacques Callot, *Entrée de Son Altesse*, eau-forte, 15,2 x 24,1 cm, tirée du *Combat à la Barrière*, 1627, Paris, BnF, Arsenal, RESERVE 4-BL-4012

La façon dont Humbert introduit ensuite l'apothéose solaire de Charles IV (fig. 59) confirme le caractère introductif de l'appareil de Pyrandre, puisque la relation assimile cet ardent à une « Aurore toute celeste unie si saintement par les lois divines à son chaste flambeau », et qui n'a précédé l'Astre du jour dans « le Ciel de tant de merveilles » que « pour luy en ouvrir les barrières avec ses mains de roses »¹⁸.

On peut supposer ici quelque emprunt emblématique à l'entrée solennelle faite à Lyon par Louis XIII en 1622¹⁹, mais au-delà de cette éventualité, on remarquera surtout que le texte de Humbert adopte des accents proprement « ficiniens », car il présente par avance Son Altesse comme ce « grand œil du monde, [unique Soleil de nos yeux et de nos cœurs] qui de ses rays offusque toutes les lampes du firmament ». C'est effectivement de la sorte que Ficin présente par l'intermédiaire d'Orphée, dans le *Quid sit lumen* (1476), le principe lumineux comme un œil percevant « la totalité des êtres en chaque être singulier et [regardant] véritablement tout en lui-même, lorsqu'il voit qu'il est toutes choses »²⁰.

¹⁸ *Combat...*, op. cit., p. 43.

¹⁹ Voir *Le Soleil au signe du Lyon, d'où quelques parallèles sont tirés avec le tres-Chrestien, tres-Juste, et tres-Victorieux monarque Louis XIII, Roy de France et de Navarre, en son Entrée triomphante dans sa ville de Lyon; ensemble un sommaire recit de tout ce qui s'est passé de remarquable en ladite Entrée de Sa Majesté, et de la plus illustre princesse de la terre, Anne d'Autriche, reine de France et de Navarre, dans ladite ville de Lyon le 11 décembre 1622*, Lyon, J. Jullieron, 1622, p. 5. On trouve une citation significative de ce texte dans un article de Marie Chaufour. Voir Marie Chaufour, « Le Combat à la Barrière. Pour une herméneutique politique », dans Anne-Élisabeth Spica (dir), *Fêtes en Lorraine, XVI^e - XVII^e siècles : des images de mémoire et d'histoire*, Metz, Centre de recherche universitaire lorrain d'histoire, coll. « Publications du Centre de recherche universitaire lorrain d'histoire », 2015, p. 88-89.

²⁰ Marsile Ficin, *Quid sit lumen* [1476], traduit du latin et suivi de *L'Art de la lumière* par Bertrand Schefer, Paris, Allia, 1998, p. 37. Cité par G. Desnoyers, *La Villa d'Este...*, op. cit., p. 262.



Fig. 60 : Les chars de la Musique et de l'Antre des Cyclopes (détail de la fig. 59)

On voit au passage apparaître la figure du poète, qui joue chez les néoplatoniciens un rôle dans la progression de l'âme vers l'intelligible, et c'est peut-être en vertu de cette référence, déjà implicitement suggérée par la présence du cygne²¹ dans l'entrée précédente, que Callot met en évidence, au milieu du char de la Musique précédant Son Altesse, une figure couronnée de laurier s'accompagnant d'une lyre ou d'une harpe (fig. 60), que la relation de Humbert ne mentionne pas.

Les musiciens qui l'entourent sont vêtus de toile d'argent bleu et blanc, couleurs vertueuses et célestes par excellence, d'ailleurs fort récurrentes dans le ballet de cour au moment du rétablissement final de l'harmonie cosmique. Les vers prononcés en leur présence évoquent le combat mythique d'Apollon et de Python, métaphore sous-jacente de la victoire de l'ordre solaire sur le désordre primitif²².

C'est alors qu'après la caverne enflammée où Vulcain forge pour le Soleil des armes égalant le foudre jupitérien²³, en écho à une condensation « jupitéro-apollinienne » assez récurrente dans les ballets de cour²⁴, apparaît une machine en forme de jardin clos étagé (fig. 61). Celle-ci prolonge

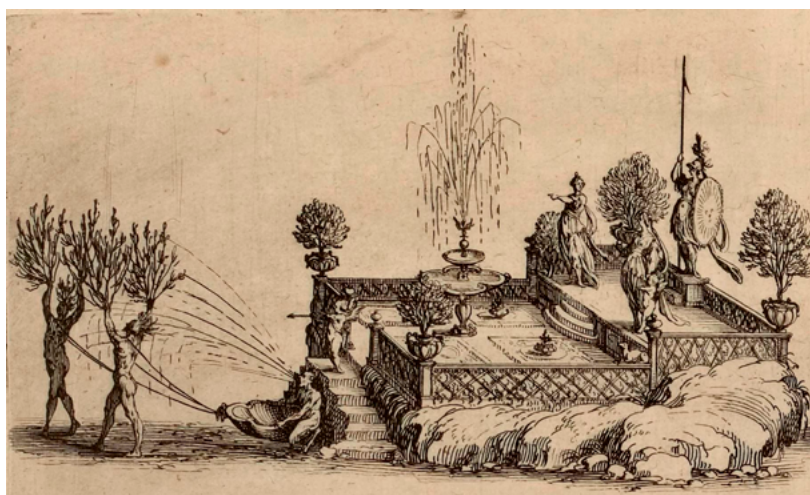


Fig. 61 : Le char du Jardin aux trois déesses (détail de la fig. 59)

21 Le cygne peut en effet relever d'une allégorie de la figure du poète, les auteurs de la Renaissance identifiant cet animal à l'inspiration apollinienne du poète. Voir *ibid.*, p. 256 et 356.

22 *Combat...*, *op. cit.*, p. 45.

23 *Ibid.* Les vers disent que Vulcain « ne veut pas ayant forgé le foudre / En faire moins en faveur du Soleil ».

24 Une figure de ballet passablement « jupitérienne » conservée au musée Condé de Chantilly (DE-1146), probablement de la main de Bellange, et donc relative à une fête lorraine datant probablement au plus tard de 1616, montre que l'introduction dans le duché de ce type de figure très récurrente dans les ballets royaux français est antérieure au règne de Charles IV.

explicitement la thématique « vénéro-apollinienne » de l'entrée de Pyrandre. Le jardin est muni, sur la gravure, de deux fontaines dont l'une, à la porterie, inonde de ses eaux parfumées deux figures non spécifiées dans la relation écrite. À l'instar de Daphné, ces deux figures se présentent comme des êtres en métamorphose, mi-humains, mi-végétaux — s'agit-il de lauriers ? —, susceptibles de donner l'image des transmutations naturelles, auxquels les eaux célestes, mélange de feu et d'eau, donnent vie et mouvement selon une sorte d'alchimie spirituelle.

On remarque que le livret spécifie bien la présence, parmi trois fontaines de cristal taillé, dont on retrouve trace dans les comptes, d'une fontaine centrale « fais[ant] jaillir de ses veines plusieurs filets, entre lesquels vivait une quantité de petits feux allumés »²⁵, c'est-à-dire, littéralement, des eaux ignées. Par ailleurs, Humbert compare explicitement ce jardin aux vergers de la reine de Chypre, soulignant ainsi son appartenance à Vénus, déesse qui figure sur le troisième palier, certes en compagnie de Junon et de Pallas.



Fig. 62 : Le char du Jardin aux trois déesses et le char du Soleil (détail de la fig. 59)

Empire d'une Vénus déjà plus céleste que terrestre, ce jardin aux trois paliers préfigure bien le char solaire qui le suit (fig. 62), non seulement en vertu du « cristal liquide » de ses eaux ignées, mais aussi par la concorde inattendue des trois déesses qui, n'évoquant que le souvenir désormais révolu de la rivalité du jugement de Pâris, sont enfin réunies, selon la relation, « par le respect de ce Soleil qui réconcilie leur divorce »²⁶. Cette précision confère à l'ensemble de l'appareil allégorique la dimension d'une « concorde héliaque » annonçant bien l'apparition d'un Apollon-Hélios garant de l'unité retrouvée. On peut sans doute à ce titre considérer le jardin étagé et les figures qui l'occupent

comme constitutifs d'un emblème néoplatonicien de la Vénus céleste. Cette beauté intelligible associée à Cupidon, déjà toute solaire, semble devoir guider l'âme par degrés successifs vers sa « réunion » au céleste principe lumineux.

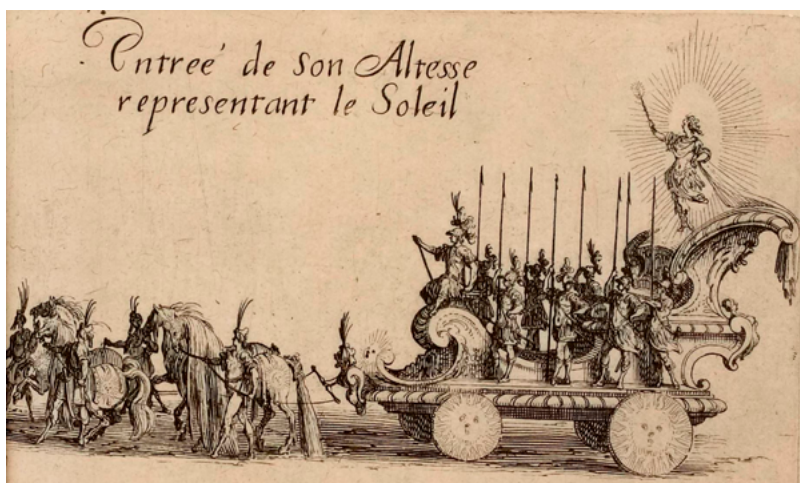


Fig. 63 : Le char du Soleil (détail de la fig. 59)

C'est de manière tout à fait logique qu'à l'aboutissement du cheminement ascensionnel vers la purification et l'illumination, le quadriga apothéotique de Charles IV entre en scène (fig. 63). Son Altesse est présentée comme ce

²⁵ *Combat...*, op. cit., p. 46.

²⁶ *Ibid.*, p. 47.

« bel astre père de la clarté [apparaissant] non tel qu'il se lève ou qu'il se couche, mais avec la même torche dont il échauffe le midi »²⁷. Pour cette apothéose, le tailleur ducal, Demange Ancillon, a confectionné à l'intention du duc un pourpoint de tabis d'argent tailladé, c'est-à-dire taillé dans un textile réfléchissant et très probablement ondé à la calandre — car c'est le propre du tabis — et dont les taillades laissent apparaître par endroits la doublure de satin bleu²⁸ (fig. 64). Les chausses semblent quant à elles avoir été confectionnées dans un satin bleu taillé en bandes, chamarrées en chevrons de passement d'argent et doublées de taffetas bleu et de toque.

À la lueur des torches de cire des porte-flambeaux vêtus des mêmes matières et couleurs, Charles IV devait, dans ce costume de moire d'argent et de satin bleu — et non d'or, singularité qui mérite d'être soulignée — apparaître comme un pur corps de lumière, une vibration lumineuse transpercée d'azur céleste, de la même nature fluide et immatérielle que les eaux ignées qui l'ont précédé. Ainsi vêtu, ce nouvel Hélios, image vivante du principe ordonnateur qui régit l'univers, était à même d'éclipser et de résoudre par sa victoire les affrontements belliqueux du combat, rétablissant à la fin l'harmonie et la concorde.

Les emblèmes, figures, feintes, costumes, matières et couleurs mis en jeu, du moins dans les deux dernières entrées du *Combat à la Barrière*, semblent donc bien suivre une trame allégorique cohérente et fidèle à la « luminologie » du néoplatonisme renaissant. L'association de l'Eau et du Feu y joue un rôle qui s'avère important, voire essentiel, dans l'ascension progressive de l'âme vers un Soleil maître du monde, intelligence suprême diffusant l'esprit dans le cosmos. La métaphore, récurrente dans le livret, d'une assistance transformée en autant de miroirs tenant leur lumière de Son Altesse, corrobore cette idée, dans une évidente perspective de légitimation ou du moins d'auto-affirmation du pouvoir ducal.

Faut-il également voir en cet emploi emblématique du Soleil une forme de revendication, voire d'« usurpation » ? Peu fréquente jusque-là chez les ducs de Lorraine, la figure apollinienne est en revanche très régulièrement employée par les rois de France, au moins depuis Charles IX. Or, elle est ici directement associée au duc, au sein d'un combat en salle donné, rappelons-le, dans le contexte d'une forte montée des tensions politiques entre Lorraine et France. Celui-ci constitue



Fig. 64 : Hypothèse de restitution de l'habit solaire de Charles IV, dessin de Vincent Dorothée.

²⁷ *Ibid.*, p. 48.

²⁸ Nancy, AD Meurthe-et-Moselle, B 1489 : « Plus avoir fait un pourpoint de tabitz d'argent pour Son Altesse, ledit pourpoint tout tailladé fort dru et les taillade rebordée d'une dentelle d'argent comme ausy par toute les extremmité acomodé de memme et ledit pourpoint doublé de satin bleu pour fason 12 fr [au lieu de 16 fr]. »

aussi une démonstration de force et, sous le prétexte d'une fête martiale, permet tout à la fois de faire briller un certain nombre de chefs militaires lorrains²⁹ impliqués dans les armements de 1627, 1630 et 1631, et de préparer sous « des feintes utiles »³⁰ leurs corps aux véritables combats³¹.

Toutefois, le fait que cet Hélios « lorrain », bien que « vraiment digne du Soleil », n'arbore pas un costume d'or peut être le signe d'une volonté consciente de se démarquer, outre de la dimension purement païenne de la référence apollinienne, du costume d'or des monarques français. Il n'est effectivement pas impossible que l'on assiste ici à l'établissement d'une apologétique ducal fondée, au-delà de l'éventuel « vol mythologique » que constituerait l'investissement par le duc de la figure apollinienne « française », sur l'image du Christ-Hélios et sur cette démarche synchrétique, héritée du néoplatonisme renaissant, selon laquelle la figure solaire est assimilée au Christ et à la Justice divine, première des vertus cardinales et garante de l'harmonie cosmique. Peut-être le *Combat à la Barrière* est-il ainsi la première manifestation d'une apologétique ducal proprement lorraine fondée sur une image solaire christianisée. Peut-être aussi l'apparition en tant que telle, dans les spectacles ultérieurs de Charles IV, de la Justice³² en constitue-t-elle le prolongement.

Faut-il donc, dans la lignée du syncrétisme christiano-païen qui caractérise le néoplatonisme renaissant, donner à ce triomphe ducal de Soleil, d'Eau et de Feu, une dimension plus potentiellement christomorphe, ou disons plus proprement chrétienne ?

On note en tout cas que le cygne de l'entrée de Pyrandre est susceptible de représenter implicitement l'envolée de l'âme vers le paradis hyperboréen, et que le terme de « paradis » est clairement employé par Humbert pour désigner le jardin artificiel de l'entrée ducal. On note également que les stances consacrées au duc, qui figurent après la relation, avec la gravure par Callot de l'emblème des ducs de Lorraine, associent Charles IV au bras armé de Dieu³³, montrant ainsi le duc de Lorraine comme un véritable « fer de lance » de la chrétienté (fig. 65).

Cependant, la thématique pyrique et lumineuse ne se limite pas au duc, et l'ensemble du recueil du *Combat à la Barrière*, par une sorte de fonctionnement en miroir, rejaillit également sur une autre figure. Un phénomène de reflet, à la fois réciproque et inversé, s'établit en effet par l'intermédiaire de la métaphore lumineuse, entre le triomphe héliaque de Charles IV et les pièces introductives du recueil consacrées à la duchesse de Chevreuse.

Parmi ces pièces introductives, la dédicace de Callot et l'ode de Humbert semblent dans un premier temps comparer Mme de Chevreuse à un Soleil jupitérien, à la fois aveuglant, incandescent et consumant. L'ode modifie cependant cette première image, pleinement solaire, pour établir ensuite un jeu de reflet avec le moment du *Combat* précédant immédiatement l'apothéose solaire — le « moment du jardin étagé » — et faire indirectement de Marie de Rohan la véritable protagoniste de celui-ci.

29 Sans avoir dénombré ni identifié de façon détaillée l'ensemble de ces personnalités militaires, nous avons relevé certaines d'entre elles de façon indicative : MM. du Châtelet et de Gournay, le comte de Brionne (Jason), M. de Florainville (entrée de Pyrandre), M. de Florainville de Fains (entrée de Son Altesse), le prince de Phalsbourg (le chevalier au cartel), M. d'Iche, le baron de Cressia (entrée de Son Altesse), M. le chevalier de Stainville (entrée des chevaliers de la Gloire). M. de Couvonge (Minos) est quant à lui de tous les armements (le premier en 1625-1626, le second en 1627, puis ceux de 1630 et 1631).

30 Voir la dédicace inaugurale et, à la fin, les *Stances pour Monseigneur le Prince de Phalsbourg* (p. 58).

31 Les fêtes hivernales que sont les ballets et les carrousels, effectuées lorsque l'armée est au repos, sont en réalité des moyens de maintenir l'aptitude corporelle à la guerre entre les campagnes militaires.

32 Dans le *Ballet des Joueurs de Paume*, dansé par Charles IV à Nancy en 1631, la Justice apparaît vêtue d'un habit de lumière argenté et blanc. Cette apparition en tant que telle de la figure de la Justice paraît peu fréquente dans les ballets contemporains du *Combat*, y compris français, encore que la comparaison avec la figure d'Astrée, suggérée par Carmela Mattza, que je remercie au passage pour cette remarque, soit à creuser.

33 « [C]elui qui ne tient que de Dieu son espée ». Voir *Combat...*, op. cit., p. 54.

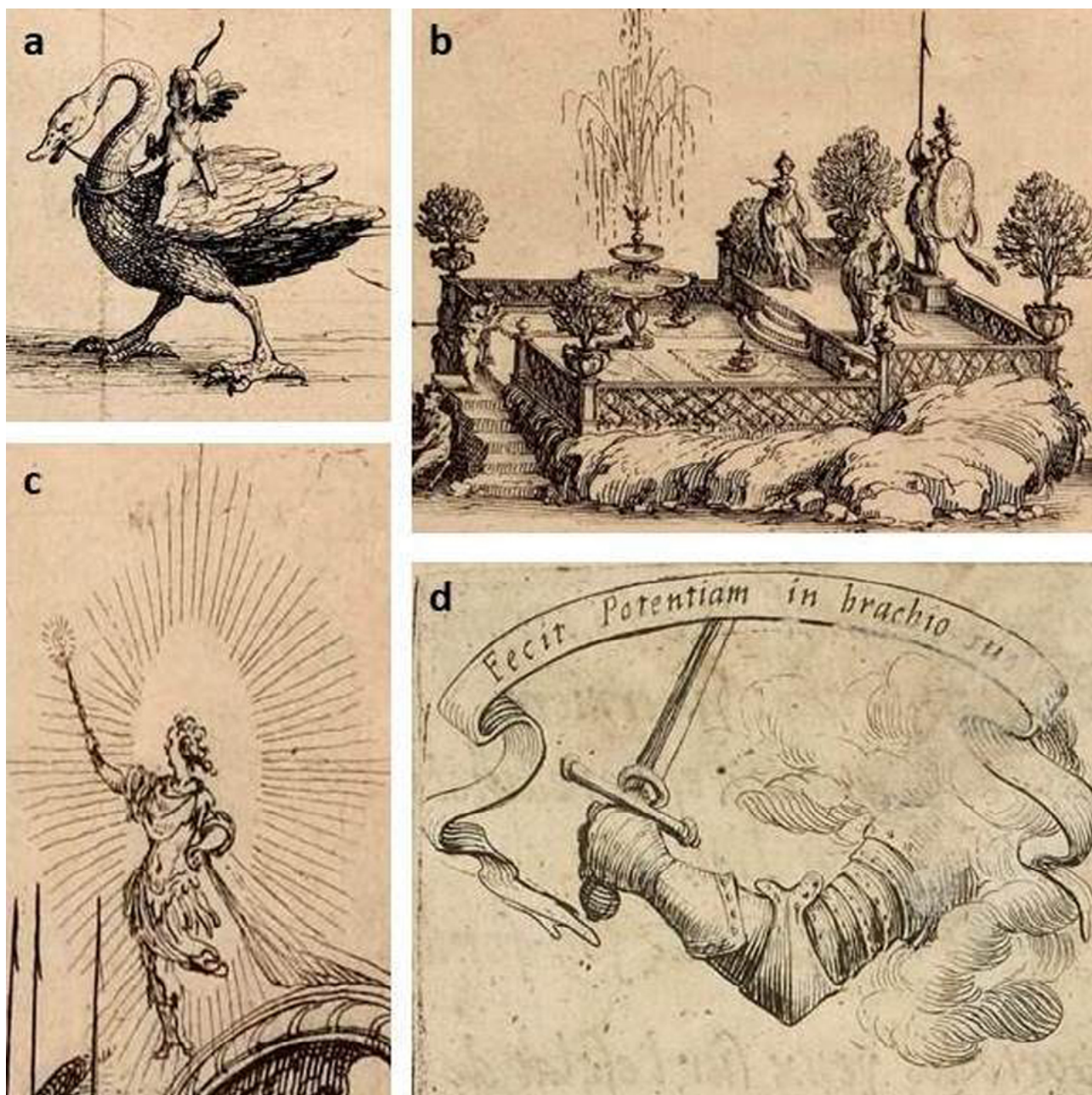


Fig. 65 : Jacques Callot, *Combat à la Barrière...*, 1627

- a. Amour chevauchant un cygne (entrée de Pyrandre) ; b. Jardin aux trois déesses (entrée de Son Altesse) ;
 c. Charles IV en Soleil (entrée de Son Altesse) ; d. Emblème des ducs de Lorraine, planches (a, b et c) et p. 53 (d),
 Paris, BnF, Arsenal, RESERVE 4-BL-4012

Certes, Mme de Chevreuse y est encore dépeinte comme un Soleil dispensateur de vie, puisque son char, attelé de la main des heures, reluit d'une clarté tout apollinienne et que ses regards, selon un possible parallèle avec la dimension cosmique du spectacle, donnent l'ordre aux mouvements des cieux. Un glissement s'opère cependant, qui confère à Mme de Chevreuse la qualité d'une divinité comparable à Vénus et à l'Amour réunis. Image animée de l'Amour, elle devient elle-même une nouvelle Cypris à l'étonnante beauté, dont l'aveuglant et consumant éclat, comparé à celui d'un miroir ardent, fait écho au feu foudroyant d'un Soleil jupitérien.

Réunissant ainsi les figures de l'amour, de la beauté, du feu consumant et du Soleil, Marie de Rohan devient elle-même cette Vénus céleste, reine de ces jardins de Chypre où l'esprit s'élève par degrés successifs vers un principe solaire triomphant et garant de la concorde cosmique. Bien

plus valorisée que par la métaphore luni-solaire traditionnellement dévolue aux femmes, Mme de Chevreuse prend ainsi physiquement place dans le cortège triomphal de Son Altesse, donnant vie, ainsi que l'écrit Callot dans la dédicace, à la figure représentée sur la gravure correspondante.

Le somptueux livret illustré du *Combat à la Barrière*, en « fixant » la mémoire de ce spectacle, paraît donc vouloir graver dans les consciences l'image d'un duc héliaque, manifestation vivante de l'Esprit salvateur, auquel le très saint amour suscité par la beauté d'une nouvelle Vénus céleste permettrait d'accéder.

Il paraît difficile de voir en ce monument de papier le simple souvenir de merveilles disparues avec un divertissement sans conséquence. N'y trouve-t-on pas au contraire, sous le masque allégorique, l'affirmation d'un « couple politique » fantasmatique unissant deux contestataires et éclipsant totalement l'étoile de la duchesse Nicole ? Qui se souvient en effet que, quelques jours auparavant, le 30 janvier 1627, Nicole, seule détentrice légitime du pouvoir lorrain, était apparue, entourée de gentilshommes, dans un ballet qu'elle avait elle-même ordonné ? Seul un petit mémoire du même tailleur ducal, Demange Ancillon, conserve les rares traces de ce pendant féminin au spectacle de Charles IV.

Tout porte donc à croire que le duc, souverain aux vellétés absolutistes ne détenant les pleins pouvoirs qu'en vertu d'un coup d'État, cherche ici à construire une mythologie inédite pour son principat. Au prix d'un « vol apologétique » insolent mais originalement réinterprété, concerté et inscrit dans les traces allégoriques d'une culture curiale encore prestigieuse, cette nouvelle mythologie ducale semble bien revêtir un caractère inaugural.

Contrairement à son prédécesseur et beau-père, Charles IV ne peut fonder la légitimité de son pouvoir sur l'image d'une filiation. En effet, par le célèbre recueil de la *Pompe funèbre de Charles III*, diffusé à l'échelle européenne dès 1611, Henri II avait habilement inauguré son principat par la grandiose mémoire des funérailles de son père. En l'année 1627, son successeur indirect, confisquant définitivement le pouvoir à sa dernière légitime détentrice, substitue à la mémoire funèbre biblique dont celle-ci est l'héritière directe la mémoire d'une autre cérémonie, pétrie d'une mythologie christianisée, et occultant le lien trop gênant qui unit Charles IV à son épouse, au profit d'une nouvelle union autant politiquement qu'amoureusement fantasmée. On remarque que, si l'inspiration change d'un recueil à l'autre, tous deux sont traversés de façon sous-jacente par le thème, à caractère inaugural, du renouvellement de l'Alliance. Le recueil de la *Pompe funèbre de Charles III*, en partie infidèle à la réalité de la cérémonie, mobilise à cette fin une iconographie spécifiquement mosaïque, et celui du *Combat à la Barrière* opère un sensible infléchissement néoplatonicien de la figure héliaque en Christ-Hélios³⁴, auquel l'union de l'Eau et du Feu permet, sous des formes diverses, d'associer l'avènement de la figure ducale et, sous les traits de la Vénus céleste, celui de Mme de Chevreuse.

34 Infléchissement que l'on retrouve d'ailleurs en filigrane dans les ballets donnés ultérieurement par Charles IV.