Potestas Elementorum

L'eau, le feu et le pouvoir en Europe

Water, fire and power in Europe

(ca. 1400 - ca. 1800)

sous la direction de

Dénes HARAI et Gaëlle LAFAGE



Potestas Elementorum. L'eau, le feu et le pouvoir en Europe
Water, fire and power in Europe. (ca. 1400 - ca. 1800)

sous la direction de Dénes Harai et Gaëlle Lafage

En couverture : « La Bonté dans la pièce de l'élément du feu », dans les *Devises pour les tapisseries du Roy, où sont représentez les quatre Élémens et les quatre Saisons de l'année*, par Charles Perrault, François Charpentier, Jacques Cassagne et Jacques Bailly, Paris, BnF, Département des manuscrits, Ms. Français 7819, fol. 6r°.

Image ouvrant les grandes parties du livre : D'après Jean I Berain, « Proue aux armes du roi. Projet pour la décoration des vaisseaux du canal de Versailles », dans Jules GUIFFREY (éd.), *Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, Paris, Société d'encouragement pour la propagation des livres d'art, 1886, t. II, p. 249. Estampe originale : *Avant d'une gondole pour l'usage du roi dans les canaux de Versailles avec les armoiries de France*, vers 1685, eau-forte, 27,6 x 40,2 cm, Versailles, château de Versailles, INV.GRAV 648.

En quatrième de couverture : *Responce des oracles d'Apollo revelée par la Saincte Sibille Cumée, l'an de grace Mil cinq cens trente et ung, de la divine et merveilleuse destinée des tres illustres et tres nobles princes, les trois enfans de France, par les trois fleurs de lys mistiquement figurez*, BnF, Arsenal, Ms. 2955, fol. 1 r°. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55012866w/f3

Équipe éditoriale : Delphine Thierry-Mieg, Catherine Gros et Gaëlle Lafage

Graphisme : Société Serval

Publié sous licence creative commons : CC BY-NC-ND

© 2026 Centre André-Chastel

ISBN : 978-2-9587788-3-5
DOI : https://doi.org/10.62806/WZTB7736

CENTRE ANDRÉ-CHASTEL
Laboratoire de recherche en histoire de l'art

Potestas Elementorum

L'eau, le feu et le pouvoir en Europe
Water, fire and power in Europe (ca. 1400 - ca. 1800)

Sous la direction de
Dénes Harai et Gaëlle Lafage

Ouvrage collectif

Pour citer cet ouvrage
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.
[Mis en ligne le 20/04/2026]

SOMMAIRE

Introduction 7
Gaëlle Lafage

Eau enflammée et Feu débordant 15
Dénes Harai

Partie 1. Discours phares 40

Principes contraires, dons du Ciel et puissants éléments. L'eau et le feu dans les devises princières de l'Europe des XV^e^ et XVI^e^ siècles 42
Laurent Hablot

L'Eau et le Feu dans l'écriture des guerres de Religion par la Maison de Navarre (1566-1596) 54
Dénes Harai

Faire brûler les feux sur les eaux. Le phare de Cordouan ou le phénix de la monarchie (1584-1611) 62
Yann Lignereux

La pensée binaire et la représentation du pouvoir. L'eau et le feu dans le portrait de Gabriel Bethlen, prince de Transylvanie (1613-1629) 76
Dénes Harai

Partie 2. Cours d'eau et de feu 83

Eau, lumière, Soleil et songe dans les artifices du jardin de la villa d'Este à Tivoli (XVI^e^ siècle) 85
Gérard Desnoyers

Water, Fire, and the Mutability of Nature in late-sixteenth and early-seventeenth century German Court Festivals 102
R. L. M. Morris

SOMMAIRE

Beneath the 'Grande Mer du Louvre' or mixed metaphors in political allegories of the 17th century 115
Maria Neklyudova

Versailles, l'Eau, le Feu, le roi 123
Gérard Sabatier

Partie 3. Eau et feu sur la scène 137

Le dauphin et la fée. Conjurer le feu par l'eau dans *Le Balet comique de la Royne* de Beaujoyeulx (1581) 140
Adeline Lionetto

A Stage is on Fire. Elisabeth of Bourbon and the *Ballet du Triomphe de Minerve* 148
Carmela V. Mattza

De Soleil, d'Eau et de Feu. Le duc Charles IV de Lorraine et le *Combat à la Barrière* (1627) 159
Vincent Dorothée

Partie 4. Feux d'artifice aquatiques 172

Entre plaisir et épouvante. Spectacles pyrotechniques sous le règne de Louis XIII 175
Marie-Claude Canova-Green

Fire and Water on the Seine. The Venetian Ambassador's Fireworks Party (1649) 184
Philippa Woodcock

SOMMAIRE

D'Eau et de Feu. La représentation du pouvoir monarchique dans les feux d'artifice tirés sur la Seine au XVIII[e] siècle 200
Pauline Valade

Partie 5. Marins et marines de feu 212

Fire on Water. The Destructive Forces behind the Sixteenth Century Naval Battle 214
Felicia M. Else

Waterborne battles. Naumachiae and other aquatic shows in Early Modern Spain 224
Jesús F. Pascual Molina

Le «beau» et le «sublime» dans les Salons à travers l'eau et le feu des marines de Vernet 237
Enikő Szabolcs

Partie 6. Pour une histoire environnementale des représentations politiques 248

Le Soleil enneigé : les effets de l'hiver 1709 sur l'image de Louis XIV 249
Dénes Harai

Conclusion 273
Dénes Harai

Introduction

Gaëlle Lafage

Depuis les temps les plus reculés, l'Eau et le Feu, et, par extension, les fleuves, les mers et le Soleil tiennent une place particulière dans la vie et l'imaginaire des sociétés. Ayant tous les deux le pouvoir de détruire, de purifier, de produire ou de construire, ils alimentent l'imagination et les rêves des hommes. Ils semblent ainsi depuis toujours associés aux cultes et aux représentations de la puissance, tant ils fascinent par leur force et s'avèrent primordiaux à toute vie. Avec la Terre et l'Air, ils formaient les instruments d'un quatuor dont seuls les dieux pouvaient faire naître l'harmonie. Par un jeu de miroirs, les princes, qui cherchaient à se placer en maître d'un peuple et d'une terre, usèrent fréquemment de ces quatre éléments sous des formes variées. Toutefois, c'est le duo singulier de l'Eau et du Feu que nous avons choisi d'éclairer dans ce volume. L'abondance de leurs représentations pour dire et montrer le pouvoir à l'époque moderne les rend incontournables. La langue de la cour, dans ses emblèmes, ses réjouissances, ses écrits de circonstance, ses décors et ses spectacles, usait fréquemment de ces deux éléments qui prenaient une forme et un sens que nous souhaitons ici retrouver. C'est précisément la mutabilité de ces deux éléments capables d'incarner la violence de la guerre, l'ardeur des sentiments, le calme de la paix, les peines les plus profondes ou les joies les plus intenses qui présente un grand intérêt. Cet éventail très large de formes et de sens permet d'étudier une part des images et des mythes qui animèrent les cours européennes sous l'Ancien Régime.

Il est bien difficile de comprendre aujourd'hui l'imaginaire qui était alors lié au pouvoir ; cette part d'irrationnel, de magie et de mystère formant autour des dirigeants un halo qui fascinait, forçait l'admiration et les plaçait au-dessus du commun. Si l'on en croit Blaise Pascal, la pompe qui entourait les souverains, comme les gardes, les tambours et les officiers, permettait d'imprimer « dans leurs sujets le respect et la terreur » même lorsque les rois étaient seuls, car « on ne sépare point dans la pensée leur personne d'avec leur suite qu'on y voit ordinairement jointe »[1]. Ainsi, les images, les fêtes, les spectacles ou les monuments accompagnant les règnes participaient de ces usages permettant « d'imprimer » dans l'esprit des hommes la grandeur, la supériorité et la force des princes, bien que leur corps mortel fût privé de toute qualité extraordinaire. Le recours à l'eau et au feu, ces deux éléments naturels, se comprend aisément, car ils participaient du quotidien de chacun. Mais pourquoi choisir d'isoler ce couple contradictoire que sont l'eau et le feu ?

Opposés par leur nature, leur association n'a en effet rien d'évident puisqu'ils ont la capacité de s'anéantir : l'eau éteignant le feu et le feu provoquant l'évaporation de l'eau. Dans le célèbre ouvrage d'iconologie écrit par Cesare Ripa et publié dans une version remaniée par Jean Baudouin en France, la seule allégorie possédant comme principaux attributs les deux éléments de l'Eau et du Feu est la Contrariété. Baudouin la décrit ainsi :

1 Blaise Pascal, *Pensées*, éd. Philippe Sellier, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1991, p. 17.

> Ce n'est pas mal à propos qu'on la peint avec une robe moitié noire et moitié blanche, et qu'avec cela on lui fait tenir d'une main un vase, dont l'eau se répand, et de l'autre un réchaud plein de feu ; ce qui n'a pas besoin d'autre explication puisqu'on sait assez que ces deux éléments sont directement contraires. Quant aux deux roues qui se voient en bas, elles marquent l'Inconstance de ces hommes présomptueux, qui se plaisent à choquer et à contredire les sentiments de tout le monde ; vice dangereux, et entièrement insupportable[2].

Comment donc le « choque » de ces éléments contraires a-t-il pu servir le pouvoir ? Quels sens et quelles formes prirent-ils ? Quelle magie et quel enchantement pouvaient-ils produire pour que les princes, durant plusieurs siècles, les utilisent dans leurs représentations ? Il faut pour cela revenir à l'essence même de ces éléments et se rappeler que l'Eau et le Feu figurent au cœur des plus anciens récits et mythes. À Gilgamesh qui demande sa route, pour gagner l'île où se trouve le sage qui détient le secret de l'immortalité, la nymphe assise sur le trône de la mer lui répond que le seul à pouvoir franchir la mer est Shamash, le Soleil. Dans la mythologie gréco-latine, le rythme du monde est symbolisé par Apollon qui, après sa course dans le ciel, va se reposer chez Téthys, épouse d'Océan, d'où il repart chaque matin pour éclairer la terre. L'Eau et le Feu participaient en effet à l'ordre du monde et une partie de ces mythes, de ces croyances même, se perpétuèrent et vinrent alimenter l'imaginaire des hommes de la Renaissance et des siècles suivants, s'invitant dans les représentations politiques par la pensée analogique. C'est ainsi que le mythe de l'Âge d'or vit souvent associer une figure solaire, Apollon ou Astrée, aux figures de fleuves ou aux sources fertilisant un paysage luxuriant, pour représenter l'abondance et les bienfaits d'un gouvernement[3]. L'Eau et le Feu, à travers les représentations solaires, incarnaient alors cette image du bonheur, du retour de la paix, des plaisirs et de l'insouciance.

Toutefois, ils ne furent pas réunis seulement à travers les mythes. Leur mariage physique formait la conclusion de la plupart des fêtes de cour. Les feux d'artifice, dont l'époque moderne ne cessa d'améliorer les techniques et les effets, se déroulaient souvent sur l'eau ou à ses abords. Merveilleux miroirs multipliant l'éclat des fusées dans la nuit, rivières et bassins diminuaient aussi les risques d'accident. Mais la science alla plus loin dans cette recherche d'association des deux éléments : des feux d'eau, un type de bombes et de fusées spécifiques, furent conçus pour réussir la prouesse d'unir le feu à l'onde. Pour enrichir ces spectacles, véritables œuvres d'art total, les décors empruntaient parfois des sujets aquatiques que les fontaines de feu, construites par des structures complexes, accompagnaient pour donner à cet extraordinaire mariage une impression de plénitude. Les lois naturelles qui empêchaient l'union de ces deux éléments étaient vaincues par l'art, la science et la technique, consacrant ainsi le triomphe des ordonnateurs comme des dédicataires de ces spectacles. Aux différents types d'associations et aux différents masques empruntés par ces deux éléments correspondaient des significations et des images particulières exprimant différents aspects du pouvoir.

Si l'alliance de l'Eau et du Feu forme le cœur de cette étude, elle a pour cadre une autre alliance bien délicate à cerner, qui est celle des images et du pouvoir à l'époque moderne. Elle intéresse donc différentes disciplines, qu'il s'agisse d'essayer de mieux comprendre un règne, des événements, le développement d'un art, d'un langage ou l'imaginaire associé au pouvoir. Une des ambitions de ce volume était de réunir des historiens, des historiens de l'art et de la littérature autour des

2 Cesare Ripa, Jean Baudouin, *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences… et des passions humaines… desseignées par Jacques de Bie*, Paris, Mathieu Guillemot, 1644, 2e partie, p. 149.

3 Sur ce sujet, voir l'étude menée par Élinor Myara Kelif, *L'Imaginaire de l'âge d'or à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, coll. « Études renaissantes », 2017. L'étude d'une allégorie intitulée *Vitae*, formant le centre du cycle peint au plafond des Loges de Pie IV au Vatican, est aussi particulièrement intéressante pour notre propos, puisqu'elle montre une femme tenant dans une main une coupe d'eau dont elle abreuve un enfant et dans l'autre un phénix qui sont symboles de naissance et de renaissance, soulignant le caractère bénéfique de ces deux éléments, tous deux à l'origine de la vie terrestre ou éternelle (*Ibid.*, p. 340-342).

questions de la représentation en multipliant les regards et les analyses. Alors que ces temps éloignés n'offrent aujourd'hui qu'une vision floue et partielle de ce qu'ils furent, nous souhaitions, en associant ces disciplines, gagner une vue plus nette et plus large grâce à une multiplicité d'approches sur une même thématique. Le champ de recherche que nous avons établi est donc vaste, à la fois chronologiquement et géographiquement. Il couvre l'époque moderne, allant du XVe au XVIIIe siècle, et une grande partie de l'Europe, principalement occidentale, bien qu'une majorité de textes traite de la France.

Cette importance accordée à la France dans ce livre n'est pas le fruit d'un choix, mais plutôt de circonstances. Car à l'origine de cet ouvrage, il y a un colloque qui s'est tenu les 23 et 24 mars 2017, à l'Institut d'études avancées de Paris et à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, avec le soutien de l'Institut d'histoire moderne et contemporaine[4]. Le lieu de l'événement a sans doute conditionné aussi cette « dominante » française. Une partie des textes est issue du colloque, mais plusieurs sont venus s'ajouter afin de compléter certaines thématiques qui n'avaient pas ou trop peu été traitées.

Si le sujet est vaste, il est également assez neuf. En effet, aucune étude d'ensemble ne lui a jamais été consacrée. Les ouvrages de Gaston Bachelard portant sur l'imaginaire poétique lié aux éléments, et en particulier ceux qu'il a écrits sur l'eau[5] et sur le feu[6], ont ouvert de vastes champs de réflexion, mais ils ne s'intéressent pas spécifiquement à cette période ni aux images politiques. Pour l'époque moderne, l'étude qui touche le plus à notre domaine de recherche est celle que Dénes Harai a dédiée aux représentations aquatiques du pouvoir en France durant un long XVIIe siècle[7]. C'est à la suite de ce travail qu'il a eu l'idée d'étendre son enquête, mais d'une manière collective, donnant naissance à l'ouvrage que nous présentons. L'eau a fait l'objet d'une autre étude d'ampleur pour le domaine des spectacles : *Waterborne Pageants*, publié sous la direction de Margaret Shewring[8]. Étudiant les fêtes sur l'eau, il embrasse aussi les feux d'artifice, très souvent tirés sur les fleuves ou leurs abords, bien que la question de l'association des deux éléments ne soit pas l'objet du recueil. C'est donc au détour d'articles ou de chapitres d'ouvrages que ressurgissent ces deux éléments qui animèrent les palais, les jardins, les fêtes et les discours. Finalement, les seules études consacrées à ce couple de l'Eau et du Feu concernent la période antique. En 1995, Gérard Capdeville a organisé un colloque dont les actes ont été publiés neuf ans plus tard : *L'Eau et le feu dans les religions antiques*[9]. L'importance de ces deux éléments dans les croyances et les sociétés de l'Antiquité, les différentes formes et significations qu'ils prenaient y sont étudiées. En 1999, Georges Pieri et Jacques-Numa Lambert ont complété cette fresque sur les mythes liés à ces deux éléments dans leur livre : *Symboles et rites de l'ancestralité et de l'immortalité, le vent, la pierre, l'eau, et le feu dans les mythologies*[10]. Ces croyances propres aux mondes antiques ne sont pas si

4 Comité scientifique : Mathieu Da Vinha (Centre de recherche du château de Versailles), Jean-François Dubost (université Paris-Est Créteil Val-de-Marne), Gabriel Guarino (Ulster University), Jérémie Koering (Centre national de la recherche scientifique), Yvan Loskoutoff (université du Havre), Jesús Félix Pascual Molina (Universidad de Valladolid), Margaret Shewring (University of Warwick), Christian Wieland (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg) et Hendrik Ziegler (université de Reims Champagne-Ardenne).

5 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942.

6 *Id.*, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Psychologie », 1938.

7 Dénes Harai, *Le Pouvoir au fil de l'eau. Usages politiques des images aquatiques en France (1594-1715)*, Paris, Les Indes savantes, coll. « La Boutique de l'histoire », 2015.

8 Margaret Shewring (éd.), *Waterborne Pageants and Festivities in the Renaissance. Essays in Honour of J. R. Mulryne*, Farnham/Burlington, Ashgate, coll. « European Festival Studies : 1450-1700 », 2013.

9 Gérard Capdeville (dir.), *L'Eau et le feu dans les religions antiques*, actes du premier colloque international d'histoire des religions, Paris, 18-20 mai 1995, Paris, De Boccard, coll. « De l'archéologie à l'histoire », 2004.

10 Jacques-Numa Lambert et Georges Pieri (dir.), *Symboles et rites de l'ancestralité et de l'immortalité : le vent, la pierre, l'eau et le feu dans les mythologies*, Dijon, Presses de l'Université de Bourgogne, coll. « Publications de l'université de Bourgogne », 1999.

éloignées de notre propos car, par la religion et une conception encore un peu magique du monde, les hommes de la période moderne conféraient à l'eau et au feu des pouvoirs et une symbolique en partie héritée de l'Antiquité.

Tenter de retrouver les sens et les usages de ces deux éléments dans les représentations politiques est une enquête complexe et vaste. Nous avons conscience que cet ouvrage n'épuise pas totalement le sujet, car l'eau et le feu apparurent dans de nombreuses représentations et événements des cours européennes. Les différentes lectures qui sont ici faites offrent un premier panorama dans lequel nous avons voulu ouvrir plusieurs pistes. Cinq grandes thématiques structurent l'ouvrage. Le découpage géographique ou chronologique n'apparaissait pas pertinent pour servir notre enquête. La circulation des hommes de lettres, des artistes, mais aussi les échanges des princesses lors des mariages rendent toute tentative de classification par pays peu efficace. Quant à la question de l'évolution de ces représentations de l'eau et du feu sur quatre siècles, elle est très difficile en l'état actuel de la recherche à définir, car les circonstances, les lieux, les règnes offrent une si grande variété qu'il faudrait multiplier les études de cas pour éviter tout constat hâtif. Ce sont donc les différents usages par les princes de l'association de ces deux éléments qui forment la trame du livre. Le premier chapitre regroupe les textes analysant les discours et les métaphores conceptuelles ou visuelles de l'Eau et du Feu pour illustrer une dynastie ou une famille. Dans un second chapitre sont présentés les emplois de ces éléments au sein de la vie de cour et à travers les palais et les jardins. Le troisième chapitre est consacré aux spectacles usant de ces deux éléments, à travers des ballets et une Entrée royale. Continuant à analyser les spectacles, le quatrième chapitre est dédié aux feux d'artifice. Enfin, le dernier chapitre examine l'aspect naval de ce sujet à travers les naumachies et les peintures de marine.

Au fil de ces enquêtes réapparaît la vie de grandes cours européennes, ainsi qu'une part de l'imaginaire, des idéaux, des spectacles et des discours qui modelèrent la figure des princes, donnèrent à admirer ces derniers et dirent leur puissance. Il s'agit moins ici de comprendre comment les souverains et les dynasties fabriquèrent une image afin de légitimer ou d'affirmer leur pouvoir, que d'étudier la manière dont ces deux éléments, empruntés à la nature et associés au quotidien des hommes, ont pu servir à travers des allégories, des mythes et tout un jeu d'analogies à manifester la qualité supérieure des détenteurs du pouvoir. Alors que la nature et les questions environnementales sont aujourd'hui au centre des préoccupations de nos pays développés, la culture des symboles anciens a disparu ; la science ayant mis fin à une grande partie des mystères. Les quatre éléments : l'Eau, la Terre, l'Air et le Feu qui servaient à définir le monde restent relégués aux légendes anciennes, aux contes et à la magie de quelques spectacles. L'eau, notamment, est devenue un produit ressource et de consommation que les dirigeants et les grandes entreprises administrent. D'un pouvoir se glorifiant de maîtriser les éléments, nous sommes passés à un pouvoir essentiellement gestionnaire. À travers cette enquête, c'est donc une culture et une vision du monde désormais perdues que nous souhaitons retrouver en espérant qu'elle permettra de mieux percevoir cette alliance singulière qui unit, durant plusieurs siècles, le pouvoir, l'art et la nature.

Since time immemorial, water and fire, and by extension, the rivers, the seas, and the Sun have held a special place in the lives and the collective imaginations of societies. Both having the power to destroy, to purify, to create or to construct, they have fed the imagination and the dreams of humankind. They therefore seem to have always been associated with venerations and representations of power, so much do they fascinate by their force and are vital to all life. With earth and air, they make up the instruments of a quartet, which only the gods could use harmoniously. Similarly, princes, seeking to position themselves as masters of a people and of lands, used these four elements in various forms. That being said, it is the singular duet of water and fire which we have chosen to examine in this volume. The abundance of representations of these elements used

to announce and to illustrate power during the Early Modern period renders them indispensable. Courtly language, in its emblems, its celebrations, its texts, its decor and its performances regularly used these two elements, taking on a form and a meaning which we wish to uncover here. It is precisely the mutable nature of these two elements, capable of incarnating the violence of war, the ardour of emotions, the calm of peace, the deepest pains or the most intense joys, which is of such interest. This broad spread of forms and of meanings enables us to study some of the images and the myths that animated the European courts of the *Ancien Régime*.

It is quite difficult to comprehend today the imagination at the time, which was linked to power; this bit of irrationality, of magic, and of mystery, lending to the rulers a halo which fascinated, commanded admiration and elevated them above the common lot. If we are to believe Blaise Pascal, the pomp which surrounded the sovereigns, such as the guards, the drums and the officers, enabled them to impress "respect and terror upon their subjects" even when the kings were alone, as "one cannot separate in one's mind the person from the retinue which one ordinarily sees accompanying him"[11]. The courtly pomp "imprinted" princes' grandeur, superiority and power in the minds of men through the images, the festivities, the performances or the monuments associated with the reigns, even though the sovereign's mortal body was deprived of any extraordinary quality. The use of water and fire, these two natural elements, may be easily understood, as they are part of everyone's daily life. But why choose to isolate the contradictory couple which is water and fire?

Naturally opposed, their association is in fact not at all obvious as they have the capacity to destroy each other: water douses fire, and fire provokes the evaporation of water. In the famous work about iconology written by Cesare Ripa and published in a rearranged version by Jean Baudouin in France, the only allegory possessing both water and fire as principal attributes is that of Contrariety. Baudouin describes it thusly:

> Ce n'est pas mal à propos qu'on la peint avec une robe moitié noire et moitié blanche, et qu'avec cela on lui fait tenir d'une main un vase, dont l'eau se répand, et de l'autre un réchaud plein de feu ; ce qui n'a pas besoin d'autre explication puisqu'on sait assez que ces deux éléments sont directement contraires. Quant aux deux roues qui se voient en bas, elles marquent l'Inconstance de ces hommes présomptueux, qui se plaisent à choquer et à contredire les sentiments de tout le monde ; vice dangereux, et entièrement insupportable[12].

How then was the "shock" of these contrary elements able to serve power? What meanings and what forms did they take on? What magic and what enchantment could they produce such that princes, over several centuries, would use them in their representations? For this, we must return to the primary essence of these elements and remind ourselves that water and fire are featured at the heart of the most ancient myths and legends. When Gilgamesh asks the way to the island where he could find the sage who held the secret to immortality, the nymph seated on the throne of the sea responds that the only being able to cross the sea is Shamash, the Sun. In Greco-Roman mythology, the rhythm of the world is symbolized by Apollo, who, after crossing the sky, goes to rest in the home of Tethys, the wife of Oceanus, only to leave again each morning to bring light to the earth. Water and fire do indeed participate in the world order and a part of these myths, these beliefs even, were perpetuated and fed the imagination of men during the Renaissance and the following centuries, finding their way into representations of political power via analogical thought. In this way, the myth of the Golden Age often associated a solar figure, Apollo or Astraea, with

11 Blaise Pascal, *Pensées,* éd. Philippe Sellier, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1991, p. 17.

12 Cesare Ripa, Jean Baudouin, *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences… et des passions humaines… desseignées par Jacques de Bie*, Paris, Mathieu Guillemot, 1644, 2e partie, p. 149.

river or spring figures fertilizing a luxurious landscape, to represent abundance and the benefits of a government[13]. Water and fire through solar representations thus incarnated this image of happiness, of return to peace, of pleasures and of insouciance.

However, they were not only brought together through myths. Their physical union made up the finale of most courtly festivities. Fireworks, whose techniques and effects were continually improved throughout the Early Modern period, were often carried out over water or at water's edge. Marvellous mirrors multiplied the spark of rockets in the night, rivers and basins also reduced the risk of accidents. But science went further in this search for an association of the two elements: water rockets, a type of bombs and particular rockets, were designed to achieve the feat of uniting fire with the waves. To enrich these shows, which were truly complete works of art, the sets sometimes borrowed aquatic subjects that the fire fountains, made of complex structures, accompanied to give this extraordinary union an impression of fullness. The natural laws that prevented the union of these two elements were defeated by art, science, and technology, thus establishing the triumph of both organizers and dedicatees of these shows. The different types of associations and masks borrowed by these two elements corresponded to particular meanings and images expressing different aspects of power.

If the pairing of water and fire forms the heart of this study, it is set against another alliance that is complicated to define, that of images and power in the Early Modern era. It therefore has an interest for various disciplines, whether it is to try to better understand a reign, events, the development of an art, a language or the imagination associated with power. One of the ambitions of this volume was to bring together historians, art historians and literature historians around the issues of representation to multiply the views and analyses. While today these distant times offer only a vague and partial vision of what they were, our ambition by combining these disciplines was to gain a clearer and broader view thanks to a multitude of approaches on the same theme. The field of research we have established is therefore vast, both chronologically and geographically. It covers the Early Modern period, from the 15th to the 18th century, and a large part of primarily western Europe, although a majority of texts deal with France.

The emphasis on France in this book is not the result of a choice, but rather of circumstances. At the origin of this book, a conference was held in Paris on 23-24 March 2017, at the *Institut d'*études avancées and at the École normale supérieure (rue d'Ulm), with the support of the Institut d'histoire moderne et contemporaine[14]. The location of the event undoubtedly also influenced this French "dominance". Some of the texts resulted from the conference, but several were added later to complete certain themes that had not been covered thoroughly or at all.

While the subject is vast, it is also quite new. Indeed, no comprehensive study has ever been dedicated to it. Gaston Bachelard's works on the poetic imagination related to the elements, and in particular those he wrote on water[15] and fire[16], have opened up vast fields of reflection, but they

13 On this topic, see the study carried out by Élinor Myara Kelif, *L'Imaginaire de l'âge d'or à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2017. The study of an allegory entitled *Vitae*, forming the center of the painted cycle on the ceiling of the Loggia of Pius IV in the Vatican, is also of particular interest for our purposes, as it shows a woman holding in one hand a cup of water from which a child is drinking and in the other hand a phoenix which are symbols of birth and of rebirth, emphasizing the beneficial nature of these two elements, both at the origin of terrestrial or eternal life (*Ibid.*, p. 340-342).

14 Scientific committee: Mathieu Da Vinha (Centre de recherche du château de Versailles), Jean-François Dubost (université Paris-Est Créteil Val-de-Marne), Gabriel Guarino (Ulster University), Jérémie Koering (Centre national de la recherche scientifique), Yvan Loskoutoff (université du Havre), Jesús Félix Pascual Molina (Universidad de Valladolid), Margaret Shewring (University of Warwick), Christian Wieland (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg) et Hendrik Ziegler (université de Reims Champagne-Ardenne).

15 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942.

16 *Id.*, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Psychologie », 1938.

do not focus specifically on this period or on political images. For the Early Modern period, the closest study to our subject is the one that Dénes Harai dedicated to the aquatic representations of power in France during a long 17th century[17]. It was in the continuation of this work that he had the idea of extending his investigation, but in a collective way, thus instigating the present book. Water was the subject of another major investigation for festival studies: *Waterborne Pageants*, edited by Margaret Shewring[18]. Primarily focused on waterborne ceremonials, it also discusses fireworks, which were very often shot on or near rivers, although the question of the association of the two elements is not the subject of the collection. It is therefore through the occasional article or book chapter that these two elements that animated palaces, gardens, festivals and speeches reappear. In the end, the only studies devoted to the coupling of water and fire concern antiquity. In 1995, Gérard Capdeville organized a conference, the proceedings of which were published nine years later: *L'eau et le feu dans les religions antiques*[19]. The volume studies the importance of the two elements in ancient beliefs and societies and the different forms and meanings they took. In 1999, Georges Pieri and Jacques-Numa Lambert added to the panorama of the myths related to these two elements in their book: *Symboles et rites de l'ancestralité et de l'immortalité, le vent, la pierre, l'eau, et le feu dans les mythologies*[20]. These beliefs specific to the ancient world are not so far from our subject, as, through religion and a still somewhat magical conception of the world, men of the Early Modern period conferred to water and fire powers and a symbolism partly inherited from antiquity.

Attempting to recover the meanings and uses of these two elements in political representations is a complex and extensive undertaking. We are aware that this book does not completely exhaust the subject, because water and fire appeared in many representations and events of the European courts. The various interpretations that are offered here provide an initial overview in which we wanted to propose several avenues of reflection. Five main themes structure the book. A geographical or chronological breakdown did not seem relevant to our survey. The circulation of literary men, artists, but also the exchanges of princesses at weddings, render any attempt at classification by country ineffective. It is very difficult at this stage of research to define the question of the evolution of the representations of water and fire over four centuries, because the circumstances, the geography, and the reigns are so varied that multiple case studies would be necessary to avoid an overly hasty conclusion. It is therefore the different uses by the princes of the association of these two elements that form the outline of the book. The first section brings together texts analyzing conceptual or visual discourses and metaphors of water and fire to illustrate a dynasty or family. In the second section, the uses of these elements in courtly life and through palaces and gardens are presented. The third section is devoted to festivities using these two elements, through ballets and a royal *Entrée*. Continuing to analyse the festivities, a fourth section is dedicated to fireworks. Finally, the fifth section examines the naval aspect of this subject through *naumachiae* and marine paintings.

Our investigations will evoke the life of great European courts, part of the imagination, ideals, festivities and speeches that shaped the image of princes, instilling admiration for them and conveying their strength. It is not so much a question of understanding how sovereigns and dynasties created an image in order to legitimize or assert their power, as of studying how these two

17 Dénes Harai, *Le Pouvoir au fil de l'eau. Usages politiques des images aquatiques en France (1594-1715)*, Paris, Les Indes savantes, coll. « La Boutique de l'histoire », 2015.

18 Margaret Shewring (dir.), *Waterborne Pageants and Festivities in the Renaissance. Essays in Honour of J. R. Mulryne*, Farnham, Ashgate, coll. « European Festival Studies : 1450-1700 », 2013.

19 Gérard Capdeville (dir.), *L'Eau et le feu dans les religions antiques*, actes du premier colloque international d'histoire des religions, Paris, 18-20 mai 1995, Paris, De Boccard, coll. « De l'archéologie à l'histoire », 2004.

20 Jacques-Numa Lambert et Georges Pieri (dir.), *Symboles et rites de l'ancestralité et de l'immortalité : le vent, la pierre, l'eau et le feu dans les mythologies*, Dijon, Presses de l'Université de Bourgogne, coll. « Publications de l'université de Bourgogne », 1999.

elements, borrowed from nature and associated with the daily lives of men, could serve through allegories, myths and a whole set of analogies to proclaim the superior quality of the wielders of power. While nature and environmental issues are now at the centre of developed countries' concerns, the culture of ancient symbols has disappeared: science has put an end to much of the mystery and political discourse has lost its symbolic density. Water, earth, air and fire, the four elements that defined the world, remain relegated to ancient legends, tales and the magic of a few shows. Water in particular has become a resource and consumer product that decision-makers and large companies manage. A power that prided itself on controlling the elements has been replaced by one that is essentially managerial. Through this investigation, we also wish to recover a culture and a vision of the world that has been lost, in hopes that this will make it possible to better perceive the singular alliance that united power, art and nature over several centuries.

Eau enflammée et Feu débordant

Dénes Harai

Des éléments opposés et éloignés

Si l'eau est bien un élément au sens chimique, donc matériel du terme, le feu ne l'est aucunement, puisqu'il est seulement le résultat d'une combustion. L'eau est une matière. Le feu est un phénomène. Cette distinction est indispensable pour prendre la vraie mesure de l'ambition d'omnipotence du pouvoir qui vise non seulement le contrôle des matières et des phénomènes naturels en général, mais aussi la construction d'un discours qui illustre sa puissance à travers de supports variés. C'est ainsi que l'Eau et le Feu deviennent des éléments de valeur égale — au sens figuré du terme — pour montrer le pouvoir en investissant la littérature, l'architecture, la peinture, la médaille et les arts décoratifs du XV^e^ au XVIII^e^ siècle. La différence de nature des deux éléments induit nécessairement une différence dans la manière dont ils investissent l'espace. Un manuscrit italien de 1481[1] résume cette différence dans un dessin en montrant, dans la partie droite de l'image, l'horizontalité de l'eau et la verticalité du feu (fig. 1). Soulignée par Gaston Bachelard[2], celle-ci s'exprime par les lignes noires et rouges ondulantes des flammes qui contrastent avec les lignes noires et bleuâtres des vagues. Cette disposition se retrouve en 1602 sous les pinceaux de Jan Breughel l'Ancien (1568-1625) et de Hendrik De Clerck (1570-1630) dans *L'Abondance et les Quatre Éléments* (fig. 2)[3].

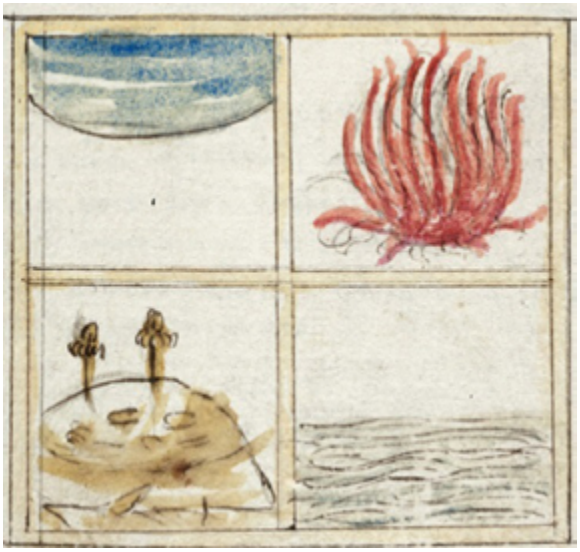


Fig. 1 : *Les quatre éléments*, 1481, miniature, 30 x 20 cm, tirée de *Various verse on moral subjects and natural history, including Tractus de interrogationibus*, Londres, British Library, Harley 3577, fol. 160 (détail)

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

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

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

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



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



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

Cet agencement de l'Air et du Feu permet non seulement de souligner la verticalité du feu, mais aussi de positionner ce dernier au ciel où la lumière du flambeau peut coïncider avec celle du Soleil. C'est grâce à cette lumière vivifiante que le Feu participe au concert des éléments de la prospérité réunis autour de l'Abondance. L'Eau et le Feu sont donc ici complémentaires. Cette complémentarité est probablement due, en grande partie, à l'absence de contact entre les deux éléments qui semblent s'éloigner l'un de l'autre. La peinture met ici en image ce que Charles de Bovelles écrit, en 1510, dans son traité *L'Art des opposés* : « La distance, la séparation et la diversité des opposés assurent leur paix, leur unité, leur accord, leur amour, leur union[4]. » C'est la raison pour laquelle l'Eau et le Feu, aux côtés de la Terre et de l'Air, sont souvent séparés et éloignés dans l'espace, comme en témoigne l'architecture. Dans la cour d'honneur de l'hôtel de Sully (1624-1631)[5], l'Air et le Feu, figurés sur l'aile gauche, font face à l'Eau et à la Terre, présentes sur l'aile droite (fig. 3). Non seulement l'Eau et le Feu se retrouvent sur les deux côtés opposés de la cour, mais leur opposition est diagonale. La même disposition s'observe dans la salle des Citoyens (*Burgerzaal*) de l'hôtel de ville d'Amsterdam où chacun des quatre éléments a été représenté deux fois par Artus Quellinus (1609-1668) au-dessus des quatre portes donnant accès à quatre galeries (1655)[6].

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

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

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

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

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

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



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

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

Des éléments connotés

Dans le langage de l'époque, le feu apparaît comme la métaphore de la guerre[8]. Celle-ci est étroitement liée à l'élément depuis l'Antiquité et ce lien est bien rappelé par l'abbé Laurent Morellet dans sa description du salon de Mars du château de Versailles. Un « tableau rond, de coloris à fonds d'or » y représente

> la Fureur et la Guerre, par une femme armée, qui tient d'une main une épée, et de l'autre un flambeau, et par un homme qui tient un javelot, ou dard, qui brûle par l'un des bouts ; il est en attitude de le darder du côté des ennemis, comme leur jettant le feu de la Guerre. C'estoit de la manière que les Romains declaroient la guerre à leurs ennemis, dans le temps que les prêtres faisoient les imprecations dans le temple de Janus[9].

Ce passage indique un double lien entre la guerre et le feu, lien tellement fort que l'épée, attribut de la guerre, prend même la forme du feu : l'épée flamboyante (fig. 5), souvent portée par l'archange saint Michel, se rencontre ainsi dans l'emblématique des Grands (Charles VIII[10], le cardinal-duc

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

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

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

Charles II de Bourbon[11], le connétable Charles III de Bourbon[12]), représentant le zèle guerrier et religieux des princes, comme le souligne le chapitre de Laurent Hablot dans ce volume. Ce n'est donc pas par hasard que Louis XIV choisit cet attribut en 1693 pour orner le revers de la croix de l'ordre de Saint-Louis destinée aux officiers. Il s'agissait d'un

> médaillon de gueules, avec une épée flamboyante, la pointe passée dans une couronne de laurier, liée de l'écharpe blanche ; sur un autre cercle d'azur qui l'environne, se trouve la devise en lettres d'or, *bellicæ virtutis prœmium* (récompense de la vertu guerrière). La couleur du ruban est le rouge de feu[13].



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

L'artillerie qui se développe à la Renaissance fait du canon l'attribut moderne de la guerre et ce nouvel attribut est étroitement associé au feu : la fonte des « bouches à feu » va parfois jusqu'à donner la forme d'une bouche à feu mythique, celle du dragon, que certains hommes de l'époque moderne croyaient encore pouvoir chasser[14]. Conservé au musée de l'Armée (Paris), un canon de bronze espagnol fondu dans les années 1510 donne un très bel exemple de ce type de décor. Sa longueur (3,730 m) et son poids (2,275 kg) indiquent qu'il ne s'agit pas d'un canon d'opérette, mais d'une arme réelle. Ce canon montre une similarité avec celui fait pour Bâle en 1514, par Jörg von Guntheim, fondeur actif à Strasbourg et ayant travaillé dans la première moitié du XVI^e^ siècle, non seulement pour les villes alsaciennes[15], mais aussi pour l'empereur Maximilien, ainsi que pour les rois d'Aragon et d'Angleterre. Les mâchoires du dragon forment la bouche du canon et lui donnent son nom. Ce « Dragon » (fig. 6) est conservé au Musée historique de Bâle. Sa notice précise que, « sur la section avant » de l'arme, « on peut lire l'inscription suivante en minuscules gothiques : *ich bin der Crack ungehir was ich schis das duon ich mit fir meister Ierg zu Strosburg gos mich* (je suis le dragon monstrueux et terrible ; ce que je crache, je le crache avec du feu. Maître Jörg de Strasbourg me fit) »[16]. Cette inscription explique l'onomastique du canon et décrit le caractère effrayant de la puissance de feu que la présence visuelle du dragon laisse deviner.

Fondu en 1684 par les zurichois Jean-Balthazar (1638-1702) et Jean-Jacques (1635-1700) Keller au service de Louis XIV, un mortier français de douze pouces (calibre de 33,7 cm), conservé aujourd'hui à Londres[17], proclame aussi la puissance de feu, mais en évoquant un dieu romain au lieu du dragon

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

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

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

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

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

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

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



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

qui est fréquemment présent dans les feux d'artifice grandioses de Louis XIV[18] : *Non solis radios sed Iovis fulmina mitto*, c'est-à-dire *Je n'envoie pas les rayons du soleil, mais les foudres de Jupiter*. En phase avec la représentation récurrente d'un Louis XIV sous les traits de Jupiter au moment des bombardements français d'Alger (1683) et de Gênes (1684)[19], l'inscription est accompagnée des armoiries d'Henri de Daillon, duc du Lude (v. 1622-1685), grand maître de l'artillerie, et des armoiries du roi de de France, soutenues par le sceptre et la main de justice. Les inscriptions susmentionnées et leurs environnements héraldiques indiquent la volonté du pouvoir — urbain et princier — de revendiquer la maîtrise du feu dans la guerre.

Le lien entre les bouches à feu et la proclamation de la puissance politique est clairement illustré par le portrait de Jean-Balthazar Keller (fig. 7), commissaire général des fontes de l'Artillerie de France[20], réalisé par Hyacinthe Rigaud (1659-1743) et gravé par Pierre Drevet (1663-1738)[21]. Le regard du fondeur fixe le spectateur. Keller désigne de la main droite la bouche à feu, bien mise en évidence au premier plan, tandis qu'il étend le bras gauche en pointant l'index vers la statue équestre d'un Louis XIV impérial à la romaine qu'il a « jetée en fonte d'un seul jet » suivant le dessin de François Girardon (1628-1715), comme le précise une estampe célébrant l'inauguration de la place Louis-le-Grand (aujourd'hui place Vendôme), à Paris, en 1699[22].

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

White Tower, Londres, n° XIX.133.

18 C'est notamment le cas dans le grand feu d'artifice versaillais de 1674. Gaëlle Lafage, *Charles Le Brun, décorateur de fêtes*, Rennes, PUR, coll. « Art et société », 2015, p. 135-136.

19 Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven, Yale University Press, 1992, p. 97-101. La figure de Jupiter apparaissait déjà à l'époque de la guerre contre les Provinces-Unies. Le feu d'artifice organisé par la Ville de Marseille le 5 septembre 1673 montrait un roi jetant ses foudres sur Maastricht. Willem Frijhoff, « Fiery Metaphors in the Public Space: Celebratory Culture and Political Consciousness around the Peace of Utrecht », dans Renger E. de Bruin, Cornelis van der Haven, Lotte Jensen *et al.* (dir.), *Performances of Peace: Utrecht 1713*, Leyde, Brill, 2015, p. 235.

20 Arthur Norris Kennard, *Gunfounding and Gunfounders. A Directory of Cannon Founders from Earliest Times to 1850*, Londres, Arms and Armour Press, 1986, p. 96.

21 Gilberte Levallois-Clavel, *Pierre Drevet (1663-1738), graveur du roi et ses élèves Pierre-Imbert Drevet (1697-1739), Claude Drevet (1697-1781)*, thèse de doctorat d'histoire de l'art sous la direction de Marie-Félicie Perez, Lyon, université Lumière Lyon 2, 2005, p. 553-557.

22 *Cérémonie observée à Paris pour l'érection de la statue équestre de Louis le Grand, élevée en l'honneur de ce Monarque, et consacrée dans la Place appellée de son nom, le 13 Aoust 1699 par Messieurs le Gouverneur, Prévôt des Marchands, et Échevins de cette ville*, Paris, Nicolas Langlois et Antoine Trouvain, 1700.



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

l'inauguration de cette statue de Louis XIV « fut célébrée avec autant de ferveur qu'une victoire majeure »[23] et que ce sont justement Mars et la Victoire qui tiennent l'image de la statue dans l'estampe illustrant l'événement dans l'almanach de 1700[24].

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

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

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

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

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

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



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

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

> Louis XIII est figuré caracolant de la droite, précédé de deux pages. Le cardinal de Richelieu est figuré au-dessus du roi, au premier étage d'un palais à l'italienne. Dans le fond du tableau seraient représentés la reine et ses deux fils, au balcon du palais qui sert de point de fuite à la composition[26].

C'est également derrière ce palais et sur les toits des immeubles avoisinants que se déroule un feu d'artifice dont la lumière éclaire la nuit. Le tableau consacré à l'Eau est bien différent. Un paysage côtier est montré en journée et, malgré les quelques nuages, le Saint-Esprit, apparaissant sous les traits d'une colombe lumineuse, éclaire la partie gauche du tableau et envoie des couronnes à la famille royale (Louis XIII, Anne d'Autriche et leurs enfants) — réunie dans un navire — nef de la France – arrivant au bon port, celui de la paix, au pied d'un escalier qui mène au temple de la Gloire. C'est là qu'attend le cardinal de Richelieu, gardien de la porte du temple, pour saluer la famille royale[27]. La côte qui n'est pas exposée aux rayons du Saint-Esprit est enneigée et des luges, portant des voyageurs sans armures, y glissent sur la glace en donnant l'impression d'un défilé organisé qui contraste avec la cavalcade chaotique des cavaliers du Feu.

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

> Dans la cour de l'hôtel de la Monnoye, étoit une pyramide, au bas de laquelle étoit l'envie déchirée par le Lion Belgique : au dessus du Lion on voioit le Genie de la Ville d'Anvers, qui avec la déesse de l'abondance tenoient d'une main le buste de SON ALTESSE ROYALE, représenté dans un medaillon, et de l'autre une couronne : plus haut étoit une aigle tenant l'inscription de son immortalité[28].

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

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

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

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



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

est l'opposition complexe de l'Eau et du Feu, celle de la paix et de la guerre. L'eau a même un rôle non négligeable dans certains projets qui cherchaient à mettre fin à un état de guerre quasi permanent : en 1712, dans la dernière phase de la guerre de Succession d'Espagne, l'abbé de Saint-Pierre (1658-1743) considère cet élément comme l'unité pour calculer la « livre immuable », mesure de poids qui serait idéalement commune à toute l'Europe pacifiée vivant en une union harmonieuse[29]. L'eau peut être non seulement une unité matérielle pour consolider la paix, mais aussi un espace qui incite à faire la paix : la paix maritime basque concernant des territoires relavant du roi d'Espagne et du roi de France en fournit un bon exemple en 1653[30], soit six ans avant la paix des Pyrénées de 1659 qui mit fin à la guerre franco-espagnole en cours depuis 1635 ! La paix des Pyrénées, elle aussi, a un lien particulier avec l'eau puisqu'elle fut signée sur l'île des Faisans, située au milieu de la Bidassoa, cours d'eau formant la frontière entre l'Espagne et la France et permettant la création d'un espace de négociation aussi neutre que possible. Comme les grandes victoires, les paix signées sont célébrées par des feux d'artifice souvent tirés sur l'eau. Dans les Provinces-Unies, qui se situent sous le niveau de la mer et possèdent de très nombreux canaux, les « spectacles de feux d'artifice » sont même préparés « comme des spectacles d'eau »[31]. L'eau et le feu ne sont donc finalement jamais très éloignés. Ce constat incite à relativiser l'association positive de l'eau à la paix et l'association négative du feu à la guerre, tant ces éléments sont protéiformes et leurs usages multiples.

Des éléments changeants

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

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

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

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

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

> Le Feu, qui a eu le plus de party dans les guerres qu'il a faites, fait les premiers présages de la Paix, et comme il tient le rang le plus haut dans l'ordre du monde, il a l'avantage sur tous les autres en ces réjouissances publiques. Son éclat porte d'abord dans les yeux des étincelles de la lumière, qui sont les premières avances du plaisir, et sa chaleur ouvre le cœur aux plus belles saillies de la joye. Il n'est rien de plus libéral que luy, il communique ses qualités à tout ce qui l'approche, et fait des profusions continuelles de ses lumières. Il n'est rien de plus agissant, il est dans de continuelles inquiétudes, il s'attache à tous les corps, il travaille sur toute sorte de matière et transforme en sa substance tout ce qu'il pénètre. Ses opérations font les miracles de l'Art et de la Nature. Il change le sable en crystal, les poisons en remèdes, les fleurs en essences et la terre en or. Il nous empêche d'être aveugles la moitié de notre vie. Il brille dans les Astres, il étincelle dans les rubis, il pétille dans les yeux des lions, il s'insinue dans leurs moelles, il travaille dans tous les cœurs. Sa chaleur luy tient lieu de mains, sa flamme de langue, sa lumière d'yeux et sa légèreté de pieds. Il est terrible dans les mines, paisible dans le ciel, sacré dans nos mystères, utile dans nos maisons et dangereux dans les armées. Mais il est aimable à présent qu'il ne sort de la bouche des canons que pour annoncer le repos et qu'il ne paroit dans les places publiques que pour y dissiper les ténèbres de la discorde et pour allumer dans les cœurs des citoyens des étincelles d'amour et de reconnaissance[33].

Même si elle est rappelée, l'image négative du feu de la guerre laisse la place à l'image positive du feu de la paix. Après la longue liste de ses destructions dans le contexte guerrier, voici maintenant la longue liste de ses bienfaits en temps de paix : après s'être transformé, il est perçu comme l'instrument de la transformation quelque peu alchimique de son environnement grâce aux effets physiologiques, physiques et chimiques que provoquent sa lumière et sa chaleur, pour le plus grand profit de la société. Les puissants qui instaurent ce feu bénéfique sont célébrés par les organisateurs des réjouissances lyonnaises en utilisant l'élément central du discours : « Les armes du Roy, de Messeigneurs nos Gouverneurs, et de la Ville furent représentées par des lances à feu, et l'on y lut distinctement des deux côtés [du temple de Janus élevé sur le pont du Change] *Vive le Roy*, écrit par quatre cens lances à feu[34]. » (fig. 10)



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

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

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

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

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

34 *Ibid.*, p. 13.

> et cent fusées sortirent des armes du Roy sur les quatre portes de la machine. Un boulet dans l'eau qui les releva fist le mesme effect que le précédent et un autre qui le suivit jetta grand feu par soixante pétards. Vingt-cinq fusées brulant dans l'eau illuminèrent la rivière et quatre bombes au-dessus de la machine en faisant comme les précédentes réussirent à souhait, aussy bien que les cents fusées qui suivirent. Après cela, la machine fust éclairée par plus de cent chandelles, et deux cent fusées sortirent des armes du Roy et des piédestaux[35].

Au cours de ces feux d'artifice, 30 pétards et plus de 400 fusées sortirent des « armes » du Roi-Soleil. Ici, comme dans d'autres feux d'artifice célébrant la paix, Louis XIV est le roi du feu bénéfique qui embrase tellement l'eau que celle-ci ressemble au feu ou, mieux encore, à un élément jamais vu. Ce simulacre de transmutation est la manifestation théâtrale de la puissance surnaturelle dont la littérature de glorification théologico-politique crédite la personne royale. Il s'agit là d'un phénomène européen qui, outre les spectacles de Louis XIV à Versailles, s'observe, par exemple, aussi bien à Londres en 1685 pour le couronnement de Jacques II[36] qu'à Moscou en 1702 lors de la célébration d'une victoire de Pierre le Grand dans sa guerre contre la Suède. Cet exemple est plus symbolique que réel car le feu d'artifice n'est pas organisé sur l'eau, mais il n'en reste pas moins vrai que l'élément y est représenté par un Neptune chevauchant un dauphin sous la « pluie d'or » du feu[37].

La célébration de cette puissance de transmutation a son autel : la fontaine de vin. Celle érigée à Strasbourg fut placée devant l'entrée principale de l'hôtel de ville où l'élite urbaine célèbre le monarque et son entourage. Une estampe réalisée par Jean-Adam Seupel (1662-1714)[38] nous donne à voir une structure impressionnante de « menuiserie establie sur un basty de charpente représentant un grand portail d'ordre toscan, composé de trois corps d'architecture » dont les deux extérieurs, ayant « beaucoup de saillie », « enfonçoient aussy beaucoup celuy du milieu dans le renfoncement duquel paroissoit élevé sur un riche scabellon le buste du Roy et, au-dessus de luy, la devise ordinaire de Sa Majesté, un Soleil, avec ses mots latins qui luy servent d'âme, *Nec Pluribus Impar* » (fig. 11)[39]. Le portrait du roi est entouré, à gauche, des « escus en ovale des Armes de Monseigneur[40], et de Monseigneur le Duc de Bourgogne[41], avec cette inscription dans la frise au-dessus, *Gloria Regis* », et à droite, « de ceux des Armes de Monseigneur le Duc d'Anjou[42] et de Monseigneur le Duc de Berry[43], accompagnés de ces mots, aussy dans la frise directement au-dessus, *Deliciæ Regni*[44] ». À droite et à gauche de ces deux pilastres armoriés, deux colonnes ornées de fleurs de lys créaient un cadre d'exposition majestueux, pour deux statues de « huict pieds de haut » : celle de gauche était l'allégorie de « la Paix avec un rameau d'olivier dans une main et, dans l'autre, une couronne de palme » tandis que celle de droite était l'allégorie de la Justice, « reconnue

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

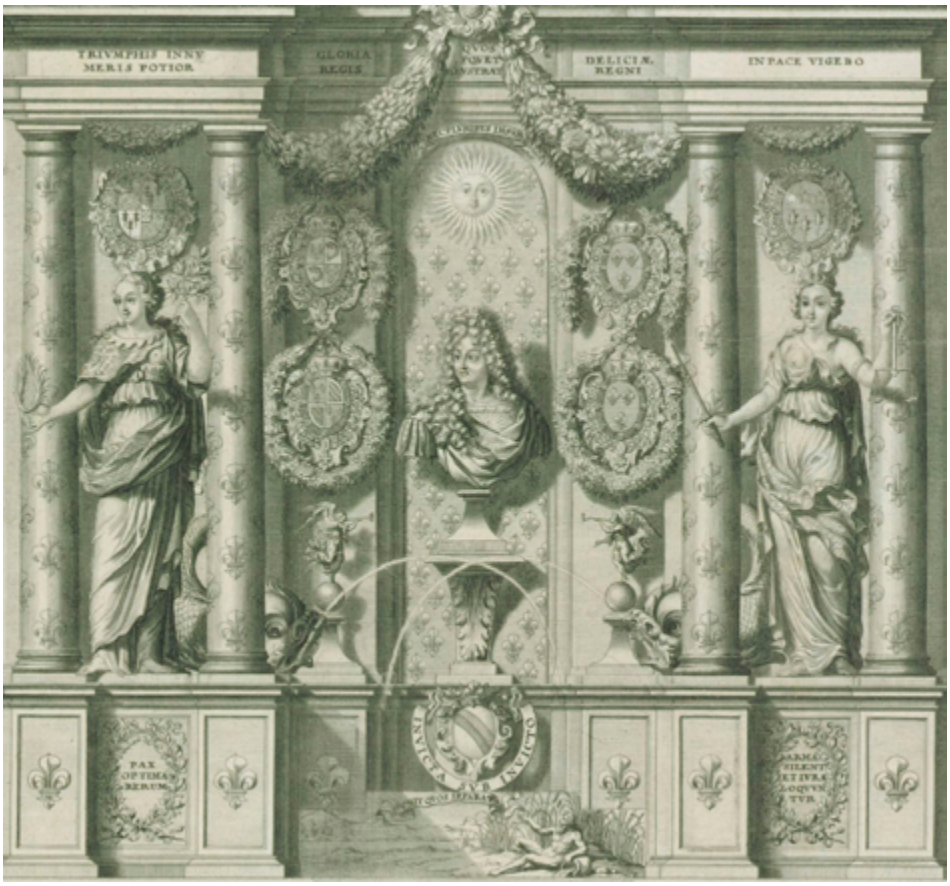


Fig. 11 : Jean-Adam Seupel, *La fontaine de vin de Louis XIV érigée à Strasbourg pour célébrer la paix de Ryswick,* estampe, tirée de *La décoration de la Fontaine de vin…*, 1698, 61,9 x 51,6 cm, Paris, BnF, RESERVE QB-201 (171)-FT 5 [Hennin, 6401] (détail)

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

45 *Ibid.*, p. 3.
46 *Ibid.*, p. 4.
47 *Ibid.*, p. 2.

de cette ville peut être interprété comme l'un des signes d'un changement d'époque. En lien avec les armoiries de l'héritier du trône qui avait participé à la guerre[48] ainsi qu'avec celles des petits-enfants du roi, les dauphins, qui reçoivent la couleur de l'âge d'or, ne crachent plus de l'eau mais deux types de vin qui sont métamorphosés lors de leur croisement devant la colonne solaire d'un « roi de guerre » devenu « roi de paix »[49]. Aux yeux des spectateurs, le vin qui tombe dans les cuves semble tomber dans le Rhin. Certes, l'urne de l'allégorie du Fleuve déverse l'eau conformément à l'iconologie habituelle, mais le lit du Rhin est maintenant symboliquement rempli de vin qui y remplace l'eau ensanglantée du passage qu'avait effectué l'armée française en 1672. Cette transmutation de l'eau en vin par Louis XIV rappelle le geste christique et inscrit le miracle royal dans une longue histoire mystique que résume Jean-Pierre Bayard :

> À la naissance d'Osiris, l'eau du Nil se muait en vin et, à Andros, l'épiphanie de Dionysos, d'après Pausanias et Pline, célébrait la même transmutation. Saint Chrysostome dit avoir vu l'eau des fontaines se changer pareillement ; il a même goûté ce nectar à Cibyre, en Asie Mineure. Ainsi cette eau transmuée en vin symbolise que le Feu spirituel est descendu du Ciel et que le Saint Mystère est réalisé[50].

Il est à noter que la mise en scène strasbourgeoise du passage de la guerre à la paix associe implicitement l'eau à la guerre tandis que le vin, dont la symbolique est rattachée au sang, au feu et aux sacrifices, devient signe d'une paix effaçant la mémoire de la guerre[51]. Il apparaît donc que l'eau n'est pas inséparable de la paix. Comme le précise le *Dictionnaire de l'Académie française* (1694), l'eau, comme le feu, peut être évoquée lorsqu'il est question « de la violente agitation de certaines choses inanimées » : les académiciens évoquent « la fureur de la tempeste ; la fureur de l'orage ; la fureur de la mer ; la fureur des vents ; la fureur des flammes ». L'eau aussi peut être dangereuse, perçue comme violente et meurtrière[52]. Elle aussi peut être un cimetière, champ de bataille, voire une arme redoutable. Pour s'emparer de La Fère en 1595, Henri IV, entendant « destourner le cours d'une rivière et luy donnant un nouveau lict, l'a renfermée de grandes et hautes levées dans lesquelles elle croist et se hausse, à mesme que ces eaux abondent, attendant qu'elle soit à une deue hauteur pour la desborder dans la ville et la noier »[53]. Au début de la guerre de Louis XIV contre les Provinces-Unies (1672-1678), les écluses sont ouvertes par les Hollandais pour inonder le pays et « faire un rempart de l'Océan[54] » dans le but d'arrêter l'offensive française. L'ampleur démesurée de la glorification du passage du Rhin par les troupes françaises en 1672 témoigne également de l'importance que l'eau peut avoir dans la guerre et dans la représentation de celle-ci aux côtés du feu : « un bas-relief d'or sur fond lapis » montrait cet événement au cœur du feu d'artifice organisé sur le Grand Canal de Versailles en 1674[55]. Il fallait montrer que Louis XIV, « roi de feu », pouvait franchir l'eau pour triompher des Provinces-Unies dont la puissance était assise sur les eaux.

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

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

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

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

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

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

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

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

Du côté néerlandais, l'année 1672 voit non seulement l'ouverture des écluses pour arrêter les foudres françaises, mais aussi le perfectionnement de l'équipement des pompiers pour combattre les incendies. C'est le peintre Jan van der Heyden (1637-1712) qui, après avoir mis au point un système d'éclairage public à Amsterdam en 1669, perfectionna une pompe à eau et son tuyau à boyaux permettant aux pompiers d'Amsterdam de pulvériser l'eau sur les foyers d'incendie. Au terme d'une longue période d'amélioration de l'équipement, l'artiste publia un ouvrage en 1690 pour résumer son expérience et mettre en valeur ses inventions[56]. Les deux premières planches sont dédiées à l'illustration de la simplicité et de l'efficacité de ses trouvailles. La troisième planche de l'ouvrage est la première qui présente un incendie historique, celui de l'ancien hôtel de ville d'Amsterdam (fig. 12).

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

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

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



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

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

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

Une phrase latine — *Casusque inservit in omnes* — inscrite dans un cartouche, au milieu dans la partie supérieure de la planche, indique que l'expérience des mésaventures causées par les incendies des bâtiments — qu'il s'agisse d'immeubles ou d'embarcations figurés dans le cartouche — a été utile pour mettre au point un équipement de pompier efficace. Ce dernier est devenu le symbole de la lutte contre l'incendie au service du bien public comme le montre l'emblème à gauche, dans la partie supérieure de la planche. Cet emblème comporte les armoires de la ville d'Amsterdam au-dessous desquelles est inscrite la mention W60, indiquant que l'exercice se passe à l'occasion du soixantième anniversaire de Guillaume III d'Orange-Nassau (1650-1702), stathouder des Provinces-Unies dès 1672 et roi d'Angleterre à partir de 1689. Sous l'égide du prince, l'hôtel de ville d'Amsterdam n'est plus seulement garanti contre le feu, mais apparaît — au sens propre et figuré du terme — comme la garantie de la Ville contre les feux grâce au jaillissement de l'eau depuis l'hôtel de ville sur l'espace urbain. Les magistrats affichent ainsi leur rôle protecteur du haut du clocher du palais municipal dont la girouette, en forme de navire, évoque la puissance maritime de la Ville et, à travers elle, celle des Provinces-Unies, capables de mener la guerre sur l'eau et avec de l'eau contre tout type de feu[57].



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

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

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



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

Des éléments proches et rapprochés

> Et puisque Louis a également paru admirable dans la guerre et dans la paix, rappelons à ces deux états toutes les vertus qui brillent dans sa personne ; prudent dans les attaques, infatigables dans les veilles, terrible dans les combats, modéré dans la Victoire, toujours vaillant et toujours vainqueur : tel est Louis dans la Guerre. Prodigue dans ses dons, superbe dans la structure de ses Palais, magnifique dans ses fêtes, aimable dans ses plaisirs, juste juge des moindres différens de ses sujets, sévère pour le crime et l'insolence : tel est Louis dans la Paix ; et c'est dans ces deux états qui rassemblent toute la gloire d'un vray Monarque que je vais vous le montrer[60].

C'est ainsi que l'académicien Paul Tallemant présente la guerre et la paix comme les deux domaines complémentaires du portrait exemplaire d'un prince parfait qu'incarne, à ses yeux, Louis XIV. Valable pour d'autres princes de l'époque, ce constat reflète la quête de la plus parfaite démonstration de pouvoir affichant le contrôle de l'eau et du feu comme étant celui de la Nature et, par conséquent, celui de l'ordre du monde. Cette démonstration est bien résumée dans l'histoire de la conquête de Thétis, fille de Nérée/néréide, par le roi mythique Pélée. La déesse ne voulait pas s'unir au roi et lui résistait en se métamorphosant continuellement. Pour notre propos, la métamorphose la plus spectaculaire est celle où Thétis s'entoure de flammes[61].

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

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

60 P. Zoberman, *op.cit.*, p. 116.

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

La résistance de Thétis est à la fois celle de l'Eau et du Feu, une résistance dans laquelle les deux éléments s'unissent pour se renforcer en se complétant : l'eau s'enflamme et le feu déborde. C'est la raison pour laquelle la conquête de Thétis par Pélée apparaît comme la métaphore de « la transformation de la force en puissance, de la force en pouvoir »[62]. Les noces de Thétis et Pélée peuvent ainsi être interprétées comme un moment rare et recherché de la manifestation pleine et entière de la puissance[63]. La recherche de celle-ci est intergénérationnelle, comme le montre l'histoire d'Achille, reprise à l'époque moderne, notamment à l'occasion des naissances princières.

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



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



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

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

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



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



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

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

Au centre du tableau qui décore la cheminée, l'allégorie de la Fortune indique les possibles à envisager par le gouvernement de l'État : naufrage au pied des rochers, à la gauche de la Fortune, témoignant d'une conduite *sinistre*, ou navigation heureuse, à la droite de la Fortune, vers le port du salut d'un horizon ensoleillé, indiquant une grande *dextérité*. Si les armes et les instruments de navigation ornant les pilastres ne sont pas flamboyants, leur juxtaposition renvoie à celle du Feu et de l'Eau. Ces attributs sont les signes des deux éléments et apparaissent comme tels dans les fêtes publiques françaises, italiennes et espagnoles pour mettre en scène le pouvoir princier et ses aspirations impériales[64]. Neptune et Jupiter, dieux tutélaires de l'Eau et du Feu qui se côtoyaient déjà dans l'appartement des bains de François I[er][65], y sont fréquemment évoqués et, quand il s'agit de s'assurer d'une heureuse navigation, les détenteurs du pouvoir aiment les voir comme leurs compagnons de route. Lors de l'entrée de Louis XIII à Arles en 1622, une galère arrivant à la tribune aux harangues fut dotée d'un pavillon fleurdelisé dont le toit supportait « d'un côté, une statue de Jupiter foulant un globe terrestre et, de l'autre, un Neptune tenant son trident pour marquer

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

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

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

Cet agencement renverse l'ordre des éléments tel que ce dernier fut représenté dans le dessin du manuscrit italien de 1481, cité plus haut. Les jets d'eau qui s'élancent vers le ciel dans les jardins du château de Versailles et qui apparaissent comme autant de jets de feu lors des spectacles signalent aussi ce renversement qui est opéré par la puissance princière, se présentant comme créatrice d'un nouvel ordre[67], même si les canons iconologiques traditionnels sont respectés.

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

> Neptune debout, gourmandant les flots ; de la main droite il tient son trident, les pointes en bas ; de la gauche, il tient un fouet de cordes qu'il lance sur les flots : c'est le *Quos ego* du poète ; le Dieu est nu ; le haut de la plaque, qui est cintrée, est terminé par une coquille accostée de dauphins et de génies[68].

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

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

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

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

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

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

Conçue en 1567 par le sculpteur Claude Lullier, cette fontaine se trouvait dans une niche de la façade de l'hôtel de ville jusqu'à sa destruction en 1792. L'image que nous en avons a été reconstituée en 1899 pour illustrer un ouvrage paru l'année suivante sur l'histoire de Besançon[70]. Le voyageur du XVII[e] siècle pouvait voir

> la figure de bronze de l'Empereur Charles Quint, portée par un aigle à deux testes de mesme matière, qui a les ailes ouvertes, de sorte qu'il est rattaché à la muraille (où elle fait un portique) avec tant d'industrie qu'il semble voler au Ciel pour y porter son maistre qui tient d'une main un globe qui représente le monde, et de l'autre une espée avec cette devise au-dessus de ce portique : *Pleust à Dieu.* Cet aigle à deux teste s'élève au-dessus d'un grand bassin où il rend l'eau par ses becs, en faisant l'une des plus belles fontaines de Besançon[71].

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



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

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

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

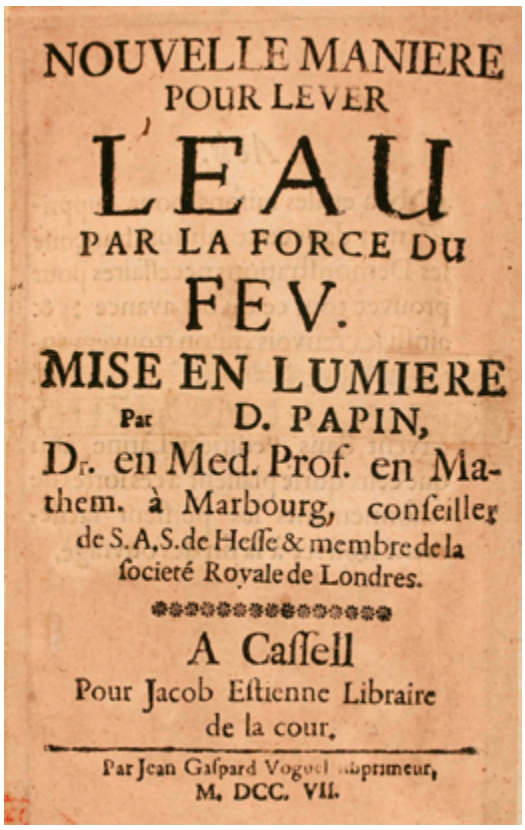

NOUVELLE MANIERE
POUR LEVER
L'EAU
PAR LA FORCE DU
FEV.
MISE EN LUMIERE
Par D. PAPIN,
Dr. en Med. Prof. en Mathem. à Marbourg, conseiller de S.A.S. de Hesse & membre de la societé Royale de Londres.
A Cassell
Pour Jacob Estienne Libraire de la cour.
Par Jean Gaspard Voguel Imprimeur,
M. DCC. VII.

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

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

Comme le note Isaac Newton (1642-1727), rapporteur de la Royal Society, Papin proposa d'utiliser une pompe à vapeur pour faire projeter « 400 livres d'eau toute les deux secondes » à une hauteur de plus de 90 mètres et à une distance horizontale de plus de 180 mètres. Même si le grand physicien reconnaissait le potentiel de cette machine pour les fontaines, le drainage de l'eau dans les fossés, les marais et les mines, il était d'avis de soumettre la machine aux essais les plus simples et les moins chers pour en tirer des renseignements sur la capacité réelle du dispositif[73].

Contrairement à cette préconisation, la pompe à vapeur de Papin avait un objectif très grand : faire monter l'eau sur une montagne, à plus de 530 mètres au-dessus du niveau de la mer, pour alimenter une cascade d'une longueur de 3915 pieds ainsi qu'un très grand nombre de fontaines et de jets d'eau qui jalonnaient la cascade entre le sommet de la montagne, occupé par un monument octogonal imposant, coiffé d'une statue géante d'Hercule, et le pied de la montagne où se trouvait le château de Wilhelmshöhe, à proximité de la ville de Cassel (fig. 21). Confié à l'architecte romain Giovanni Francesco Guerniero (1665-1745), le projet grandiose du landgrave a tellement marqué le paysage que la montagne était qualifiée de « caroline » : la montagne de Charles (Karlsberg). Une médaille conçue par l'érudit Johann David Köhler (1684-1755) associe le landgrave à la montagne en mettant en parallèle le portrait de Charles (avers) et celui d'Hercule (revers), dont l'inscription dans le paysage est immortalisée. À travers l'évocation de l'achèvement du grand projet d'aménagement, la médaille insiste sur la gloire du prince[74]. La pompe à vapeur y contribuait car elle permit au prince non seulement de posséder le lieu, mais aussi de l'animer en y faisant couler l'eau.

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

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

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

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

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

servions aussi de la pression que l'eau exerce sur les autres corps en se dilatant par la chaleur, au lieu que auparavant je ne me servois que de la seule suction dont les effets sont bien plus bornez : et Mr. Leibniz, dans sa réponse du 29e juillet 1698, me marque qu'il a aussi eu la même pensée. Ce que je dis icy n'est pas pour donner lieu de croire que Mr. Savery qui a depuis publié cette Invention à Londres n'en soit pas effectivement l'inventeur : Je ne doute point que cette pensée ne luy soit venue aussi bien qu'à d'autres sans l'avoir apprise d'ailleurs : mais ce que je dis est seulement pour faire voir que MONSEIGNEUR le LANDGRAVE est le premier qui a formé un dessein si utile[75].

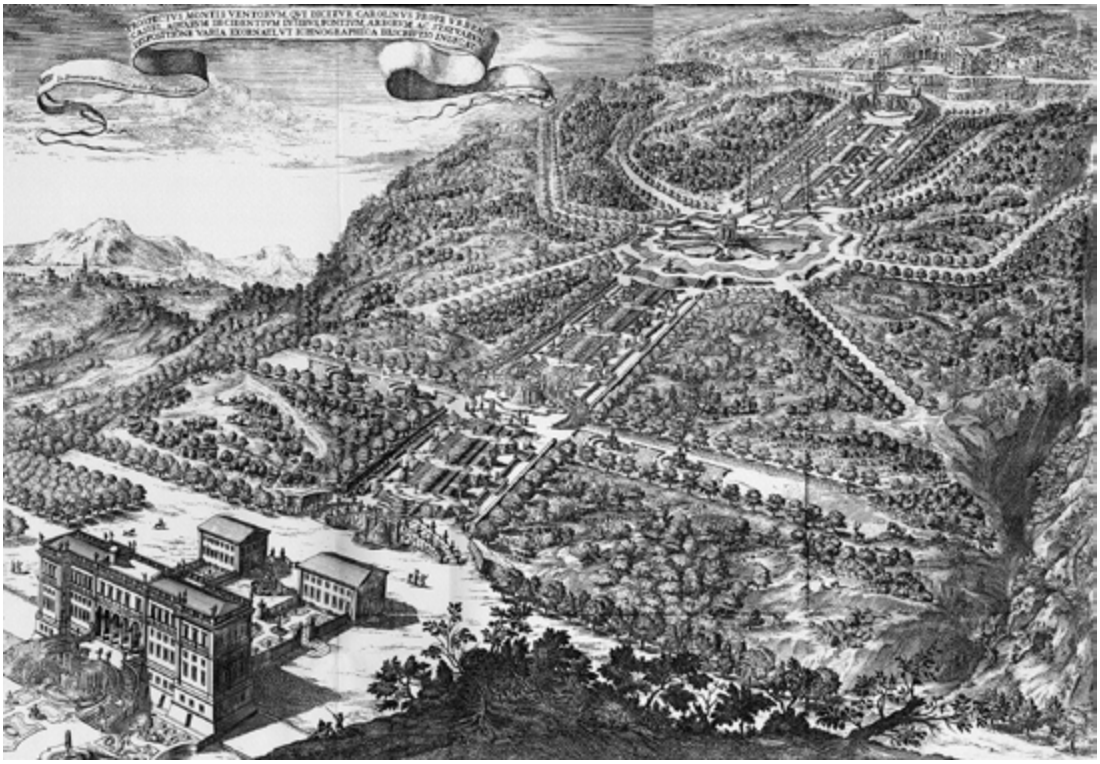


Fig. 21 : Alessandro Specchi d'après Giovanni Francesco Guerniero, *Le château de Wilhelmshöhe et son jardin,* estampe, tirée de Guerniero, *Delineatio montis…*, 1706, planche 15, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P 2002-228

Si des scientifiques tels que Leibniz[76], Savery et Papin pouvaient penser à faire appel au feu pour mouvoir l'eau, c'est au prince que revient la gloire d'avoir initié la réflexion sur le rapprochement des éléments. La grandeur du prince est marquée clairement par celle des caractères de son titre : les noms des scientifiques sont en minuscules, seul le prince a droit aux majuscules. Tout comme les artistes, les scientifiques sont les instruments reconnus de la gloire princière, mais ils savent qu'ils doivent s'effacer pour maintenir non seulement leurs charges et pensions, mais aussi l'éclat baroque du projet herculéen. Dans la dédicace de son ouvrage consacré à la montagne de Charles, l'architecte Guerniero reconnaît cette nécessité en adoptant une rhétorique courtisane similaire à celle de son collègue physicien :

> J'avoue pourtant, Monseigneur, de n'être que le simple instrument de ce vaste ouvrage qui prend son origine uniquement de Vos propres idées très éclairées tant par rapport à sa beauté qu'à la lumière, que j'ay tirée de là, pour conduire et recueillir les eaux dans les corridors et dans les veines souterraines qui semble concourir à rendre leurs services en dirigeant leurs cours à la mer de Vos grâces, comme à leur véritable source[77].

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

76 Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716).

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

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

> en tant que feu et nuée, ces colonnes symbolisent la conciliation des principes antagonistes et la libération du monde de la nécessité, la rédemption du monde de la matière à l'aide de ce symbole puissant de l'eau ignée, à la fois vin, sang christique et eau diaphane lumineuse, cristal liquide, perle transparente, eau de vie, matière rédimée par l'esprit, qui s'élève en spirale torsadée à la façon du feu et des nuées, symbole puissant de transfiguration dont vont s'emparer les allégories et les artifices du jardin[79].



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

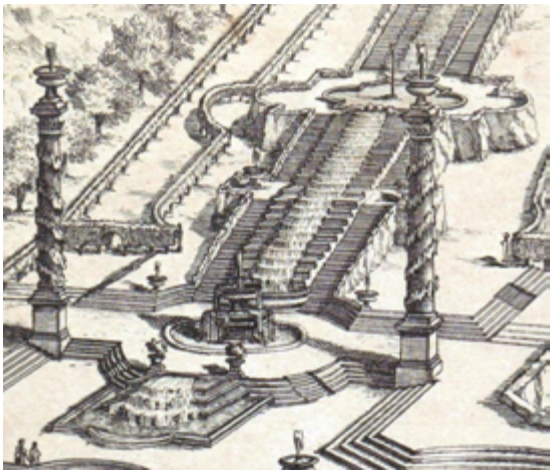


Fig. 23 : *Les colonnes d'Hercule dans le jardin du château de Wilhelmshöhe*, détail de la figure précédente

Les colonnes torses de Wilhelmshöhe — venues d'Italie dans leur forme baroque avec l'architecte romain — insistent d'autant plus sur cette symbolique de rapprochement du Feu et de l'Eau qu'elles portent des jets d'eau et que l'eau descend sur elles en les faisant participer à la cascade. Juste après les colonnes, c'est un ensemble de bassins et de fontaines formant une place solaire qui est intégré dans la cascade, comme pour mieux souligner le parcours du Soleil vers l'occident[80], un monde qui attend son conquérant. Le château du landgrave se situe bien au-delà de cette porte et indique que son propriétaire est ce conquérant puisqu'il a déjà passé les colonnes d'Hercule. En rapprochant l'Eau et le Feu conformément au programme princier, l'architecte romain et le physicien français ont ainsi inscrit dans l'espace une idée déjà formulée par Charles Quint au XVI^e^ siècle à travers sa fontaine de Bruxelles, située près de la porte de Hal. Une description de 1782 dit qu'elle était « la plus ancienne de toutes celles de la ville et c'est elle qui fournit une plus grande quantité d'eau »[81]. Le

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

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

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

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

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

rôle nourricier du prince est ainsi reconnu même par la postérité[82]. Les transformations urbaines du XIXe ont supprimé la fontaine, mais les plaques décoratives de celle-ci ont été conservées à la porte de Hal (fig. 24). Chacune des plaques comporte quatre croix de Saint-André dans les quatre coins de la surface ornée. Un briquet héraldique est posé sur chaque croix. Les croix et les briquets insistent sur l'appartenance de Bruxelles à la Maison ducale de Bourgogne dont Charles est l'héritier[83].

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

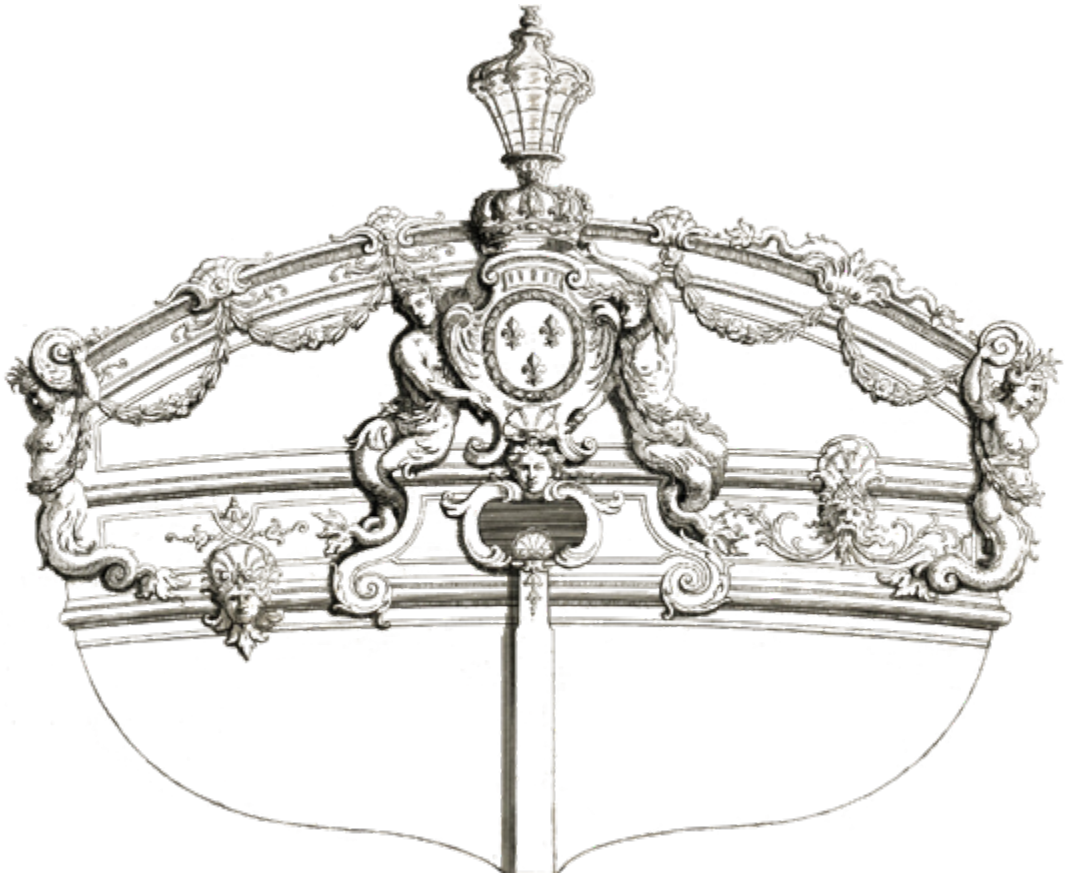


Fig. 24 : Plaques de la fontaine de Charles Quint près de la porte de Hal, première moitié du XVIe siècle, Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire (photo : Dénes Harai)

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

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

Partie 1
Discours phares



Qu'il s'agisse d'images, de textes, d'architectures ou du mélange des trois, les détenteurs du pouvoir tiennent ou font tenir des discours utilisant l'eau et le feu pour proclamer leur grandeur, leurs valeurs et leurs objectifs ainsi que leur volonté de s'inscrire dans le temps en y devenant des points de repère pour les générations à venir. Ce sont les contextes d'énonciation et les modalités d'expression de ces discours phares qu'analysent Laurent Hablot, à travers les devises princières dans l'Europe de la Renaissance, Yann Lignereux, au sujet du phare de Cordouan au moment du passage difficile des Valois aux Bourbon, et Dénes Harai, par le biais de l'écriture des guerres de Religion par la Maison de Navarre et des représentations contrastées de Gabriel Bethlen, prince de Transylvanie, à l'époque de la guerre de Trente Ans. À l'image du phare posé entre terre et mer (réel dans le cas de Cordouan ou symbolique dans celui du drapeau de Bethlen), ces discours ont en commun de s'élaborer à l'intersection de mondes qui s'opposent en se côtoyant : ceux de la guerre et de la paix, de la mort et de la vie, de l'orthodoxie et de l'hérésie, de l'extérieur et de l'intérieur, de l'avant et de l'après.

Dénes Harai

Be it through images, texts, architecture or a combination of these, water and fire were used in representations created by or for the wielders of power to proclaim their grandeur, their values and objectives as well as their desire to make their mark on history in becoming landmarks for future generations. These are the contexts of enunciation and the modalities of expression of this enlightened rhetoric analyzed by Laurent Hablot through princely devices in Renaissance Europe, by Yann Lignereux via the lighthouse of Cordouan during the difficult transition from the Valois to the Bourbons, and by Dénes Harai, who examines written accounts of the Wars of Religion produced by the Household of Navarre in the second half of the 16th century and the contrasted representations of Gabriel Bethlen, prince of Transylvania, during the Thirty Years' War. In keeping with the image of a lighthouse (literally in the case of Cordouan, or symbolically in that of the flag of Bethlen), set between land and sea, these representations share the characteristic of being elaborated at the intersection of opposing and colliding worlds: those of war and of peace, of death and of life, of orthodoxy and of heresy, of the exterior and of the interior, of the before and of the after.

Principes contraires, dons du Ciel et puissants éléments

L'eau et le feu dans les devises princières de l'Europe des XV^e et XVI^e siècles

Laurent Hablot

L'époque moderne a su imaginer de nouvelles formes de représentations du pouvoir politique en conformité avec les importantes mutations culturelles apportées par la Renaissance et la pensée moderne. Mais le médiéviste sait aussi apprécier, dans ces manifestations de l'autorité, l'importance de l'héritage. C'est notamment le cas de la représentation emblématique qui prolonge très loin dans l'époque moderne des formes et des fonctions élaborées bien en amont pour mettre en signe et en scène le pouvoir. Cette communication par l'image, longtemps dominée par l'héraldique, s'était pourtant renouvelée de façon importante, à la fin de la période médiévale, avec le développement des devises, un nouveau système emblématique fondé sur des signes polysémiques et polymorphes, à la fois emblèmes et symboles, et dans lequel le thème de l'Eau et celui du Feu, quasiment absents de l'héraldique, occupent une place importante. Ces deux éléments se retrouvent en effet dans plusieurs des emblèmes utilisés par les princes européens de la fin du Moyen Âge et du début de l'époque moderne. Associés ou distincts, ils expriment par leurs qualités propres ou conjointes telle ou telle vertu du prince qu'une savante mise en scène permet d'exalter au service de son pouvoir.

La devise, formes et fonctions

Pour bien saisir l'efficacité de ces manifestations emblématiques, il est nécessaire de définir d'abord les caractéristiques de cette nouvelle emblématique née au milieu du XIV^e siècle dans les grandes cours d'Europe[1]. Ces nouveaux signes, qui viennent compléter, puis parfois même concurrencer les armoiries, sont le produit de plusieurs évolutions culturelles, sociales et politiques essentielles dans la définition du pouvoir. Du point de vue emblématique, les devises permettent l'expression de l'individu qui, par le choix d'un signe propre, se distingue du groupe familial auquel il appartient et que désignent ses armoiries. Mais, paradoxalement, ce signe personnel est aussi souvent destiné à être partagé, de façon plus ou moins formelle, par tous ceux qu'une relation étroite de fidélité et de clientèle lie à son promoteur. L'aspect graphique de ces signes d'un genre nouveau est considérablement enrichi par rapport aux contraintes de l'emblème héraldique et aucune règle ne vient limiter les formes et couleurs de la devise. Par ailleurs, ce signe-emblème qui renvoie à une personne singulière est également porteur d'une symbolique propre et clairement prise en compte dans son exploitation sémiologique. La foi, la courtoisie, les vertus morales, l'action militaire sont autant de sens que peuvent porter, parfois même conjointement, ces nouveaux emblèmes. Leur richesse sémiologique se nourrit également de leur polymorphie, puisque ces devises peuvent être composées de tout ou partie d'un ensemble qui compte des signes figurés — la *devise stricto sensu* —, des sentences verbales — le *mot* — , des *lettres* — monogramme ou chiffre — et des couleurs. Les

1 Ce système de signes est étudié dans ma thèse *La Devise, mise en signe du prince, mise en scène du pouvoir*, Poitiers, université de Poitiers, 2001. Sur le sujet, voir aussi Laurent Hablot, « La devise, un signe pour les princes de la fin du Moyen Âge », dans Élisabeth Taburet (dir.), *La Création artistique en France autour de 1400*, Paris, École du Louvre, 2006, coll. « Rencontres de l'École du Louvre », p. 177-192.

emblèmes figurés n'excluent d'ailleurs aucun registre : animaux, végétaux, éléments naturels, objets du quotidien, ces figures sont désormais représentées de façon réaliste et expriment le goût du temps pour l'observation et le vérisme.

Ces fonctionnalités multiples font de la devise un outil essentiel de la représentation des élites et, quand il le faut, un précieux miroir du pouvoir. Mises en scène sur d'innombrables supports, en particulier les relais de la communication politique tels que les sceaux, les monnaies, les chartes, les salles de pouvoir, les drapeaux, ces devises contribuent à « suremblématiser » le prince, ses biens, ses fidèles et l'espace dans lequel il se révèle.

Très circonscrit dans le temps — la devise apparaît vers 1350 pour s'épuiser progressivement dans le courant du XVI[e] siècle — et amplement répandu, ce système emblématique a pourtant laissé peu de gloses : ni catalogue, ni commentaire, ni manuel. Un silence des sources qui n'obère pas les potentialités de ces signes en termes de communication, mais qui atteste au contraire de la subtilité et de la puissance de leur discours.

Pour saisir la portée du système et en étudier les formes et les fonctions, l'historien doit donc se fonder sur l'accumulation d'études de cas qui révéleront dans le détail l'exploitation de tel ou tel emblème. Leur interprétation s'appuie nécessairement sur un faisceau de concordances culturelles précisément inscrites dans le contexte de leur utilisation.

Quelques devises sur l'Eau et le Feu

L'Eau

Dans l'emblématique princière des années 1350-1550, le thème de l'eau est assez rarement traité pour lui-même : peu de cascades, de source ou de pluie[2]. Cet élément est en revanche plus souvent mis en scène en lien avec des contenants ou des instruments relatifs à l'eau.

Parmi divers exemples d'emblèmes associés à l'eau ruisselante, il faut citer la célèbre chantepleure[3] que Marie de Clèves (1487), épouse et veuve de Charles d'Orléans (le père de Louis XII), adopte vers 1450[4]. Cette figure est associée au mot RIEN NE MEST PLUS/PLUS NE MEST RIEN, à la couleur noire, aux larmes et aux fleurs de pensée et d'ancolie, à la lettre S double ou aux lettres LM (fig. 25). Son usage par Marie de Clèves est attesté par de nombreuses sources telles que la mention de bijoux dans ses inventaires ou la présence de ces emblèmes dans les marges de manuscrits de sa bibliothèque.

À en croire le premier théoricien français de la devise, Claude Paradin, dans son ouvrage des *Devises héroïques*, publié à Lyon en 1557, cette devise, cumulant les symboles du deuil et de la tristesse, serait un héritage de Valentine Visconti qui l'aurait adoptée après l'assassinat de son époux Louis d'Orléans en 1407. Cette idée fonde d'ailleurs l'image romantique de Valentine Visconti qu'affectionnera tant le XIX[e] siècle. Si, en effet, l'emploi de ces signes emblématiques par Valentine Visconti a pu être confirmé par les sources et relié à son deuil, notons qu'au moment où Marie de Clèves choisit ces signes, son époux est bien vivant et l'expression de tristesse contenue dans ces emblèmes doit plus certainement être rapportée à la revendication malheureuse du duché de Milan qu'à la tristesse amoureuse. Un choix politique et dynastique donc, mais qui n'empêche pas

2 Citons tout de même la devise du cardinal Girolamo Riario, une cascade ruisselant sous un pont, figurée par exemple dans le décor du palais Altemps à Rome.

3 Au sens ici d'« arrosoir en forme de bouteille percée à sa base, déversant des gouttes » (https://devise.saprat.fr/embleme/chantepleure-1, consulté le 6 novembre 2025).

4 Cette devise a été récemment étudiée par Jonathan Saso, « "Rien ne m'est plus, plus ne m'est rien" : la valeur dynastique de la devise de la chantepleure entre Valentine Visconti et Marie de Clèves, duchesse d'Orléans », dans L. Hablot et Miguel Metelo de Seixas (dir.), *La Devise, un code européen*, Lisbonne, IEM – Instituto de Estudos Medievais, 2022.https://run.unl.pt/bitstream/10362/145007/1/BOOK_DevisesLettres_TOTAL.pdf.

qu'en 1589 encore, Louise de Lorraine, reine de France éplorée après l'assassinat de son époux Henri III, fera représenter cette chantepleure dans le décor de ses appartements au château de Chenonceau où elle se voit encore.



Fig. 25 : Panoplie héraldique de Marie de Clèves, miniature, Paris, BnF, département des manuscrits, Ms. Français 25528, fol. 5 r° (détail)

Une autre belle devise sur le thème de l'eau est la roue de moulin adoptée par Alphonse V de Portugal (†1481)[5]. Les princes de la maison d'Aviz, tous grands consommateurs d'emblèmes, retiennent d'ailleurs plusieurs devises inspirées par des activités mécaniques ou liées à la mer : grue de levage, bouée, filet, etc[6]. Alphonse V choisit donc pour emblème la roue de moulin projetant des gouttes dans les années 1450 (fig. 26).

Cette devise est attestée par plusieurs sources iconographiques ou littéraires comme la chronique de Rui de Pina relatant la bataille de Toro (1476) durant laquelle le roi combat sous un étendard à cette devise ; une tapisserie illustrant l'expédition contre Asilah en 1471 qui figure l'étendard et divers supports à la devise et le mot JAMAIS ; plusieurs clefs de voûte du troisième cloître du monastère-nécropole de Batalha ; le décor sculpté et peint du couvent Saint-Antoine de Varatojo (Torres Vedras), où la roue est associée à une cordelière et à des roses.



Fig. 26 : Devise de la roue de moulin d'Alphonse V de Portugal, détail de *La bataille d'Asilah*, 1471, tapisserie, Pastrana, Collégiale Notre-Dame de l'Assomption (The Picture Art Collection / Alamy)

Parfois interprétée comme une allusion à la tristesse du roi après la mort de sa première épouse en 1455, cette devise est, pour Humberto Mendes de Oliveira[7], relative à la bataille d'Alfarrobeira qui opposa, en 1449, le jeune Alphonse V soutenu par le duc de Bragance à l'infant Pierre de Coïmbra, régent omnipotent du royaume, la bataille ayant eu lieu près de moulins. Le sens symbolique de la figure serait à mettre en relation avec l'action de la roue évoquant la prise de pouvoir du jeune roi, l'aspersion de gouttes marquant la purification du royaume et le terme JAMAIS le vœu fait par le prince de ne jamais renoncer à ses droits. Cette notion de purification et de perfection chrétienne semble renforcée par l'association entre les devises de la roue, de la cordelière et de la rose que l'on retrouve dans le décor du couvent de Varatojo et correspond également à l'esprit de croisade qui anime la campagne de 1471.

Outre ces mises en scène de l'eau ruisselante, cet élément est à plusieurs reprises évoqué comme contenu de fontaines ou de fonts baptismaux. Citons par exemple l'énigmatique devise du tigre du roi Charles VI, parfois associé à une fontaine[8]. Cet

5 Voir la notice dédiée à cette devise dans la base Devise : « Roue de Moulin dégouttante (*o rodizio*) », https://devise.saprat.fr/embleme/roue-de-moulin-degouttante-em-0-em-em-rodizio-em.

6 Voir « Maison de Portugal » dans la base Devise : https://devise.saprat.fr/famille/portugal.

7 Humberto Menendes de Oliveira, « O Rodizio: Empresa de D. Afonso V representada no Convento de Santo Antonio do Varatojo », *Torres Cultural*, n° 8, 1998, p. 100-107.

8 *Statutenbuch der Cour d'amour*, Vienne, Österreichisches *Staatsarchiv*, Haus-, Hof und Staatsarchiv, Orden vom Goldenen Vlies (Manuscrits de l'Ordre de la Toison d'or), codex 51, fol. 2 v°.

emblème apparaît dans les sources en 1393[9] sous la forme, quand il est figuré, d'une sorte de chien ou de hyène avec un museau court, une mâchoire carrée, des touffes de poils sur l'épine dorsale et une queue de lion. L'animal, véritable totem de Charles VI, est souvent colleté d'une couronne à laquelle sont suspendues deux cosses de genêt, emblème de l'ordre de chevalerie fondé par le roi. Son probable sens symbolique est éclairé par les bestiaires qui évoquent pour cet animal l'épisode du chasseur s'emparant du petit de la tigresse et qui, pour échapper à sa poursuite, lui présente un miroir ou la conduit devant une fontaine dont le reflet lui laisse penser qu'elle a retrouvé son petit[10]. À cette figure d'animal trompé, le roi associe le mot JAMAIS, laissant sans doute entendre qu'il ne se laissera jamais tromper comme le tigre. Un symbole de clairvoyance, donc, que le contexte politique explique fort bien puisque le roi, frappé de crises de folie récurrentes, doit faire face à l'ambition agressive de son frère Louis d'Orléans et de son cousin Jean sans Peur. Le contexte culturel invite encore à voir dans la fontaine le miroir de Narcisse autant que, fontaine de Jouvence, le moyen de la reviviscence.

Les sens symboliques de l'eau, appliqués aux emblèmes, ne surprennent donc pas vraiment : deuil, tristesse, purification, renouvellement. C'est essentiellement leur mise en contexte qui permet d'en éclairer le sens sans ignorer leur probable polysémie.

Le Feu



Fig. 27 : Le « soufflet » et le mot TANT, tiré des *Heures de René d'Anjou*, après 1454, Paris, BnF, département des manuscrits, Ms. Latin 17332, fol. 16 (détail)

Le thème du feu est bien plus présent dans ce registre de signes. Il porte lui aussi souvent une forte polysémie autour de l'idée générale de la passion ou de l'ardeur amoureuse, spirituelle ou martiale.

Parmi de nombreux exemples, citons une belle composition emblématique portée à la fois par René d'Anjou et par Louis de Bourbon-Roussillon (†1488) ou Matthieu, Grand Bâtard de Bourbon (†1505). Cette figure, constituée par une sorte de palissade de treillage surmontée par un arceau de bois noueux, est posée sur un lit de flammes rugissantes. René d'Anjou l'avait associée, dans son emblématique, au mot TANT (fig. 27) et Matthieu de Bourbon à son monogramme M (Matthieu et sa mère Marguerite de Brunant). Les auteurs y ont vu une roseraie sans fleurs détruite par le feu comme le signe de la passion amoureuse du roi René desséchée par le deuil après la mort de sa première épouse Isabelle de Lorraine ou de ses enfants ou encore, un panier renversé en flammes[11]. La lecture en est pourtant tout autre, comme cela a été récemment établi. Il s'agit en réalité d'un objet quotidien dans les maisons du Moyen Âge, une sorte d'éventail d'osier qui, tenu par son anse, était destiné à activer le feu à la façon d'un soufflet[12]. C'est donc la flamme et non l'objet qui constitue le principal intérêt de la figure qui exprime le feu bien ravivé de la passion. Un thème que l'on retrouve d'ailleurs dans une autre devise flamboyante du roi René, une chaufferette

9 Voir L. Hablot, *La Devise*, *op. cit.*, p. 438-445, et la base Devise.

10 *The Aberdeen Bestiary*, Aberdeen University Library, Ms. 24, fol. 8r°-v°, vers 1200.

11 Christian de Mérindol, *Le Roi René et la seconde maison d'Anjou. Emblématique, art, histoire*, Paris, Le Léopard d'or, 1987, p. 139 et 141.

12 « Soufflet », *Devise - CESCM - Les familles* | *Maison de Bourbon* | *Louis, bâtard de Bourbon* [publié en ligne le 17 mai 2013] : https://devise.saprat.fr/embleme/soufflet.



Fig. 28 : *La chaufferette Dardant Desir*, Luca della Robbia, *Stemma en terre cuite représentant les armes de René d'Anjou sur la maison de Jacopo de' Pazzi à Florence*, ca. 1466-1478, diamètre 335,3 cm, profondeur 25 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, n° 6740:1 / 15-1860



Fig. 29 : Dextrochères d'archanges armées de l'épée flamboyante du cardinal Charles II de Bourbon, surmontées des armes et du mot du prélat, vitrail, Paris, église des Célestins, BnF, Manuscrits, Clairambault 640, fol. 65ro

— sorte de vase enflammé ou de brasero — associée aux mots DARDANT DESIR (fig. 28) qui ne laisse aucun doute sur son sens courtois, même si cette passion peut encore être celle de la guerre ou de l'amour de Dieu[13].

Assez proche graphiquement de la chaufferette, la devise du feu grégeois — un pot de terre enflammé — adoptée par Charles I^er^ de Bourbon à partir de 1447 et complétée par le mot PARTOUT, est interprétée — un des rares exemples de devises explicitées — dans le roman du *Cœur d'amour espris* de René d'Anjou[14] comme le symbole de l'ardeur amoureuse du duc de Bourbon. Malgré cette version apocryphe, n'oublions pas la fonction militaire de cet objet qui peut encore figurer l'ardeur belliqueuse de ce prince.

Ce thème du feu reste d'ailleurs courant chez les Bourbon[15]. La devise du pot à feu est notamment conservée par Jean II (†1488). Tandis que le cardinal Charles II de Bourbon (†1488) adopte la belle devise de l'épée flamboyante tenue par une main d'archange (fig. 29)[16], une figure que l'on retrouve presque identique dans l'emblématique des rois Charles VII et Charles VIII avec le bras de saint Michel

13 C. de Mérindol, *Le Roi René…*, *op. cit.*, p. 150-153.

14 *Le Livre du Cœur d'amour espris* (après 1480), Paris, BnF, Ms. Fr. 24399, fol. 91. (Albert Lecoy de la Marche, *Le Roi René*, Paris, Didot, 1875, t. II, p. 159-162) : « ung aultre escu ensuivant estoit d'azur à trois fleurs de lys d'or, à une bande de guelle ; autour duquel escu **estoient paincts pots d'or cassés, dont yssoit grans flammes de feu gregeoys** ; & le champ sur quoy les ditz pots estoient, estoit my parti en quartiers de noir et de bleu ; soubz lequel tableau estoient escriptz les vers qui s'ensuivent : Charles de Bourbon fuys, qui grant renom avoye, / En gracieuseté, ou temps que je regnoye / Entre tous me trouvay joyeulx & esbattant, / Comble de plusieurs biens que l'homme est dezirant : / Courtoisie, beaulté, bonté, tresors, largesse, / Sens & honnesteté, bon advis, grand prouësses / Des dames assailly plus que mon père assez, / Dont par l'ardeur d'amours je prins, comme scavez, / Por mon mot, **feu grégeoys** ; mais, neanmoins mon feu, / D'aller à l'hospital en la fin contraint feus / Hommage au dieu d'amours, comme les autres, fis, / Et sur le portal ai le mien blazon assis. »

15 L. Hablot, « La ceinture ESPERANCE et les devises des Bourbon », dans Françoise Perrot (dir.), *Espérance : le mécénat religieux des ducs de Bourbon*, cat. exp., Souvigny, Musée municipal, 15 juin-11 novembre 2001, Souvigny, Ville de Souvigny, 2001, p. 91-103.

16 « Épée flamboyante », Devise - CESCM - Charles II de Bourbon | Les familles | Maison de Bourbon [publié en ligne le 27 mai 2013] : https://devise.saprat.fr/embleme/epee-flamboyante.



Fig. 30 : Épées palmées et flamboyantes de Charles VIII entourant l'écu de France dans Jean Bénart, *Louanges de Charles VIII*, 1497, Paris, BnF, Manuscrits, Ms. Fr. 2228, fol. 1 r° (détail)

armé ou l'épée palmée/flamboyante (fig. 30)[17]. Mais le feu est encore cité, comme nous venons de le voir, dans les emblèmes de Louis de Bourbon-Roussillon, dans ceux de Matthieu de Bourbon (la lettre M flamboyante)[18], bâtards princiers, ou ceux de Pierre II de Beaujeu, qui adopte la devise de la nuée flamboyante[19]. Et cette thématique sera encore bien présente dans les devises imaginées pour le connétable de Bourbon, comme en atteste un carnet de projets de devises, déjà marquées par l'esprit des emblèmes allégoriques du XVI^e^ siècle[20].

L'exploitation de cet élément qu'est le feu dans l'emblématique des ducs de Bourgogne et de leur maison offre néanmoins un cas exemplaire[21]. En 1420, Philippe le Bon, rompant avec la tradition des devises végétales de son père et de son grand-père, adopte pour devise un fusil frappant une pierre à feu et projetant des étincelles, associé au mot AUTRE NAURAY (fig. 31)[22]. Cet emblème est choisi en 1420, un an après l'assassinat de Jean sans Peur par Charles VII et ses conseillers sur le pont de Montereau. Ce choix de Philippe le Bon fait lui aussi partie des rares exemples de devises commentées par les sources. Ainsi, le chroniqueur bourguignon Georges Chastellain y voit, au propre et au figuré, un prolongement du rabot de Jean sans Peur :

> Je vous diray les causes originelles et les premières racines dont luy est mu pensement à mettre sus ordre, sans avoir encore pensé, ne délibéré, ou au moins, si pensé l'avoit, sy l'avoit-il celé, de mettre sus celle ou telle, combien qu'en ensievant la nature de son père le duc Jehan qui en son temps moult avoit eu grans affaires en France et portoit, à entendement de pluseurs grandes choses, le rabot, cestui, non veuillant fuir l'entendement de son père par moins, ains plustost l'approcher par plus vive

17 Cette devise de Charles VII n'est connue que par les sources écrites mais l'épée palmée et flamboyante de Charles VIII est encore visible sur de nombreuses sources iconographiques, à commencer par le décor sculpté (d'origine) du château d'Amboise.

18 « M enflammée », Devise - CESCM - Les familles | Maison de Bourbon | Mathieu de Bourbon [publié en ligne le 29 mai 2013] : https://devise.saprat.fr/lettre/M%2520enflamm%25C3%25A9.

19 « Chardon », Devise - CESCM – Pierre II de Bourbon | Maison de Bourbon | Les familles [publié en ligne le 29 mai 2013] : https://devise.saprat.fr/personne/pierre-ii-de-bourbon.

20 Paris, BnF, Ms. Fr. 24461, fol. 140 v° cité dans Anne-Marie Lecoq, *François I^er^ imaginaire, symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, coll. « Art et histoire », 1987, p. 190. Voir aussi Laurent Vissière, « Les Saintes-Chapelles des Bourbons (1315-1540) et leurs devises. Exaltation et sanctification d'une lignée », dans L. Hablot et M. Metelo de Seixas, *La Devise, op. cit.*

21 Sur cette emblématique, voir notamment la base Devise (« maison de Bourgogne ») : https://devise.saprat.fr/famille/bourgogne.

22 « Fusil », *Devise - CESCM - Les familles* | *Maison de Bourgogne* | *Philippe III de Bourgogne* [publié en ligne le 15 octobre 2013] : https://devise.saprat.fr/embleme/fusil.

signification et plus ague, selon le temps que veoit, prist et mis sus pour enseigne perpetuel de sa maison le fusil, lequel, s'il le prist sans conseil que de luy, sy ne le prist-il sans mistère, me semble, entendible à chascun [...][23].



Fig. 31 : La devise du fusil frappant son silex, associée au mot AUTRE NARAY (ici AULTRE NAREY) et aux armoiries de Philippe le Bon dans les *Chroniques de Hainaut,* 1447, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 9242, fol. 1, 1447 (Heritage Image Partnership Ltd / Alamy)

Cet emblème agressif, belliqueux, qui exprime, par le feu qu'il se promet d'allumer, l'idée de la vengeance, désormais unique but du jeune duc, se décline par la suite en deux formules liées à ce thème du feu : l'emblématique de la Toison d'or et la croix de Saint-André, souvent figurée flamboyante[24].

Ce thème emblématique est très largement suivi par ses enfants. Charles le Téméraire adopte cette devise du fusil et y associe le mot JE LAY EMPRINS[25], son demi-frère, le Grand Bâtard Antoine (†1504) choisit quant à lui la devise de la barbacane et le mot NUL NE SY FROTTE[26]. Un autre bâtard du duc, David de Bourgogne (†1496), évêque de Liège, adopte l'emblème de la boîte à amadou, avatar du fusil, associé à la sentence ALTIJT BEREIT, c'est-à-dire « toujours prêt »[27].

Cette emblématique flamboyante associe pourtant occasionnellement l'eau et le feu. En témoignent par exemple les efforts accomplis pour christianiser la référence littéraire de l'ordre de la Toison d'or, Jason et les argonautes, déjà présente sur des tapisseries des collections de Philippe le Hardi et qui avait pu influencer son petit-fils. Comme le remarque Michel Pastoureau[28], dès le

23 Georges Chastellain, *Chronique*, dans Œuvres, éd. Joseph-Bruno-Marie-Constantin Kervyn de Lettenhove, Bruxelles, s.n., 1863, t. II, p. 8 : « Je vais vous dire les causes originelles et les premières raisons qui lui ont donné l'idée de prendre pour emblème, sans y avoir songé, ni réfléchi, ou en tous cas, s'il l'a fait, il s'en est caché, telle ou telle figure, c'est que suivant le tempérament de son père, le duc Jean, qui en son temps avait eu d'importants conflits en France et portait, signifiant ainsi plusieurs idées importantes, le rabot, celui-ci (Philippe), ne voulant pas s'éloigner de l'état d'esprit de son père mais au contraire s'en approcher plus clairement encore, en ces jours, adopta pour emblème perpétuel de sa maison le fusil, qu'il prit sans être conseillé par personne d'autre que lui, mais sans mystère, compréhensible par tous il me semble » (trad. L. Hablot).

24 Cette association est d'ailleurs surprenante dans la mesure où, dans l'emblématique de Charles le Téméraire par exemple, le fusil semble enflammer la croix de Saint-André qui est pourtant l'emblème du saint patron du duché et des armées bourguignonnes. Voir « Croix de Saint-André », *Devise – CESCM - Les familles | Maison de Bourgogne | Charles Ier de Bourgogne*, [publié en ligne le 19 novembre 2013] : https://devise.saprat.fr/embleme/croix-de-saint-andre-1.

25 « Fusil », *Devise - CESCM - Les familles | Maison de Bourgogne | Charles Ier de Bourgogne* [publié en ligne le 19 novembre 2013] : https://devise.saprat.fr/embleme/fusil-1.

26 « Barbacane », *Devise - CESCM - Les familles | Maison de Bourgogne | Antoine, bâtard de Bourgogne*, [publié en ligne le 23 octobre 2013] : https://devise.saprat.fr/embleme/barbacane.

27 « Boîte à amadou », *Devise - CESCM - Maison de Bourgogne | Les familles | David, bâtard de Bourgogne* [publié en ligne le 23 octobre 2013] : https://devise.saprat.fr/embleme/boite-a-amadou.

28 Michel Pastoureau, « Armoiries, devises, emblèmes. Usages et décors héraldiques à la cour de Bourgogne et dans les

premier chapitre, tenu à Lille en 1431, le chancelier Jean Germain soulignait que le choix de Jason, héros païen et sans parole, ne pouvait inspirer les chevaliers de l'ordre. Le prélat propose donc Gédéon, héros biblique relié à l'épisode d'un miracle concernant une toison animale : Dieu prouve l'élection de Gédéon à la tête d'Israël en gardant sèche une toison étendue sur le sol humide de rosée et en mouillant la toison quand la terre restait sèche (Juges VI, 36-40). L'adhésion relative du duc à ce patronage se révèle dans plusieurs œuvres, comme la série de tapisseries sur ce thème commandée par Philippe le Bon en 1448 ou le manuscrit du *Champion des dames* de Martin Le Franc qui met l'épisode en relation avec l'ordre en 1451[29]. Un collier de nuées pluvieuses y remplace les flamboyants fusils autour des armoiries du prince (fig. 32), annonçant les différents emblèmes construits sur l'opposition des contraires : la confrontation de l'Eau et du Feu.

Principes contraires, la mise en signe de la tempérance

Comme nous venons de le voir, dans l'emblématique, Eau et Feu peuvent donc être associés, voire confondus, pour porter un message symbolique précis. L'emblématique européenne médiévale a notamment généré deux devises, potentiellement liées par l'histoire, qui exploitent ces deux éléments : le tison des Visconti et la salamandre de François Ier.

La première de ces deux devises, le *tizzone*, est adoptée vers 1350 par Galéas II Visconti (†1378), vicaire impérial à Milan à partir de 1355. Il s'agit d'un bâton noueux flamboyant à sa base et auquel sont suspendus deux seaux d'eau (fig. 33). Si l'origine exacte reste imprécise, les auteurs modernes, comme Paolo Giovio ou Marco Cremosano, lui inventèrent une élaboration mythique et héroïque. Le premier rapporte que le seigneur milanais l'aurait prise à un chevalier flamand, vaincu lors d'un tournoi ; le second développe ce récit de Giovio et identifie l'adversaire battu au comte (*sic*) de Bourbon que le prince, exilé vers 1347 à la cour de Jean le Bon avec ses frères Barnabé et Matthieu, aurait affronté dans un tournoi[30]. Quelle que soit l'origine de cette devise, elle fut reprise par Jean Galéas Visconti et connut une nouvelle diffusion avec son fils Galéas Marie, dont elle était un des emblèmes préférés, souvent figuré de part et d'autre des armoiries ducales. Certains auteurs voudraient y voir le célèbre mais discuté bâton noueux de Louis d'Orléans, figuré sans seaux ni flammes, lecture possible, mais peu documentée[31].

Ce *tizzone* fut encore repris, comme symbole de succession dynastique, par François Ier Sforza et son fils Galéas Marie. Ludovic le More en poursuivit même l'usage en lui donnant le sens allégorique de l'ardeur tempérée par la prudence, ce qui est souligné par le mot qui l'accompagne à partir de cette période : *ARDO et SPEGNO*[32]. Paolo Giovio expliqua d'ailleurs l'emblème comme une métaphore des résultats propres aux forces opposées[33], signifiant que le seigneur portait à la fois la

Pays-Bas méridionaux au XVe siècle », dans Bernard Bousmane, Thierry Delcourt (dir.), *Miniatures flamandes, 1404-1482*, cat. exp., Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 30 septembre-31 décembre 2011, Paris, BnF, 6 mars-10 juin 2012, Bruxelles/Paris, Bibliothèque royale de Belgique/Bnf, 2011, p. 89-102.

29 Martin Le Franc, *Le Champion des dames*, Paris, BnF, Ms. Fr. 12476, fol. 1 v°.

30 Paolo Giovio, *Le Vite dei dodici Visconti, prencipi di Milano*, Venise, Gabriele Giolito de Ferrari, 1549, p. 88-89.

31 Je remercie Alain Marchandisse de m'avoir suggéré cette idée. L'utilisation de cette devise par Louis d'Orléans reste très incertaine (voir L. Hablot, « Émissions monétiformes, mots emblématiques et communication politique : l'exemple du méreau de Jean sans Peur, vers 1407 », dans Yvan Loskoutoff (dir.), *Héraldique et numismatique*, III, *Moyen Âge-Temps modernes*, Mont-Saint -Aignan, PUH, 2015, p. 123-138). Si on l'admet toutefois, Valentine Visconti ayant effectivement fait quelques emprunts à l'emblématique paternelle, notamment la devise de la tourterelle dans un soleil rayonnant, l'absence des seaux et des flammes modifierait bien le sens symbolique de ce bâton qui devient alors signe de guerre et non plus de tempérance.

32 Carlo Maspoli, « Arme e imprese visconte e sforzesche Ms. Trivulziano n° 1390. I », *Archives héraldiques suisses*, 110, 1996, p. 132-158, ici p. 139, note 3, et *Id.*, « Stemmi e imprese dei Visconti », dans *Stemmario Trivulziano*, éd. *Id.*, Milan, N. Orsini De Marzo, 2000, p. 27-44, ici p. 30.

33 P. Giovio, *Le Vite dei dodici Visconti*, *op. cit.*, p. 89.



Fig. 32 : Le collier flamboyant de la Toison d'or de Jason transformé en nuée pluvieuse de Gédéon, tiré de Le Franc, *Le Champion des dames*, v. 1440, Paris, BnF, Manuscrits, Ms. Fr. 12476, fol. 1v°



Fig. 33 : Devise visconti du tizzone, gros émis par Galéas Maria Sforza, 1475, Paris, Marché de l'art
(Cgb numismatique)

guerre et la paix, comme l'eau pouvait éteindre le feu[34]. On pourrait encore rapprocher cette figure d'un des « hiéroglyphes » cité dans les *Hieroglyphica* d'Horus Apollo. Dans cet ouvrage diffusé en Italie à partir de 1419, la figure de l'Eau et du Feu associés est commentée ainsi : « pour exprimer la pureté, ils [les Égyptiens] représentent l'eau et le feu car, par ces éléments, tout est purifié[35]. »

L'idée la plus probable contenue dans cette devise est assurément celle de la tempérance, vertu clef du néoplatonisme, qui devient, à la fin du XIVe siècle, une des qualités attendues du prince et se retrouve sans doute exprimée dans de nombreuses devises[36]. La pertinence de ce *tizzone* et sa diffusion rendent probable son influence sur la principale devise de l'arrière-petit-fils de Valentine Visconti, François d'Angoulême : la salamandre (fig. 34).

Cet emblème de François Ier a déjà fait couler beaucoup d'encre[37] et il est aujourd'hui une des devises médiévales les mieux connues, y compris du grand public, encore très largement documentée sur nos monuments, même si une analyse fine de ses évolutions graphiques et symboliques reste à écrire[38]. Souvent donnée comme symbole de la vertu de tempérance, cette devise se formalise en une salamandre — d'ailleurs bien plus proche du dragon que de la *Salamandra Salamandra* des herpétologues — couchée sur un lit de flammes et qui projette de sa gueule ouverte une pluie de gouttelettes. Associée au mot *NUTRISCO ET EXTINGO* — « je m'en nourris et je l'éteins » — et souvent coiffée d'une couronne, l'extrémité de la queue nouée, cette figure devient une métaphore du roi pratiquant la vertu de tempérance.

La devise est pourtant loin d'être univoque, comme l'a montré l'enquête de François Parot et de Thibaud Fourrier : elle évolue dans ses formes et ses sens. Le mot qui l'accompagne et les motifs de l'eau et du feu sont les arguments clefs de ces mutations. Adoptée à l'occasion des dix ans du prince, comme en atteste une médaille frappée en 1504, elle est alors couchée ou assise dans les flammes et associée au mot *NOTRISCO.ALBVONO.STINGO.ELREO*[39]. C'est sur une tapisserie aux armes de Louise de Savoie et de François d'Angoulême, tissée avant 1515, qu'apparaît la première mention du mot *NUTRISCO ET EXTINGO*, et l'association de l'eau et du feu simultanément recrachés par l'animal. Fruit des réflexions d'un proche du prince, Jean Thenaud, auteur du *Triomphe de Tempérance* en 1518, la devise s'associe encore parfois au mot *VITA ET MORS*, ajoutant au paradoxe du feu tempéré par l'eau l'idée de la lutte du bien et du mal[40]. Un thème que l'on retrouve dans une pièce composée pour le roi :

34 *Id.*, *Dialogo dell'imprese militari et amorose*, Lyon, Guillaume Rouillé, 1574, p. 144 ; même s'il regrettait l'absence du mot, l'auteur apprécia cette devise comparée aux autres adoptées à la même époque par les Visconti, qualifiées par lui de « *poca viezza di motti, e forse troppo arrogante significato* ».

35 Ce traité de symbolique du IVe siècle, découvert en Grèce par le prêtre florentin Cristoforo Buondelmonte, prétendait expliquer les hiéroglyphes égyptiens. Il devint un ouvrage de référence pendant près de deux siècles et fut abondamment copié puis imprimé dès 1505 à Venise par Alde Manuce ; en 1515, trente éditions latines existaient déjà.

36 Signalons par exemple, dans le même contexte, la devise du loup – animal sauvage et féroce s'il en est – colleté d'une clochette – symbole de soumission domestique – portée par Louis d'Orléans, le gendre de Jean Galéas Visconti. Voir L. Hablot, « Des princes devenus rois. L'emblématique des ducs d'Orléans, comtes de Blois », *Bulletin de la Société des sciences et lettres du Loir-et-Cher*, t. LXVII, 2012, p. 25-38.

37 Voir notamment A. -M. Lecoq, *François Ier imaginaire, symbolique et politique…*, *op. cit.*, p. 35-50 et Gabriele Mino, « La tempérante salamandre. Aux origines de la devise de François Ier », catalogue en ligne de l'exposition *François Ier, entre pouvoir et image* à la Bibliothèque nationale de France (http://expositions.bnf.fr/francoisler/arret/10.htm).

38 C'est le travail scientifique que préparent Thibaud Fourrier et François Parot, chercheurs associés au CESR, à partir d'un ample corpus textuel et iconographique. Voir une première synthèse sur cette devise dans Thibaud Fourrier et François Parot, « La salamandre, devise de François d'Angoulême », dans L. Hablot et M. Metelo de Seixas (dir.), *La Devise…*, *op. cit.*

39 Ce mot figure déjà sur la médaille de 1504 (Anonyme lyonnais ?), 1504, école de Giovanni Candida (médailleur), argent, diamètre : 6,5 cm, Paris, BnF, département des Monnaies, Médailles et Antiques, Série royale 63.

40 Jean Thenaud, *Le Triumphe des Vertuz, Quatrième traité, Le Triumphe de Temperance*, fol. 61 v°, éd. Titia J. Schuurs-Janssen et René E. V. Stuip, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2010, p. 145.

Ainsi le feu par l'eau remédié
Garde que l'eau ne me face nuysance
Ostant par l'un à l'autre la puissance
Me donnant vie en plaisir trop nyé[41].

Comme le soulignent François Parot et Thibaud Fourrier, l'association du feu et de l'eau, symboles de l'action de se nourrir ou d'être nourri, se retrouve dans le *Traité de l'âme* d'Aristote et son commentaire par Thomas d'Aquin selon lequel le feu se nourrit, alors que l'eau nourrit, ce qui nourrit est l'âme, ce qui est nourri est le corps[42]. Saint Augustin a d'ailleurs également mis en rapport la salamandre dans le feu et la purgation de l'âme[43].



Fig. 34 : Devise de la salamandre associée au mot NUTRISCO ET EXTINGO, tapisserie tissée pour François d'Angoulême peu avant son avènement, 1488-1515, laine et soie, 350 x 470 cm, Boston, Museum of Fine Arts, 36.136 (détail)

41 *Poésies et épitres de François Ier*, BnF, ms. fr. 25452, fol. 43v°. Cité par T. Fourrier et F. Parot.

42 *Traité de l'*âme *d'Aristote* (lib. II, chap. IV) ; commentaire par Thomas d'Aquin (*Sentencia libri De anima*, livre II, 416-21).

43 Augustin, *De civitate Dei*, XXI, chap. II, XXI, chap. II et IV.

Les deux éléments que sont le Feu et l'Eau apparaissent dans plusieurs des emblèmes utilisés par les princes européens de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance. Associés, comme dans le *tizzone* de Jean Galéas Visconti ou la salamandre de François I[er], ils expriment le plus souvent la tempérance du souverain, capable de dominer ses passions. Mais ces symboles se limitent rarement à une lecture stricte et renvoient autant aux sens respectifs exprimés par chacun de ces éléments et déjà symbolisés dans d'autres emblèmes : puissance divine, fureur vengeresse, force incompressible, purification baptismale, etc.

Loin de se restreindre à ces quelques interprétations, ces emblèmes d'eau et de feu, souvent polysémiques, fonctionnent en écho les uns avec les autres, mais aussi en symbiose avec d'autres formes de manifestations du pouvoir. Ils contribuent activement à la communication politique de ce temps. L'aisance avec laquelle les conseillers du prince jouent sur les formes et les contenus pour servir l'image de leur maître nous éclaire autant sur la place qu'occupaient ces questions dans la réflexion politique que sur l'intérêt probable du public à l'égard de ce type de représentations.

L'Eau et le Feu dans l'écriture des guerres de Religion par la Maison de Navarre (1566-1596)

Dénes Harai

Les guerres civiles qui déchirèrent le royaume de France entre 1562 et 1598, en opposant protestants et catholiques et leurs alliés, ont généré un très grand nombre de mises en scène et commentaires, aussi bien en prose qu'en vers, dans lesquels l'Eau et le Feu, éléments opposés par excellence, permettaient aux protagonistes de créer des images saisissantes pour interpeller, avertir ou convaincre les contemporains. Les pages qui suivent s'intéressent à la manière dont la Maison de Navarre, l'un des principaux acteurs de ces guerres, a utilisé l'Eau et le Feu pour parler des événements qui étaient décisifs non seulement pour la France, mais aussi pour elle-même. Afin de donner un aperçu aussi large que possible de l'utilisation des deux éléments entre 1566 et 1596, des exemples seront pris dans les lettres et les mémoires des souverains navarrais (Jeanne d'Albret et Henri de Navarre) et de leurs conseillers (Philippe Duplessis-Mornay et Maximilien de Béthune, baron de Rosny, puis duc de Sully) ainsi que dans les œuvres de quelques propagandistes à leur service (Alexandre de Pontaymeri et Gabriel Chappuys). Il sera ainsi possible de suivre la mobilisation rhétorique des éléments dans l'écriture de la conquête du royaume de France par le roi de Navarre. L'intérêt de l'enquête réside dans le fait que l'enjeu de la mobilisation étudiée fut à la fois politique et historiographique.

1566 et 1596 : variations autour de l'incendie domestique

En 1566, Jeanne d'Albret, reine de Navarre, décrit l'irruption de la guerre civile en Béarn, vicomté souveraine sur laquelle elle règne depuis 1555, de la manière suivante :

> Je m'en retournay avec mon fils chez moy en Béarn pour regarder à conduire les subjects que Dieu m'a donnez, et, aidée de sa grâce, empescher de tout mon pouvoir que cest orage que je voyoy environner mon dict pays n'y entrast, en intention tous jours de servir à mon Dieu et à mon Roy. Je despeschay un de mes gens vers Leurs Majestés pour savoir comme tout passoit, et pour les supplier très humblement que l'on jectast de l'eau sur ce feu avant qu'il creust davantage[1].

L'orage et le feu sont liés et cette association évoque implicitement des foudres pouvant initier une combustion. L'orage est situé dans un contexte terrestre, sans évocation de la mer. Par conséquent, la reine de Navarre n'utilise pas la métaphore aquatique de la nef de l'État pour parler du gouvernement de ses possessions territoriales. Jeanne d'Albret utilise plutôt la métaphore domestique : l'image d'une maison menacée par l'incendie qui n'est pas accidentel. Jeanne d'Albret se présente comme la protectrice de sa Maison où grandit son fils, le prince de Navarre. Elle sollicite la protection de la cour de France — celle de Charles IX et de Catherine de Médicis — pour arrêter les attaques qui viennent du royaume de France. Les deux phrases citées décrivent un état paradoxal :

1 Jeanne d'Albret, *Mémoires et poésies de Jeanne d'Albret* [1893], éd. Alphonse de Ruble, Genève, Slatkine Reprints, 1970 p. 52.

menacée par un feu venant du côté de la France, la reine s'adresse aux maîtres de la France pour l'éteindre. Ceux que certains représentaient comme pyromanes apparaissent ici comme des pompiers auxquels la reine fait appel pour assurer son destin et celui de sa Maison.

Trente ans plus tard, en 1596, au moment où — après son ultime conversion au catholicisme, son sacre royal, son entrée à Paris et son absolution par le pape — Henri IV travaillait à accomplir la conquête du royaume de France, Gabriel Chappuys, secrétaire du roi de France et de Navarre, accorde un rôle plus actif à la reine de Navarre au sujet de son action de 1566 :

> L'an mil cinq cens soixante six, y eut quelques troubles, au pays de Béarn, pour la religion, ausquels la Royne de Navarre, qui s'y estoit retirée, dès que le feu Roy son mary print le party contraire aux protestans, obvia sagement et appaisa les differents d'entre les catholiques et protestants, laissant les catholiques en liberté de l'ancienne religion et imposant silence aux protestans : aussi survindrent quelques troubles et divisions au comté de Foix, pour quelques querelles particulieres, entre aucuns seigneurs catholiques et protestans, ausquels le seigneur de Monluc, depuis mareschal, par sa sagesse pourveut promptement, chastiant les autheurs de ce trouble qui eust peu remplir de combustion le Languedoc et la Guyenne[2].

Contrairement à ce que laisse entendre la formule « imposant silence aux protestants », la reine protestante n'a point diminué les droits des protestants en Béarn et elle n'y a pas sauvegardé ceux des catholiques. En effet, comme le souligne Philippe Chareyre,

> Une nouvelle ordonnance prise à Paris en juillet 1566, juste avant le départ de la reine pour le Béarn, contient en vingt-deux articles une série de mesures classiques destinées à l'« entière repurgation de l'idolâtrie romaine » : les pasteurs peuvent prêcher partout ; les processions publiques sont interdites (croix et bannières sont autorisées seulement dans les églises et les cloîtres) ; il n'y aura pas de prédicateurs catholiques, interdiction est faite au clergé catholique de retourner dans les lieux d'où le culte catholique a été banni ; plus d'enterrements dans les églises ; les quêtes par les moines sont interdites ; les pasteurs payés 300 livres par mois (240 pour les célibataires) sont autorisés à prêcher partout, et il est interdit de les en empêcher[3].

Les formules « imposant silence aux protestants » et « obvia sagement et appaisa les differents d'entre les catholiques et protestants » décrivent l'action de Jeanne d'Albret telle qu'elle devait apparaître en 1596 pour pouvoir préfigurer celle d'Henri IV destinée à convaincre un maximum de catholiques de ses bonnes intentions dans la dernière phase de la conquête du royaume de France.

Cette réécriture du passé à la lumière du présent est également effectuée concernant l'intervention de Blaise de Monluc dans les affaires du comté de Foix, terre de Jeanne d'Albret. Un arrêt du conseil privé du roi de France (20 février 1566) interdit à Pamiers l'exercice du culte réformé, alléguant l'inexistence de celui-ci avant l'édit d'Amboise (19 mars 1563)[4]. Malgré les demandes répétées des protestants de Pamiers et l'intercession de Jeanne d'Albret, cette décision ne fut pas

2 Gabriel Chappuys, *L'Histoire du royaume de Navarre, contenant de roy en roy, tout ce qui y est advenu de remarquable dès son origine : et depuis que les roys d'Espagne l'ont usurpé ; ce qui s'est faict et passé jusques aujourd'hui par ses roys légitimes, servant aussy d'abrégé de l'histoire de ces derniers troubles de France. Tirée des meilleurs Historiens, Latins, François, Espagnols, et Italiens, et dediée au Roy par l'un des Secretaires Interpretes de sa Majesté*, Paris, Nicolas Gilles, 1596, p. 673.

3 Philippe Chareyre, *La Formation d'un État protestant. Le Béarn au XVI^e siècle*, Pau, Centre d'étude du protestantisme béarnais, 2010, p. 22.

4 Jérémie Foa, *Le Tombeau de la paix. Une histoire des édits de pacification (1560-1572)*, Limoges, PULIM, coll. « Histoire, Trajectoires », 2015, p. 392-393 : « L'édit d'Amboise ne précise pas la liste des villes aux faubourgs desquelles, dans chaque bailliage, le culte réformé peut être célébré. Ce qui laisse au pouvoir central, et surtout aux commissaires, le soin d'arbitrer la justesse de l'emplacement, au cas par cas, en fonction de normes très imprécises et surtout des rapports de force locaux. Plus encore qu'ailleurs, cette partie de l'édit de pacification témoigne d'une paix en permanente évolution où le recours au monarque devient essentiel. Peu "équipées" d'un point de vue juridique, les sentences des commissaires, manifestation de la grâce du souverain, n'en sont que plus exposées aux accusations d'arbitraire. »

modifiée et apparaissait comme une manifestation de l'arbitraire. En juin 1566, les protestants de Pamiers finirent par prendre les armes contre les catholiques de leur ville, ce qui poussa les catholiques de Foix à une prise d'armes contre leurs concitoyens protestants. Ces « séditions » au comté de Foix entraînèrent l'intervention des soldats de Guillaume de Joyeuse, lieutenant général pour le roi en Languedoc en l'absence d'Honorat de Savoie, comte de Villars, qui exécutaient les arrêts du parlement de Toulouse[5]. Mentionnée par Chappuys, l'intervention de Blaise de Monluc, gouverneur pour le roi de France en Guyenne depuis 1563[6], concernait la capture des protestants fugitifs qui étaient impliqués dans les troubles et auxquels Jeanne d'Albret, séjournant encore à Paris, aurait offert asile en Béarn[7]. À en croire la lettre écrite par Monluc à Charles IX le 20 juin 1566, la Guyenne fut bien sécurisée : « Rien ne bouge en tout ce gouvernement, auquel j'ay pourveu, mesmes par les villes les plus importantes, à ce que, pour la sédition advenue à Pamyes et à Foix, l'on ne s'esmeuve, comme aussy n'a-on faict, de manière que toutes choses y sont, grâces à Dieu, en bonne tranquillité[8]. » Aux yeux de Jeanne d'Albret, ces interventions constituaient un « tort » qui lui fut fait aussi bien à Pamiers qu'à Foix, « qui avoyent esté en temps de paix pillées, saccagées et mangées de garnisons et commissaires »[9]. Selon Nancy Lyman Roelker, ces violences auraient même contribué à provoquer le retour de la reine de Navarre dans le sud en 1566[10].

Comme dans le cas de Jeanne d'Albret, la « sagesse » attribuée à Monluc relève d'une exagération volontaire de la part de l'historiographe. En insistant sur la sagesse de la reine de Navarre et sur celle du représentant du roi de France, Chappuys montre un combat qui est mené conjointement par la Maison de Navarre et la Maison de France contre la guerre civile, combustion générale concernant aussi bien les pays souverains de Jeanne d'Albret (Basse-Navarre, Béarn) que les terres de la reine, situées en France, comme le comté de Foix. L'intervention de Monluc apparaît en effet comme celle de la cour de France à laquelle Jeanne d'Albret dit avoir dépêché un messager pour jeter de l'eau sur le feu de la guerre civile « avant qu'il creust davantage ». En 1596, la narration d'une action conjuguée de la Navarre et de la France en 1566 convenait parfaitement pour insister sur une politique de stabilisation déjà mise en œuvre dans les deux royaumes dont les destins étaient désormais entre les mains d'un même roi, fils de Jeanne d'Albret de surcroît. Ce discours appelait ainsi implicitement à l'union de tous les « Navarrais » et de tous les « Français » sous la bannière d'Henri IV contre les derniers feux de la Ligue. Dès le début des années 1580, le roi de Navarre et ses conseillers élaboraient un discours autour de la combustion et de la tempête à des fins politiques que les propagandistes royaux pouvaient reprendre pour en nourrir une historiographie et une littérature engagée au service de la glorification d'Henri IV.

5 Sur les événements de Pamiers, voir le *Discours des troubles advenus en la ville de Pamies le 5. Juin 1566 avec un brief recit des calamitez souffertes l'année precedente [1567]*, dans *Archives curieuses de l'histoire de France depuis Louis XI jusqu'à Louis XVIII*, éd. L. Cimber et F. Danjou, Paris, Beauvais, 1835, 1re série, t. VI, p. 311-343.

6 Maréchal de France le 20 septembre 1574. Fadi El Hage, *Histoire des maréchaux de France à l'époque moderne*, Paris, Nouveau Monde éditions/ministère de la Défense, 2012, p. 64-65.

7 *Discours des troubles…*, *op. cit.*, p. 341-342.

8 Blaise de Monluc à Charles IX, Agen, 20 juin 1566. Blaise de Monluc, *Commentaires et lettres de Blaise de Monluc, maréchal de France*, éd. Alphonse de Ruble, Paris, Vve Jules Renouard, coll. « Société de l'histoire de France », 1872, t. V, p. 58.

9 Jeanne d'Albret, *Mémoires…*, *op. cit.*, p. 38.

10 Nancy Lyman Roelker, *Queen of Navarre. Jeanne d'Albret, 1528-1572*, Cambridge [Ma.], The Belknap Press of Harvard University Press, 1968, p. 239. Sur la fragilité de la coexistence entre catholiques et protestants au comté de Foix en 1566, voir Pierre-Jean Souriac, *Une guerre civile. Affrontements religieux et militaires dans le Midi toulousain, 1562-1596*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques », 2008, p. 38.

Combustion et tempête sous la plume du roi de Navarre et de ses conseillers

Comme bon nombre de ses contemporains écrivant sur les guerres civiles, Henri de Navarre utilise alternativement les variantes de la combustion et de la tempête pour constater et convaincre. Dans une lettre écrite à Pomponne de Bellièvre, conseiller d'État et surintendant des finances d'Henri III, en juillet 1581[11], le roi procède ainsi en prenant l'image de l'incendie domestique pour montrer à son destinataire la nécessité d'éviter le recours à la force contre les protestants du Dauphiné parce que ces derniers, craignant pour leur sûreté, n'avaient pas encore posé les armes au lendemain de la paix du Fleix[12] (26 novembre 1580) : « C'est chose mal aisée de ne craindre le feu quand la maison du voisin brusle ; et ne se pourra facilement persuader à tant de peuple bouillant encores des guerres passées, que si les affaires succedent mal pour ceulx d'un mesme party, ils se puissent bien porter pour eulx[13]. » En prenant comme exemple la maison dauphinoise des protestants et évoquant les autres maisons provinciales de leurs coreligionnaires, Henri met en avant la coordination protestante à l'échelle du royaume de France. La proclamation de cette unité est aussi celle d'une force constituée qui peut stabiliser ou déstabiliser régionalement et globalement le royaume de France dans des provinces frontalières comme le Dauphiné[14].

Henri utilise une stratégie discursive similaire en 1585 dans la lettre qu'il adressa à Élisabeth Ire, reine d'Angleterre, afin d'obtenir son aide dans le combat contre la Ligue :

> Mais aussi est-il temps, Madame, que vous, que Dieu a logée en un port asseuré, pour adresser ceux que la tempeste agite en pleine mer, vous ressouveniez que, comme il vous a donné la paix pour le secours des oppressés, aussy ceste oppression seroit un preparatif des troubles de vostre Estat, si par vostre prudence il n'y estoit remedié[15].

Dans ces lignes, la paix dont bénéficie la reine d'Angleterre est liée à l'insularité des terres d'Élisabeth, à l'abri des guerres que subit la France sur le continent. Ce constat permet de mettre en scène l'exposition des protestants « oppressés » aux attaques qui prennent la forme de la tempête[16]. Ce qui fait l'originalité de ce passage, ce n'est pas la tempête mais son utilisation contextualisée par rapport au danger auquel s'expose Élisabeth Ire si elle ne vient pas en aide à son allié en France. Henri de Navarre décrit en effet les attaques qu'il endure en tant que prince protestant et héritier présomptif de la Couronne de France comme le prélude aux attaques catholiques dirigées contre l'Angleterre d'Élisabeth Ire. Ce sont les silhouettes d'une flotte espagnole de Philippe II qui apparaissent entre les lignes pour encourager la reine d'Angleterre à apporter son aide au roi de

11 Négociateur du traité de Fleix pour Henri III, aux côtés de Nicolas de Neufville, seigneur de Villeroy, et sous l'autorité de François de Valois, duc d'Anjou, Bellièvre se trouvait en Languedoc à ce moment-là pour s'assurer de l'application des dispositions du traité. Olivier Poncet, *Pomponne de Bellièvre (1529-1607). Un homme d'État au temps des guerres de Religion*, Paris, École des chartes, coll. « Mémoires et documents de l'École des chartes », 1998, p. 89.

12 Cette paix mit fin à la septième guerre de Religion (novembre 1579 - novembre 1580). Les signataires de la paix, Henri de Navarre pour les protestants et François de Valois, duc d'Anjou, au nom d'Henri III pour les catholiques, promirent de restituer les places occupées pendant la guerre à leurs propriétaires d'avant-guerre dans l'état où les places se trouvaient à l'ouverture des hostilités. Serge Brunet, « *De l'Espagnol dedans le ventre !* » Les catholiques du Sud-Ouest de la France face à la Réforme (vers 1540-1589), Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque d'histoire moderne et contemporaine », 2007, p. 590-591.

13 Henri de Navarre à Pomponne de Bellièvre, Nérac, 6 juillet 1581, dans Henri IV, Recueil des lettres missives de Henri IV, éd. Berger de Xivrey, Paris, Imprimerie royale, coll. « Collection de documents inédits sur l'histoire de France », 1843, t. I, p. 384.

14 Sur cet aspect au début des années 1580, voir Fabrice Micallef, *Un désordre européen. La compétition internationale autours des « affaires de Provence », 1580-1598*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire moderne », 2014, p. 56.

15 Henri de Navarre à Élisabeth Ire, vers le 12 mars 1585, Henri IV, *Recueil…*, *op. cit.*, t. II, p. 18.

16 L'image pouvait même fonctionner sur le plan météorologique car, par exemple, les protestants du Croisic justifiaient la demande d'un temple dans leur ville par les fortes intempéries (pluie, froid, vent) qui les empêchaient en hiver d'aller au culte dans une autre localité. J. Foa, *Le Tombeau de la paix…*, *op. cit.*, p. 405.

Navarre dans son combat contre la Ligue soutenue par l'Espagne. Ce combat est d'ailleurs montré — dans la lettre du roi de Navarre au tiers état du royaume (1er janvier 1586)[17] — comme celui d'un pompier qui affronte un incendie généralisé :

> Je plains ma condition, que, pour garentir ma vie, il faille que vous sentiés du mal et de la peine : vous pour le soulagement et bien desquels j'estois prest à respandre mon sang, si mes ennemis n'eussent mieulx aimé se rachepter d'un combat où je les appellois, par un parricide contre cest Estat, par une combustion universelle[18].

La « combustion universelle », c'est-à-dire la guerre civile, est montrée comme le résultat du refus que le duc de Guise, chef de la Ligue, fit à la proposition du roi de Navarre concernant un duel. Comme l'explique Hugues Daussy, « en proposant un duel au duc de Guise, en offrant de restreindre l'affrontement à un nombre limité de combattants, Henri de Navarre accepte de verser son sang pour épargner celui de la noblesse de France, pour soulager le peuple. Cette offre inattendue lui confère une dimension quasi christique en le présentant comme le sauveur du royaume »[19].

La particularité de cette représentation d'inspiration christique est la lutte contre le feu non pas avec de l'eau, mais avec du sang. Certes, il s'agit d'un sang pas comme les autres, puisque Henri de Navarre, prince de sang, est un « sang de France » comme le rappelle la lettre écrite à la noblesse du royaume le 1er janvier 1586[20]. Si l'action de la Ligue est assimilée à un « parricide » contre l'État, c'est parce qu'elle est perçue comme celle des « étrangers » — Lorrains, Espagnols et Romains — qui ont forcé, par la « violence », Henri III et les institutions du royaume à agir contre le « sang de France », c'est-à-dire contre Henri de Navarre et les causes qu'il incarne[21]. C'est la raison pour laquelle ce dernier dit s'être engagé, malgré lui, dans la guerre civile. Au cours des années suivantes, le roi de Navarre continue à tenir le même discours dans lequel l'incendie domestique est la métaphore la plus adéquate, comme le montre la lettre envoyée aux trois états du royaume le 4 mars 1589 :

> Quand il me ressoubvient que depuis quatre ans j'ay esté l'argument des tragœdies de France, le discours de nos voisins, le subject des armes civiles, et, soubs ces armes, d'un monde de misères ; quand je considère que, sur ung advenir aussi esloigné de la pensée des François, comme de mon desir, on a faict sentir à ce Royaume la presence d'infinies calamitez ; que, sur la vaine et miserable crainte de ma succession à cest Estat, on en a desseigné et basti l'usurpation ; quand de ces yeulx que Dieu m'a principalement donnez pour les avoir toujours ouverts au bien de ma patrie, toujours tendres à ses maulx, je suis contrainct de la veoir en feu, ses principaulx pilliers dés-jà bruslez, ses meilleurs villes en cendres ; et qu'encores, au lieu d'apporter de l'eau, d'estouffer ses flammes, d'aider à sauver ce qui reste d'entier (comme je desire et voudrois l'avoir faict, et n'estre plus), on me force, malgré moy, de brusler moy-mesme, et de rendre ma desfense presqu'aussi fascheuse que les violences que font ceulx qui m'attaquent [...][22].

17 Comme la lettre au clergé et celle à la noblesse, datées du même jour, cette lettre fut rédigée par Philippe Duplessis-Mornay. Pour l'analyse thématique comparée de ces lettres, voir Hugues Daussy, *Les Huguenots et le roi. Le combat politique de Philippe Duplessis-Mornay (1572-1600)*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'humanisme et Renaissance », 2002, p. 387-391.

18 Henri de Navarre au tiers état, 1er janvier 1586, Henri IV, *Recueil…*, *op. cit.*, t. II, p. 173. Philippe de Mornay, *Mémoires et correspondance de Duplessis-Mornay, pour servir à l'histoire de la Réformation et des guerres civiles et religieuses en France, sous les règnes de Charles IX, de Henri III, de Henri IV et de Louis XIII, depuis l'an 1571 jusqu'en 1623, édition complète publiée sur les manuscrits originaux et précédée des Mémoires de Madame de Mornay sur la vie de son mari, écrits par elle-même pour l'instruction de son fils*, éd. Armand-Désiré de La Fontenelle de Vaudoré et Pierre-René Auguis, Paris/Strasbourg/Londres, Treuttel et Würtz, 1824-1825, t. III, p. 295.

19 H. Daussy, *Les Huguenots et le roi…*, *op. cit.*, p. 343-344.

20 P. de Mornay, *Mémoires et correspondance…*, *op. cit.*, p. 290.

21 Sur le thème des attaques étrangères contre le « sang de France », voir H. Daussy, *Les Huguenots et le roi…*, *op. cit.*, p. 308-316.

22 Henri de Navarre aux trois états du royaume, Châtellerault, 4 mars 1589, Henri IV, *Recueil…*, *op. cit.*, t. II, p. 443-444.

Comme les lettres du 1er janvier 1586, cette lettre du 4 mars 1589 fut rédigée par Philippe Duplessis-Mornay[23] et permet d'apercevoir la place que ce conseiller important accordait au topos de la combustion dans l'écriture de l'action du roi de Navarre au temps des guerres de Religion[24]. L'un des autres conseillers importants du prince, Maximilien de Béthune, baron de Rosny, puis duc de Sully, l'utilise aussi, vers 1593, pour mettre en scène sa démarche de conseiller aux côtés du roi de Navarre :

> Comme en un grand embrazement, à l'extinction duquel les interests publics et privez obligent aussi bien les petits que les grands, et les foibles que les forts, de s'employer à bon escient, nul à mon advis ne se rencontrera si desraisonnable que de vouloir blasmer celuy lequel, par foiblesse, indigence ou autre incommodité, manquant de jetter sur ce feu un seau ou autre grand vaisseau plein d'eau, y accourroit neantmoins avec le pot et l'esguiere pour essayer de suppléer, par ce tesmoignage de zele et devotion tous les defauts de son impuissance aussi ay-je estimé que moy considerant les desordres, confusions et combustions qui agitent cette pauvre France, ma chere patrie, et reduisent quasi toutes les provinces de vostre royaume en feux et en flammes allumées par la haine des malins et envieux de vostre gloire et vertu, par la rage et la furie des fausses devotions et zeles inconsiderez des factions populaires, et par l'audace, ambition, avarice et vanité des plus puissans et authorisez de vos sujets, je ne serois sujet à aucune reprehension, ny mesme taxé d'inpertinence et temerité, surtout par ceux qui auront bonne intention et quelque judicieuse equanimité, si, à l'exposition de ma vie et à l'employ ordinaire de ma personne, de mon travail et de mes moyens, pour essayer d'ayder à esteindre ou à tout le moins moderer tels grands et iniques embrazemens des cœurs et des courages mal intentionnez, j'adjoustois, par forme de supplément à mes plus grands defauts, quelques advis et conseils que mes ordinaires meditations et consultations sur choses tant importantes m'ayent peu suggerer, et les expediens qu'en feuilletant les histoires je me suis imaginé de pouvoir estre propres pour medeciner telles langueurs et maladies d'Estat ; lesquels, quelque foibles et debiles qu'ils puissent estre, voire peut-estre impertinens qu'ils soient estimez par aucuns, ne demeureront pas neantmoins du tout inutiles et infructueux, au moins selon mon zele et devotion, examinez par les regles de patience, de prudence, et pratiquez par ordre et par degrez selon les saisons et les occasions, et non prematurement, precipitamment, ny à contre-temps[25].

La « haine des malins et des envieux » et la « rage et la furie des fausses devotions et zeles inconsiderez des factions populaires » renvoient à Philippe II, à la Maison de Lorraine et à la Ligue, tandis que « l'audace, ambition, avarice et vanité des plus puissans et authorisez » parlent des Grands qui n'avaient pas encore reconnu Henri de Navarre comme successeur d'Henri III sur le trône de France. Ce sont ces multiples adversaires qui fournissent les matières de la combustion dont l'écriture met en scène l'action du conseiller, et, indirectement, l'action du roi, comme celle d'un pompier. Ce dernier combat à la fois l'incendie et les boutefeux. C'est ainsi qu'il se révèle pleinement non pas soldat du feu, mais soldat contre le feu que propagent ses adversaires. La glorification royaliste donne à cette image une dimension héroïque tout en la liant à celle de la tempête.

Henri de Navarre comme tempête de feu dans la glorification royaliste

L'épopée publiée en 1594 par Alexandre de Pontaymeri, sieur de Focheran, est emblématique de cette littérature de glorification[26]. Elle montre Henri comme un rocher qui résiste à la mer houleuse des attaques ligueuses, tout en contre-attaquant d'une manière tempétueuse et torrentielle :

23 H. Daussy, *Les Huguenots et le roi…*, *op. cit.*, p. 296.

24 Toute une étude pourrait être faite sur ce sujet grâce aux douze volumes des *Mémoires et correspondances* de Duplessis-Mornay.

25 « Entrelassement d'une grande lettre escrite par M. de Rosny au Roy, dès l'année 1593 », dans Maximilien de Béthune, duc de Sully, *Mémoires des sages et royales oeconomies d'Estat*, Paris, Éditeur du commentaire analytique du Code civil, coll. « Nouvelle collection des Mémoires pour servir à l'histoire de France depuis le XIIIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe siècle », 1837, t. II, p. 173.

26 Ce développement au sujet de Pontaymeri s'appuie sur Dénes Harai, *Le Pouvoir au fil de l'eau. Usages politiques des images aquatiques en France (1594-1715)*, Paris, Les Indes savantes, coll. « La Boutique de l'histoire », 2015, p. 25-28.

Qui a veu quelque-fois un Tigre d'Armenie, Deschirer, esgorger en la verte prairie
Ou le fauve animant, ou le bestail laineux,
Le bourru marcassin, ou le dain desdaigneux. Il a veu le combat de mon Prince invincible,
Qui seul parmy l'effroy court sans crainte terrible, Aux plus fréquents hazards de la voisine mort,
Et où des ennemis le nombre estoit plus fort. Pareil à un Torrent qui traine, arrache, emporte, Les Arbres, les Rochers, et la Digue moins forte,
Le vent demeure arrière, et ses eslancements Font un soudain reflus de contre-mouvements[27].
Pareil à un Torrent de qui le viste cours, Arrache les rochers, et desloque les Tours, Pareil à la courante, ou à la mer enflée,
Quand elle est par les vents contraires soufflée, Quand elle se grossit, et ses floz escumants,
Sur-ondent les Rempars des alterez Flaments[28].

L'audace guerrière du roi n'a pas de limites. La destruction décrite suppose une force surhumaine qu'illustre le projet d'inondation de La Fère auquel Pontaymeri fait ici allusion. Pour s'emparer de La Fère qu'il assiège entre novembre 1595 et mai 1596, Henri IV entendait en effet « destourner le cours d'une rivière et, luy donnant un nouveau lict, l'a renfermée de grandes et hautes levées dans lesquelles elle croist et se hausse, à mesme que ces eaux abondent, attendant qu'elle soit à une deue hauteur pour la desborder dans la ville et la noier »[29]. Ce projet permet à l'auteur de mettre en scène la progression de la force du roi qui apparaît tantôt à travers l'eau, tantôt à travers le feu. Pontaymeri introduit spectaculairement celui-ci en décrivant la mort du duc de Joyeuse lors de la bataille de Coutras (20 octobre 1587) :

Ainsy Joyeuse est mort, signal avantageux Que la Ligue ressemble à un amas neigeux, Dont l'albastre glacé blanchit une campaigne, Un valon bocagier, une roide montagne,
Puis, esprouvant l'ardeur de l'unique flambeau, Se vitre larmoyant, et cristalise en eau[30].

L'« amas neigeux » de la Ligue se fond en un instant à l'approche du roi fougueux. Henri n'est plus une vague, mais une flamme géante qui réchauffe et éclaire la terre gelée après la froidure et l'obscurité de la Ligue. L'eau et le feu apparaissent ici comme les deux lames de l'épée du roi de guerre. Alexandre de Pontaymeri parvient à faire cohabiter et agir les deux éléments contraires dans la même direction, en faisant du roi de guerre une tempête de feu :

Mon prince n'est que feu, et son bouillant courage, En la plus noble presse est pareil à l'orage.
L'orage brise-pin tempeste les vaisseaux
Roüant, volant, noüant sur le marbre des eaux[31].

Conclusion

Qu'il s'agisse de la combustion ou de la tempête, les éléments constitutifs de ces phénomènes sont instrumentalisés dans les Mémoires de Jeanne d'Albret comme dans les lettres du roi de Navarre pour exposer les dangers encourus par les auteurs et annoncer ceux qu'encouraient les contemporains. La métaphore du feu domestique et celle de la nef de l'État exposée à la tempête maritime étaient savamment choisies et placées dans les écrits du roi de Navarre, tantôt par le roi, tantôt par ses conseillers pour expliquer et convaincre. Les propagandistes, qu'il s'agisse d'historiographe ou de versificateur, puisaient dans ces images en les ajustant pour mieux glorifier Henri IV. Il est à noter que l'apparition spectaculaire du feu pour parler de l'action guerrière du roi se fait chez Pontaymeri à propos de la huitième guerre de Religion (1585-1598), au moment de la victoire de Coutras, quand le feu et la combustion étaient de plus en plus fréquemment utilisés dans

27 Alexandre de Pontaymeri, *Le Roy triomphant,* où sont contenues les merveilles du tres-illustre, et tres-invincible Prince Henry par la grâce de Dieu Roy de France et de Navarre, Cambrai, Philippe des Bordes, 1594, p. 12.

28 *Ibid.*, p. 36.

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

30 *Ibid.*, p. 18.

31 *Ibid.*, p. 12.

les lettres du roi. Certes, toutes ces images étaient aussi nombreuses dans le discours « navarrais » que dans le langage de l'époque, mais les lieux communs prenaient une dimension particulière dès qu'ils se retrouvaient sous la plume des détenteurs du pouvoir ou sous celle de leurs serviteurs, car leur écriture était une action capable d'éteindre le feu de la guerre, comme le dit Sully, ou de « mettre tout en combustion »[32], comme le dit Jules Gassot, secrétaire du roi de France entre 1571 et 1623, sous les derniers Valois et les premiers Bourbon.

D'autres recherches seraient nécessaires pour mesurer l'importance de l'Eau et du Feu dans le discours « ligueur » afin de comparer celui-ci au discours « navarrais » que nous venons de survoler. Il serait également intéressant de voir l'utilisation de ces éléments dans la narration de la transition vers la période inaugurée en 1598, par l'édit de Nantes (30 avril) et le traité de Vervins (2 mai). La perception de ce changement d'époque par Sully est déjà connue :

> Il semble, que sortant d'un vieil et tenebreux monde tout remply de ruynes, dégats, meurtres, occisions, troubles, guerres, haines et combustions, nous venions à entrer dans un nouveau monde tout esclatant de belles lumieres, lequel apparamment devoit estre nommé celuy de paix, concordes, reconciliations, douceurs, oeconomies et mesnagemens[33].

Le conseiller d'Henri IV montre un passage du feu infernal de la guerre aux lumières célestes de la paix. Il s'agit d'un passage du monde lunaire au monde solaire coïncidant aussi avec celui qu'effectue le royaume de France d'une dynastie à l'autre. Commencé sous Henri III de Valois et terminé sous Henri IV de Bourbon, le phare de Cordouan matérialise ce passage à l'entrée de l'estuaire de la Gironde où les eaux de la terre se confondent avec celles de l'Océan[34].

32 Jules Gassot, *Sommaire mémorial de Jules Gassot, secrétaire du roi, (1555-1623). Souvenirs*, éd. Pierre Champion, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, « Publications pour la Société de l'Histoire de France », 1934, p. 294.

33 Sully, *Mémoires…*, *op. cit.*, p. 354.

34 Sur cet édifice, voir, dans ce volume, le texte de Yann Lignereux, « Faire brûler les feux sur les eaux : Le phare de Cordouan ou le phénix de la monarchie (1584-1611) ».

Faire brûler les feux sur les eaux

Le phare de Cordouan ou le phénix de la monarchie (1584-1611)

Yann Lignereux

Les années 1589-1595 constituent dans l'histoire de la royauté française moderne une période à juste titre exceptionnelle. Derrière l'affirmation d'une continuité à laquelle participent exemplairement les références constantes d'Henri IV aux rois « ses prédécesseurs », il demeure comme une impression d'un inaboutissement dont la matière ressort des aléas de la chronologie comme des décisions prises par le nouveau souverain engagé, avec notamment, la question de la souveraineté et des formes de l'autorité monarchique, dans la voie inédite à un tel degré de contestation, d'une succession discutée et possiblement considérée comme inachevée. Ce à quoi s'emploie de remédier le nouveau souverain en travaillant moins, peut-être, à reconstruire l'État royal qu'à donner à voir la profonde continuité de celui-ci derrière les apparences de rupture et l'assassinat du roi Henri III en août 1589. D'où la séquence religieuse associant l'abjuration du protestantisme, le sacre du monarque et le toucher des écrouelles. D'où, encore, la poursuite et le point final mis à un chantier urbain qui, débuté en 1577, sous le règne d'Henri III, avait à son échelle éprouvé les difficultés du règne et dont l'inachèvement constituait comme le symbole de son échec. Le Pont-Neuf, sur la Seine, à Paris, pouvait être l'image, en effet, d'une royauté suspendue ou arrêtée, ses arches incapables de relier les deux rives du fleuve au cœur de la Capitale donnaient à voir comme la figure tragique d'une discontinuité monarchique allant bien au-delà du simple hiatus du passage d'une dynastie à une autre.

Pour être fortement expressif et pour être doté d'une éloquence illustrative évidente, ce fait est, concédons-le, certainement anecdotique. Plus essentielle est la faillite judiciaire de la royauté que dénonce, avec une constance que n'affaiblissent ni la détresse ni l'impuissance de son veuvage, Louise de Lorraine auprès d'Henri IV afin d'obtenir justice des responsables de la mort de son mari, le roi Henri III, le 2 août 1589. Bien que le nouveau souverain affirme résolument ce devoir judiciaire, son principe même est contrarié par les modalités concrètes de la pacification et les exigences pragmatiques d'une restauration de l'autorité monarchique qui passe principalement par des ralliements dont l'économie et le succès pratiques ressortent d'abord de la capacité du roi à négocier le passif rébellionnaire de ses adversaires au travers d'une décriminalisation de leurs actions. S'il exclut les personnes soupçonnées, à des degrés divers, d'une complicité quelconque dans le régicide, l'édit de Nantes (1598) affirme symptomatiquement un devoir politique d'oubliance et d'amnistie dont les maîtres mots répondent à l'incapacité de l'appareil judiciaire à gérer le dysfonctionnement pénal et le passif de quarante ans de troubles comme à la nécessité de la restauration d'une vie civile qui ne soit pas grevée par les réminiscences des crimes et des douleurs enfermant la société dans la rumination des souffrances passées. Alors que les édits de réduction établis entre le roi et ses bonnes villes résipiscentes mettent en exergue la figure de la Vierge Astrée pour placer sous sa tutelle la réparation des iniquités passées, ce sont bien les sombres eaux du Léthé qui semblent engloutir celles commises contre la personne du feu roi en dépit du rappel, souvent affirmé, que l'oubliance ne concernait pas ces dernières. Pour prendre l'exemple de la ville

de Lyon, le 7e article de l'édit de réduction de mai 1594 met ainsi en regard le devoir d'oubliance politique et la nécessaire judiciarisation des violences privées dans laquelle figurent la réparation pénale de l'assassinat d'Henri III et le châtiment des complots attentant à la vie du roi :

> Voulons en outre que nostre grace soit entière envers lesdicts habitans. Promettons d'oublier tout ce qui peut avoir esté faict de l'auctorité du corps de ladicte ville depuis l'ouverture de ces derniers troubles jusques à leur reduction à nostre obeissance, contre nostre auctorité et service, et au prejudice de nos ordonnances : sans qu'il en puisse estre faicte pour ce aucune recherche ou poursuite en general ou en particulier, attendu mesmes la déclaration qu'ils ont faictes, que ce qu'ils en ont faict n'a esté que pour la conservation de ladicte ville et religion [...]. N'entendons toutesfois comprendre au présent article ce qui a esté faict par forme de volerie et sans adveu, pour raison de quoy nous avons permis et permettons à toutes personnes de se pourveoir par voyes de justice : comme aussi sont exceptez tous ceux qui se trouveront coulpables de l'execrable assassinat commis en la personne du feu roy nostre tres cher Seigneur et frere, que Dieu absolve, et de conspiration sur nostre vie : et pareillement tous crimes et delicts punissables entre gens de mesme parti[1].

La figure du roi clément, nourri du stoïcisme chrétien que partagent les principaux robins ralliés à Henri IV et dont la popularité politique est soutenue par la publication contemporaine des remontrances d'Antoine Loisel prononcées dans le cadre de la chambre de justice de Guyenne entre 1582 et 1584, cette figure de la clémence royale, donc, inspire la rédaction de nombreux édits de réduction comme celui donné à la capitale du royaume et enregistré le 28 mars 1594[2]. Elle ne peut cependant satisfaire pleinement l'exigence de justice d'une veuve réclamant le châtiment des assassins de son mari et de son roi. Mais celle-ci ne peut être rendue sans contrarier les mécanismes de la pacification et le retour de l'âge d'or promu par les panégyristes d'Henri IV. Elle sera alors *entendue* et le roi saura lui donner une forme qui, sans rien rompre du rétablissement de la concorde, ne lésera aucune prérogative de la majesté royale insultée et abîmée par l'acte régicide.

S'il fallait se convaincre de l'intelligence pragmatique du nouveau souverain dans le domaine des imaginaires politiques, c'est bien le monument royal du phare de Cordouan, construit en pleine mer à l'entrée de l'estuaire de la Gironde, qu'il convient de mobiliser[3]. Un monument royal qui est tout à la fois l'affirmation d'une continuité politique et la proclamation de la sempiternité d'une légitimité sacrée qui aménage à chaque époque la réception nouvelle de son autorité. Dans cette perspective, le rappel fait par Michel De Waele de la distinction à établir, au lendemain de la guerre

1 *Edict et declaration du Roy sur la reduction de la ville de Lyon soubs son obeyssance*, Lyon, Guichard Jullieron et Thibaud Ancelin, Imprimeurs du Roy, 1594. Cet édit a été enregistré par le Parlement de Paris le 24 mai, et publié en jugement de la sénéchaussée et siège présidial de Lyon le mardi 21 juin 1594. Deux publications éclairent le contexte : Fadi El Hage, *La Guerre de succession de France, 1584-1610. Henri IV devait-il être roi ?*, Paris, Passés composés, 2023 ; Lana Martysheva, *Henri IV roi. Le pari de l'Hérétique*, Ceyzérieu, Champ Vallon, coll. « Époques », 2023.

2 Mark Greengrass, « Amnistie et oubliance : un discours politique autour des édits de pacification pendant les guerres de Religion », dans Paul Mironneau et Isabelle Pébay-Clottes (éd.), *Paix des armes. Paix des âmes*, Paris, Imprimerie nationale, 2000, p. 113-123, p. 116 ; également Michael Wolfe, « Amnesty and Oubliance at the End of the Wars of Religion », *Cahiers d'histoire*, vol. 16, n° 2, 1997, p. 45-68 et Michel De Waele (dir.), *Réconcilier les Français. La fin des troubles de Religion (1589-1598)*, Paris, Hermann, coll. « Collections de la République des lettres », 2015. Pour une approche jurisprudentielle de cette politique pacificatrice, Diane Claire Margolf, « Adjudicating Memory: Law and Religious Difference in Early Seventeenth-Century France », *Sixteenth Century Journal*, n° 27, 1996, p. 399-418. Sur ce stoïcisme chrétien, voir les contributions rassemblées dans *Jacques-Auguste de Thou, 1553-1617. Écriture et condition robine*, Paris, PUPS, coll. « Cahiers V. L. Saulnier », 2007, et sur cette relation concorde/division/justice/amnistie, Nicole Loraux, *La Cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes* [1997], Paris, Payot & Rivages, 2005, et *Ead.*, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1999.

3 Le plateau calcaire sur lequel a été édifiée en 1360 une première tour à feu avant la construction du XVIe siècle est situé à 9 km à l'ouest de la pointe de Grave (Renée Leulier et Anastase Raymond, *Le Phare de Cordouan. « Huitième merveille »*, baroque et moderne, Paris, La Martinière, 2012 ; Jacques Péret, *Petite histoire de Cordouan*, La Crèche, Geste éditions, coll « Petite histoire », 2014 ; Claude Grenet-Delisle, *Louis de Foix. Horloger, ingénieur, architecte de quatre rois*, Talence, Fédération historique du Sud-Ouest, coll. « Recherches et travaux d'histoire sur le sud-ouest de la France », 1998.

civile de religion, entre « restauration » et « reconstruction » est utile. Si la première renvoie au « retour à un état ou à une situation qui avait déjà été connu par le passé, donc à un retour à des bases anciennes, déjà éprouvées », la seconde « implique l'introduction de nouveaux éléments qui peuvent changer radicalement la réalité quotidienne de cet État ou de cette société »[4]. Si l'historien considère, avec raison, que c'est bien la première qui anime l'ambition du roi et qui satisfait les attentes de ses sujets, il note toutefois que l'œuvre architecturale et urbanistique, particulièrement à Paris, du nouveau roi témoigne également des réalités de la seconde et combien celle-ci excède le simple motif topique de la volonté de « renouer la chaîne des temps » comme l'affirmera plus tard la Charte de juin 1814 au bénéfice d'une monarchie restaurée, à nouveau.

Aussi le phare de Cordouan participe-t-il peut-être de ces deux aspirations : donner à voir la restauration d'une histoire ; donner à imaginer la nouveauté d'une légitimité qui, afin de conserver sa force et son évidence, ne peut jamais être tout à fait la même d'un temps à un autre, ou, pour reprendre le mot fameux de Tancrède adressé à son oncle, le prince de Salina, dans *Le Guépard*, de Tomasi de Lampedusa, « il faut que tout change pour que rien ne change ». Il s'agira dès lors de comprendre le phare de Cordouan comme une expérience double : affirmer une continuité, mais tout en donnant à l'imaginer autrement pour dépasser les tensions contradictoires d'une succession et d'une innovation. Une forme de paradoxe à l'image, peut-être, de ces feux qu'un phare fait brûler au-dessus des eaux.

Le sacrifice judiciaire d'un roi

L'article huit de l'édit de Nantes impose un « silence perpétuel » sur les malheurs hérités et sur les divisions passées. Il s'agit de rompre par cet acte de la volonté royale la concaténation mortifère des conflits intestins sans cesse renaissants et de mettre en exergue la figure alexandrine du roi tranchant le nœud gordien des contradictions inextricables d'une société enfermée dans ses ruminations malheureuses. Le premier article établit « que la mémoire de toutes choses passées d'une part et d'autre [...] demeurera éteinte et assoupie, comme de chose non advenue [...] », et le deuxième défend à tous les sujets du roi « de quelque état et qualité qu'ils soient d'en renouveler la mémoire, s'attaquer, injurier ni provoquer l'un l'autre par reproche de ce qui s'est passé [...], mais se contenir et vivre paisiblement ensemble comme frères, amis et concitoyens, sur peine aux contrevenants d'être punis comme infracteurs de paix et perturbateurs du repos public »[5]. C'est donc de manière impropre que l'on parlerait de transition entre les deux règnes, puisqu'il s'agit d'inventer un passé à la mesure des exigences du présent, quitte à faire du premier le fruit paradoxal du second.

Dans cette démarche, engagée dès les lendemains de la mort d'Henri III, la plainte et le cri de justice adressés par Louise de Lorraine heurtent cette patiente et habile construction de la pacification politique, sociale et religieuse. La veuve du roi assassiné ne se résout pas à l'impunité de ceux qu'elle juge coupables du régicide, qu'ils lui soient immédiatement apparentés, comme le duc de Mayenne, ou qu'ils lui soient étrangers[6]. Quand le nouveau souverain s'affirme dans une forme de déliaison — à tout le moins dans une forme d'autonomisation possible à l'égard d'un passé coloré par les douleurs et le ressentiment —, l'exigence de justice de sa cousine l'oblige à une pensée de la continuité dont les logiques heurtent directement les facultés pratiques de l'oubliance grâce à laquelle la restauration du consensus est possible à l'échelle des municipalités comme à celle de la

4 M. De Waele (dir.), *Lendemains de guerre civile. Réconciliations et restaurations en France sous Henri IV*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Les Collections de la République des lettres. Symposiums », 2011, p. 8-9.

5 Bernard Cottret, *L'Édit de Nantes. Pour en finir avec les guerres de Religion* [1997], Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2016, p. 558-559.

6 Robert Descimon et José Javier Ruiz Ibáñez, *Les Ligueurs de l'exil. Le refuge catholique français après 1594*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques », 2005.

direction de l'État[7]. Pour que les lumières de l'Aurore viennent, dans l'imaginaire saturnien déployé notamment lors de l'entrée royale lyonnaise de septembre 1595, accompagner le retour de la Vierge Astrée et raviver les êtres languissants, comme les « fleurs de lys fletries et panchantes à terre », il est nécessaire que cette chaleur ne procède pas d'une passion vengeresse mais qu'elle puise son efficace dans une réparation qui serait dès lors comme sortie du cycle judiciaire pour réaliser une forme de performance politique et symbolique unique et inconcevable : soit un juste déni de justice qu'autorise, d'une certaine manière, la chronosophie royale mise en évidence par Denis Crouzet[8].

Justice, c'est l'exigence répétée de Louise de Lorraine. Celle qu'elle adresse au roi par ses lettres et par la bouche de ses députés à l'automne 1589 ; celle qu'elle exprime en personne lorsqu'elle rencontre Henri IV lors du « grand théâtre de justice » de Mantes le 20 janvier 1594[9]. Aussi, les coupables du meurtre d'Henri III ne figuraient-ils pas dans les mesures d'amnistie décidées par le roi à son entrée dans Paris au mois de mars suivant et le Parlement de Paris renouvela son ordre de prise de corps de février 1590 contre l'ancien prévôt des marchands[10]. Mais si, au printemps 1595, La Chapelle-Marteau fut ensuite officiellement accusé de ce crime, l'édit de Folembray, en janvier 1596, amnistia les principaux dirigeants de la Ligue, obligeant la veuve d'Henri III de rappeler au roi ses promesses de justice par une lettre du début février. Sans plus d'effet d'ailleurs que ses précédentes suppliques comme de ses démarches auprès du pape pour obtenir une célébration officielle des obsèques de son mari. Dès lors, comment cette injustice pouvait-elle se comprendre dans le contexte d'un péan royaliste louant les lumières du roi et l'apaisement des eaux furieuses de la division sinon comme une anomalie scandaleuse pouvant faire douter de la capacité du roi à donner une juste paix à ses sujets ?

Henri IV : un roi solaire dans un monde tempétueux

La lumière comme le soleil constitue l'un des maîtres mots des thuriféraires de la monarchie restaurée, renvoyant le passé ligueur et les divisions confessionnelles aux obscurités détestables que les rayons du prince viendraient dissiper. Aux feux des passions politiques confus, carnassiers et destructeurs sont substitués des feux vertueux — ceux de la fidélité et de l'obéissance — qui animent les cœurs et dont la douce chaleur fait mouvoir les corps au lieu de les consumer, rangeant sous l'idéal de l'ordre concordataire les règles restaurées de l'organisation sociale.

Ordonnant la tenue judiciaire exceptionnelle des Grands Jours à Lyon, le roi a décidé, comme l'indiquent les lettres patentes enregistrées le 4 mai 1596, de « redonner la lumiere en ses Provinces, specialement aux plus eslongnées »[11]. Dans le discours de bienvenue que prononce, le

7 Michel Cassan, *Le Temps des guerres de Religion. Le cas du Limousin vers 1530-vers 1630*, Paris, Publisud, 1996 ; Annette S. Finley-Croswhite, *Henry IV and the Towns. The Pursuit of Legitimacy in French Urban Society, 1589-1610*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge studies in early modern history », 1999.

8 Pierre Matthieu, *L'Entree de tres-grand, tres-chrestien, tres-magnanime, et victorieux prince. Henry* IIII. *Roy de France et de Navarre, en sa bonne ville de Lyon, le IIII. Septembre l'an M.D.XVC. de son regne le VII. de son age le XLII. Contenant l'ordre et la description des magnificences dressees pour ceste occasion. Par l'ordonnance de Messieurs les Consuls et Eschevins de ladicte ville*, Lyon, Imprimerie de Pierre Michel, s.d. [1595], p. 23 ; Corrado Vivanti, *Guerre civile et paix religieuse dans la France d'Henri IV* [1963], Paris, Desjonquères, coll. « La mesure des choses », 2006, chap. II plus particulièrement ; Denis Crouzet, « La représentation du temps à l'époque de la Ligue », *Revue historique*, n° 548, 1983, p. 297-388.

9 Mathieu Mercier, « Une mise en scène de la justice royale du premier Bourbon : la cérémonie du "théâtre de justice" de Mantes de 1594 pour la condamnation des meurtriers d'Henri III », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], Articles et études, mis en ligne le 15 juillet 2014.

10 Nicolas Le Roux, *Un régicide au nom de Dieu. L'assassinat d'Henri III, 1er août 1589*, Paris, Gallimard, coll. « Les journées qui ont fait la France », 2006, p. 335 ; Christian Grosse, « Imprescriptibilité ou pardon ? Sceller la réconciliation dans l'amnésie : les causes d'oubliance des paix de religion du XVIe siècle », dans Michel Porret, Jean-François Fayet et Carine Fluckiger (dir.), *Guerres et paix. Mélanges offerts à Jean-Claude Favez*, Genève, Goerg, 2000, p. 61-74.

11 Henri IV, *Lettres patentes du Roy pour tenir les Grands Jours en la Ville de Lyon, en la présente année mil cinq cens*

14 août suivant à l'adresse des officiers parisiens commissionnés à cet effet, le lieutenant-général de la sénéchaussée et siège présidial du Lyonnais, Balthazar de Villars, c'est le tableau de six ans d'injustice et de mépris des lois royales qui est peint des plus sinistres couleurs de son éloquence.

> [...] Nous avons neanmoins senty l'esclipse du soleil de ce royaume qui est la justice non pas six mois, mais six ans pendant lesquelz nous ne voyions poinct le jour qu'à travers la lueur des armes, l'esclair des mesches et la flamme de la division qui devoroit toutes les provinces de ce royaume [...]. Il a semblé raisonnable a nostre bon roy que ceste ville de Lyon qui avoit la premiere dissippe le tenebreux voile soubz lequel la tirannie se vouloit emparer de la royaute, fust aussi la premiere illuminee non seulement des divins rayons qui procedent de sa royalle face, mais encore de ceste seconde lumiere qui represente le grand soleil de tout son royaume[12].

Est alors construit un rigoureux parallèle opposant d'un côté les ténèbres de la tyrannie illuminées sporadiquement par les brasiers de la guerre et de la violence, et de l'autre, les lumières de la justice et de la raison révélant les vices camouflés et les abus travestis sous des masques de vertu. Au feu dévorant des passions particulières qui font se consumer le bon, le bien et le beau, et qui brille funestement du faux éclat des vices d'hommes débridés, insensés et étourdis par leurs caprices, le magistrat oppose les feux vertueux de la raison et de la justice universelles qui réconfortent et protègent les sujets comme ils éclairent le monde, révélant les vertus royales qui lui donnent sens et ordre en en protégeant l'Harmonie secrète. Cette distinction des deux feux est classique. Elle nourrit depuis longtemps, en effet, des diptyques moraux qui dressent face à l'ambitieux, dévoré du feu de ses passions viciées, le héros vertueux, brûlant d'ardeurs positives pour Dieu, la Raison et le Roi. Anne-Marie Lecoq, étudiant le *motto* de l'emblème de François Ier, a bien montré le double usage symbolique du feu lié à la salamandre royale, « en même temps purificateur et destructeur, bon et funeste », mettant en évidence, notamment, comment, chez les néoplatoniciens, « il figure à la fois au sommet de la hiérarchie angélique, avec les séraphins, et au plus bas degré, avec Satan »[13].

Ce champ lexical et symbolique est corrélé à un autre tout aussi prégnant dans les harangues qui accompagnent, à des degrés divers, le rétablissement de l'autorité royale, le renouveau judiciaire et le retour à des gouvernances normalisées et raisonnables : celui des métaphores maritimes interprétant selon des modes assez largement déclinés, l'image du navire de l'État, des tempêtes furieuses qu'il doit affronter, la clairvoyance de son pilote et les satisfactions du port retrouvé. À Marseille comme à Lyon, par exemple, on entend dans le discours des magistrats — Guillaume du Vair, Jean Forget, Balthazar de Villars — cette association entre les feux, mauvais puis bons, et les eaux, tempétueuses et ensuite apaisées grâce à l'action du roi et aux bons soins de la Providence qui rendent celle-ci efficace et heureuse[14]. Dans son discours d'ouverture des Grands Jours, le 17 août 1596, le président Jean Forget donne aux bons sujets du roi une figure exemplaire sur laquelle ils doivent calquer leur conduite :

> [...] ilz doibvent imiter le heletropium qui penche tousjours du costé ou est le soleil aussy ilz doibvent suivre le soleil francois qui est le Roy, le Roy estant bien obey en son royaulme ses subjectz sans doubte vivront heureux et en repos de ceste obeissance depend leur felicité, aussy par ceste obeissance la Justice conservera son auctorité[15].

---

quatre vingts seize, Lyon, Guichard Jullieron et Thibaud Ancelin, 1596, p. 3 ; Archives nationales [AN], U 753, fol. 79 et X/1a 9267, fol. 4 v°.

12 Balthazar de Villars, « Livre partie des harangues prononcées par M. Balthazard de Villars, président et lieutenant général en la Sénéchaussée et Siège présidial de Lyon et premier président au Parlement de Dombes et depuis conseiller du Roi en ses conseils d'Etat et privé », Bibliothèque municipale de Lyon [BML], Fonds général Microfilm 1477 (1439), fol. 103v° et ff. 101-102.

13 Anne-Marie Lecoq, *François Ier imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, coll. « Art et histoire », 1987, p. 44.

14 René Radouant, *Guillaume du Vair. L'homme et l'orateur jusqu'à la fin des troubles de la Ligue (1556-1596)*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1907.

15 AN, U 753, fol. 105.

Et établissant la narration officielle du retour de la ville de Lyon à l'autorité du monarque, un passage de la *Coppie d'une lettre escripte…* dessine, avec le discours d'Antoine du Verdier sur la réduction de Lyon, le motif principiel de cette image vertueuse et pédagogique, dressée face à l'opiniâtreté des villes encore ligueuses afin de les convaincre de rallier « [c]e bon roi bonheur » que l'anagramme du nom d'Henri IV dévoile :

> J'espere que l'exemple de Lyon servira comme un clair phanal, pour ramener au port de la clemence du Roy toutes les autres villes qui sont encores errantes sur ceste mer pleine d'orages, où elles feront bien tost naufrage, si elles ne s'en retirent promptement […][16].

Dans son récit de la révolte des Lyonnais contre leurs maîtres ligueurs, le 7 février 1594, Antoine du Verdier exaltait de cette manière la félicité de cette journée :

> La venue de ce jour, auquel le bonheur se met en campaigne, et dissipe les brouillards et nuages de la rebellion, qui desfiguroit vostre beauté, tout ainsi qu'à la venue du Soleil les ombres de la nuict, et les tenebres vuident et font place à ce grand luminaire du monde[17].

Balthazar de Villars, à l'ouverture des plaids de la Saint-Martin, le jeudi 5 novembre 1598, dresse ainsi le tableau de ce rétablissement :

> Nous voicy doncques eschappes du naufrage, sauves de la tempeste, garantis de la ruine, exempts des calamanites publicques et privees, dont la guerre nous menassoit, ou plustost que nous avions sy pressantes que le seul desespoir de salut estoit nostre salut[18].

Cordouan ou l'autre corps du Roi

Cette coalescence de thèmes fait alors image. Elle trouve une visibilité dans une entreprise monarchique qui compte parmi les premières décidées par le souverain : la reprise et l'achèvement du phare de Cordouan. La magnificence de l'édifice met comme en évidence une forme d'indifférence du roi à l'égard du devoir de mémoire et de piété que tout souverain doit à ses prédécesseurs, éclairant dès lors la nature fondamentalement reconstruite de la monarchie derrière l'apparence de sa restauration pour emprunter de nouveau à Michel De Waele ces deux notions propres à caractériser l'action monarchique au lendemain de la guerre civile.

Il n'est pas sans enseignement, en effet, de considérer que la reprise de la reconstruction du phare aquitain est ordonnée par Henri IV en juin 1594, quelques mois seulement après son sacre (27 février) et son entrée dans Paris (22 mars)[19]. La réalisation, qui s'achève vers 1611, dresse alors la figure d'un véritable monument monarchique dont les feux, brûlant à son sommet, illuminent pour les marins éperdus le chemin salvateur vers les havres lorsque les eaux de l'océan se déchaînent ou que les brumes masquent le visage familier de la côte. L'exceptionnalité de la construction et les circonstances de son édification plaident pour sa compréhension au sein d'une économie renouvelée de la représentation du pouvoir qui doit négocier avec l'abîme dans lequel la dynastie des Valois était tombée pour donner à voir l'autorité retrouvée du monarque et le terme définitivement mis, par cette illumination glorieuse qui suit l'abjuration et le sacre, à l'interrègne de l'idéologie étatique ligueuse.

16 *Coppie d'une lettre escrite de Lyon par un serviteur du Roy à un sien amy à Tours, du onziesme Fevrier 1594. Contenant au vray ce qui s'est passé, en la reduction de ladite ville en l'obeissance de sa Majesté, les VII, VIII et IX de Fevrier, quatre vingts quatorze*, Tours, Jamet Mettayer, 1594, p. 11-12.

17 Antoine du Verdier, *Discours sur la reduction de la ville de Lyon escrite de Lyon par un serviteur du Roy à un sien amy à Tours, du onziesme Fevrier 1594. Contenant au vray ce qui s'est passé, en la reduction de ladite ville en l'obeissance de sa Majesté, les VII, VIII et IX de Fevrier, quatre vingts quatorze*, Tours, Jamet Mettayer, 1594, p. 16.

18 B. de Villars, « Harangue prononcée à l'ouverture des plaidz du siege presidial de Lion le jeudy cinquiesme de novembre 1598 », « Livre partie des harangues prononcées par M. Balthazar de Villars… », *op. cit.*, fol. 60-67v°, fol. 60.

19 Sur le deuxième contrat du 18 juin 1594 et les modifications apportées également en cours de chantier par Louis de Foix puis par François Beuscher, voir R. Leulier et A. Raymond, *Le Phare de Cordouan…*, *op. cit.*, p. 46-51.

Lorsque Henri III est assassiné, son corps ne bénéficie pas du traitement réservé aux morts royaux ; la belle-mère du roi, Catherine de Médicis, morte 7 mois plus tôt, non plus. Les tombeaux des rois ses prédécesseurs ne sont pas mieux ménagés comme celui de Louis XI à Notre-Dame de Cléry détruit en avril 1562 par les protestants[20]. Vidé de ses entrailles et de son cœur déposés dans l'église de Saint-Cloud (fig. 35), le cadavre d'Henri III est conduit à Compiègne le 15 août et il est placé dans le chœur de l'église de l'abbaye Saint-Corneille, haut lieu de la royauté carolingienne et, symbole éloquent entre tous, lieu de sépulture du dernier souverain carolingien, Louis V, qui y avait été couronné en 979.

Contrairement aux affirmations du neveu d'Henri III, le grand prieur Charles de Valois, ou de son favori, le duc d'Épernon, il fut procédé de manière respectueuse aux différentes étapes conduisant le corps du roi assassiné de Saint-Cloud à Compiègne[21]. Si Henri IV semble manifester quelques intentions ensuite de conduire le corps de son prédécesseur dans la basilique Saint-Denis pour qu'il repose dans le lieu traditionnel de la sépulture des rois, comme l'indiquerait, en mai 1591, une lettre du gouverneur de l'Île-de-France au chapitre dionysien, le corps d'Henri III demeure toujours à Saint-Cloud quand son successeur est couronné et sacré roi de France et quand il entre dans la capitale dont avait été chassé son cousin et beau-frère[22]. Il n'est ramené dans la nécropole royale qu'au lendemain de l'assassinat d'Henri IV, en juin 1610, par les bons soins de la régente



Fig. 35 : *Tombeau du cœur d'Henri III dans l'église de Saint-Cloud*, dessin à la plume encre lavis et aquarelle, Paris, BnF, Estampes et Photographie, Rés. Pe-11c-Fol, Gaignières, 4957

20 L'iconoclasme protestant, nommé « iconorégicide » ou « régiclaste » par Mark Greengrass, s'est porté aussi, dans la cathédrale de Lescar, à l'encontre des monuments des rois de Navarre (« Les protestants et la désacralisation de la monarchie française, 1557-1567 » [en ligne]) et « Les protestants et la désacralisation de la monarchie française (1557-1570) », dans Isabelle Pébay-Clottes, Claude Menges-Mironneau, Paul Mironneau et Philippe Chareyre (dir.), *Régicides en France et en Europe (XVIe-XIXe siècles)*, Genève, Droz, coll. « Cahiers d'humanisme et Renaissance », 2017, p. 31-49.

21 N. Le Roux, *Un régicide au nom de Dieu…*, *op. cit.*, p. 294.

22 Jean-Marie Le Gall, *Le Mythe de Saint-Denis. Entre Renaissance et Révolution*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques »,

Marie de Médicis quand il avait fallu attendre le mois d'avril 1609 pour qu'Henri IV fasse inhumer à Saint-Denis Catherine de Médicis dont le corps reposait depuis 1589 à Blois — les ligueurs parisiens ayant refusé en effet de conduire son corps dans la basilique[23]. Enfin, le tombeau détruit de Louis XI n'émeut pas davantage Henri IV qui ne procède pas à la réparation de l'iconoclasme qui l'avait frappé lors de la première guerre de Religion en commandant un nouveau monument[24].

Cette indifférence ou cette négligence se manifeste tout aussi éloquemment dans le contraste que l'on peut saisir entre l'importante et originale œuvre bâtisseuse du roi à Paris et le spectacle désolant de la rotonde des Valois, contiguë à la basilique Saint-Denis, dont l'état d'inachèvement dans lequel elle se trouvait en 1586 donne à voir durant tout le règne du premier roi Bourbon, comme l'agonie prolongée de la dynastie qu'elle devait célébrer[25]. Aucun dôme ne couronne le bâtiment et le monument funéraire d'Henri II est au centre d'un édifice vide rempli de l'absence des tombeaux de ses fils. Et l'initiative de Charles Benoise, un fidèle serviteur du roi assassiné et devenu quasiment invisible, faisant orner, en 1594, une chapelle et commander une épitaphe à Saint-Cloud (fig. 36), rend plus évidente, par cet hommage privé et clientélaire au défunt, la distance prise par le souverain à l'égard de la mémoire funèbre d'Henri III.

Si ce geste de fidélité est compris par Claire Mazel comme une puissance de réhabilitation de la mémoire du souverain, c'est, au regard de l'investissement monarchique dans la célébration du défunt de 1589, surtout la veuve d'Henri IV

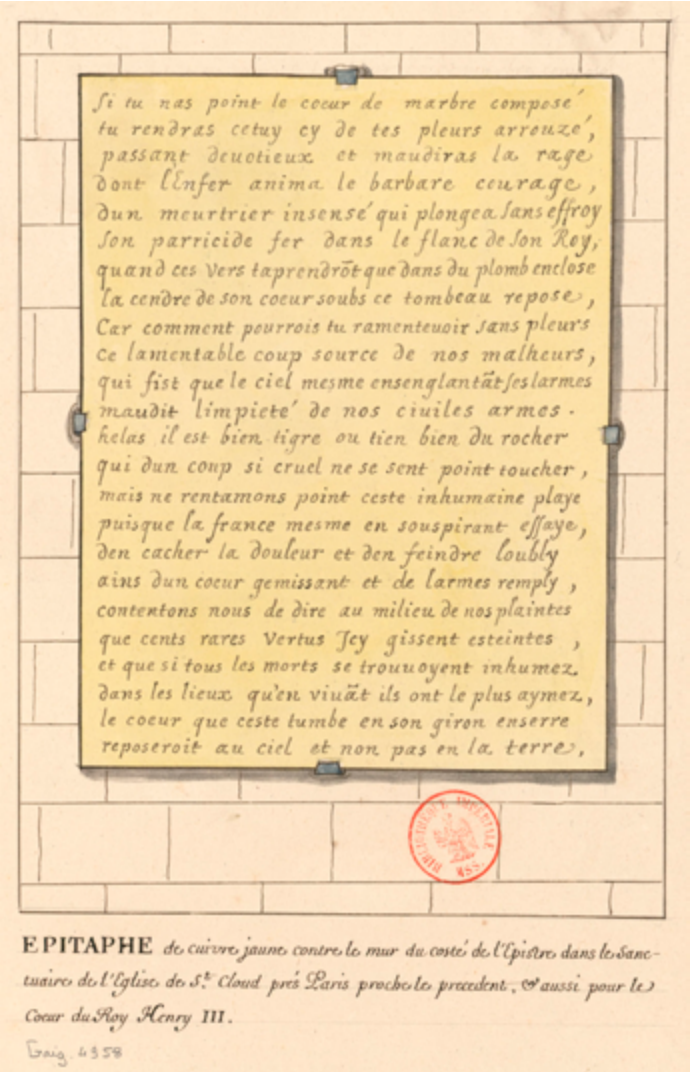


Fig. 36 : *Épitaphe d'Henri III dans l'église de Saint-Cloud*, dessin à la plume encre lavis et aquarelle, Paris, BnF, Estampes et Photographie, Rés. Pe-11c-Fol, Gaignières, 4958

2007, p. 418, note 4.

23 Nicolas Le Roux évoque notamment le projet laissé sans suite, en 1599, de faire célébrer solennellement les funérailles de Catherine de Médicis et d'Henri III (*Un régicide au nom de Dieu…*, *op cit.*, p. 339) ; Annie Duprat, *Les Rois de papier. La caricature de Henri III à Louis XVI*, Paris, Belin, coll. « Histoire et société. Essais d'histoire moderne », 2002, p. 284 ; voir également Gérard Sabatier, « Les funérailles royales françaises, XVI^e^-XVIII^e^ siècles », dans Juliusz A . Chroscicki, Mark Engerer, Gérard Sabatier *et al.* (dir.), *Les Funérailles princières en Europe (XVI^e^-XVIII^e^ siècle)*, Versailles/Paris, Centre de recherche du château de Versailles/Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012, I, *Le grand théâtre de la mort*, p. 17-48, et Claire Mazel, « À corps et à cœurs : les monuments funéraires des Valois, 1461-1589 », dans *ibid.*, II, *Apothéoses monumentales*, Versailles/Rennes, Centre de recherche du château de Versailles/PUR, coll. « Aulica », 2013, p. 229-252.

24 C. Mazel, *La Mort et l'éclat. Monuments funéraires parisiens du Grand Siècle*, Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2009, p. 205-207.

25 Jean-Pierre Babelon, *Nouvelle histoire de Paris. Paris au XVI^e^ siècle*, Paris, Association pour la publication d'une histoire de Paris, coll. « Nouvelle histoire de Paris », 1986 et J.-M. Le Gall, *Le Mythe de Saint-Denis…*, *op. cit.*, p. 433-436 ; Michael Wolfe, « L'après-vie bizarre d'Henri III. Déformations dynastiques au lendemain du régicide de 1589 », dans I. Pébay-Clottes, C. Menges-Mironneau, P. Mironneau et P. Chareyre (dir.), *Régicides en France…*, *op. cit.*, p. 51-63.

qui, par sa décision de juin 1610 prise dans le contexte d'une succession dramatique et inédite institutionnellement, donnera réellement corps à la symbolique d'une « transition dynastique pacifiée » qui la sert bien davantage dans l'affirmation de sa propre légitimité qu'elle n'était alors le souci de son mari en 1589-1594[26]. À mon sens, la chapelle de Saint-Cloud et l'épitaphe pieuse de 1594 mettent *a contrario* en lumière la volonté d'Henri IV de ne pas procéder, justement, à la célébration d'une transition, car, en déplaçant le devoir d'hommage qui le lie à son prédécesseur d'un lieu à un autre, d'une forme à une autre et d'une réception à une autre qui, associée à la marginalité du premier et à l'originalité de la seconde, se caractérise par une espèce d'impossibilité, c'est bien la consécration de la sempiternité de la Couronne qu'il entend faire éclater dans son triomphe sur les aléas, les transitions, les successions, les malheurs et la mort. Au « soleil couchant de son royaume », pour reprendre une formule employée par l'auteur de l'*Excellent et libre discours sur l'état présent de la France…* — sans doute le petit-fils du chancelier Michel de L'Hospital, l'ardent catholique Hurault, sieur du Fay — pour désigner en 1588 Henri III, le successeur de ce dernier entend faire voir le spectacle d'une monarchie éclatante à l'image du feu rayonnant, affrontant les bourrasques du monde pour se tenir droite, au sommet d'une colonne dressée elle-même au-dessus des flots[27]. C'est précisément cette image solaire que le procureur de la reine Louise de Lorraine, Jacques de La Guesle, emploie, en janvier 1594 lors du théâtre de justice de Mantes, pour qualifier Henri IV de « nouveau Soleil » qui reluit pour conjurer le risque « d'une perpétuelle nuict de troubles, d'horreurs et de malheurs[28] ».

Précédée par l'imaginaire politique que j'ai rappelé dans la seconde partie, l'image d'un roi rayonnant pouvait, par l'éclat d'un monument exceptionnel, comme éclipser d'une part le déni de justice que constitue, de fait, l'abandon des poursuites contre les responsables du régicide de 1589, et satisfaire d'autre part la célébration d'une monarchie sortie triomphante des flots déchaînés de la guerre civile pour diriger les sujets vers des terres plus sûres. C'est la vocation et le sens de la décision prise par Henri IV, au printemps 1594, de faire achever la tour à feu qu'Henri III, dix ans plus tôt, avait ordonné, à l'ingénieur Louis de Foix de réaliser à l'embouchure de la Gironde[29] (fig. 37).

Une enquête, envoyée en décembre 1591 afin, probablement, de répondre aux demandes supplémentaires de l'ingénieur qui ne se satisfaisait pas du chantier laissé à l'abandon, renseigne sur l'inachèvement d'un édifice dont la construction avait été contrariée par les difficultés du pouvoir royal et les libertés que s'étaient données les habitants de Royan[30]. Ceux-ci, au dire de l'intéressé, avaient en 1585 non seulement cessé de fournir les pierres de taille nécessaires à l'édification de la nouvelle tour, mais ils avaient même conduit une expédition sur l'îlot afin de détruire les premières élévations et se saisir des matériaux du chantier. Depuis 1591, l'activité sur le rocher de Cordouan n'avait alors plus consisté qu'à entretenir les protections dressées contre la mer pour préserver les restes du chantier jusqu'à ce que des temps meilleurs en permettent la reprise. L'arrêt du conseil du 10 septembre 1593 — établi sur le rapport des experts de la fin de l'année 1591 et signé par les commissaires royaux en avril 1592 — estima à 15 000 écus les sommes déjà engagées et à

26 C. Mazel, *La Mort et l'éclat…*, *op. cit.*, p. 207 ; le monument de cœur, élevé par le duc d'Épernon au centre de la chapelle de Saint-Cloud, en 1635, confirme ce que l'on pourrait appeler, derrière le devoir de gratitude, une privatisation de la gloire funéraire d'Henri III employée à des fins de politique publique si l'on rapporte cette commande du duc, en 1633, à sa situation vis-à-vis du cardinal de Richelieu (*ibid.*, p. 209).

27 A. Duprat, *Les Rois de papier…*, *op. cit.*, p. 93.

28 Jacques de La Guesle et Louis Buisson, *Remonstrances faictes à Mantes en l'an M.D. XCIV. en la présence de deffunct Henry IIII., roy tres-chrestien de France & de Navarre, avec l'acte et ceremonies qui y furent observees*, Paris, Pierre Chevalier, 1610, p. 111 ; il s'agit de la publication des harangues de janvier 1594 par les soins du neveu de Louis Buisson.

29 C. Grenet-Delisle, *Louis de Foix…*, *op. cit.*, p. 179-187.

30 Étienne Glouzot, « Un voyage à l'île de Cordouan au XVIe siècle », *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. LXVI, 1905, p. 401-425, p. 403 ; C. Grenet-Delisle, *Louis de Foix…*, *op. cit.*, p. 198-201.



Fig. 37 : Jean-Baptiste Nolin, *Direction de Bordeaux comprenant la sénéchaussée de Bordeaux et le pays de la nouvelle conqueste*, 1742, estampe, 73 x 49 cm, Paris, BnF, Cartes et plans, GE C-1979 (détail)

25 000 écus supplémentaires ceux nécessaires à l'achèvement de l'édifice[31]. Le rapport renvoyait par ailleurs à une commission plus experte le soin de statuer sur l'état du chantier et décider de sa poursuite.

C'est sur ces bases que Louis de Foix obtient donc d'Henri IV, le 18 juin 1594, la charge d'achever l'édifice, mais en adaptant la construction initiale au besoin d'une glorification monarchique et d'une célébration du catholicisme triomphant, qui n'était pas le but principal de la décision de 1584 quand bien même elle prévoyait déjà un bâtiment d'une ampleur sans précédent et surtout sans commune mesure avec la tour élevée au XIVe siècle et dont la ruine avait justifié la nouvelle construction[32]. Louis de Foix ne verra pas l'achèvement de l'édifice ; le chantier est terminé en 1611 (fig. 38), près de 8 ans après la mort de son maître d'œuvre.

Pour reprendre la description qu'en dresse l'historien Jacques Peret, il s'agit d'un « somptueux château planté en pleine mer sur sa plate-forme circulaire massive et ornée de guérites, articulé en trois étages surmontés de la lanterne et d'un obélisque culminant à 49 mètres. La décoration allie les éléments de l'architecture classique, colonnes doriques, pilastres corinthiens du deuxième étage, frontons emboîtés, et surtout une véritable débauche sculpturale associant statues, balustrades, grandes lucarnes surmontées de pyramides[33] ».

31 *Ibid.*, p. 414, note 2.

32 « De la reconstruction d'un phare pour faciliter la navigation à l'époque d'Henri III, on passe sous le règne de son successeur à l'édification d'un monument prestigieux » (R. Leulier et A. Raymond, *Le Phare de Cordouan…*, *op. cit.*, p. 32). Un dessin de Louis de Foix conservé à Stockholm représentant le bâtiment en coupe permet de prendre la mesure relative des deux fonctions (*ibid.*, p. 67).

33 J. Péret, « Images et représentations de Cordouan, le "plus beau phare du monde", XVIe-XXe siècle », dans Sylviane Llinares (dir.), *Avec vue sur la mer, 132e Congrès national des Sociétés historiques et scientifiques, Arles, 2007*, Paris, CTHS, 2011, p. 119-129, p. 121 ; également Nicolas Faucherre, « Le phare de Cordouan, de l'utilité du beau en architecture », *Sites et monuments*, n° 218, 2012, p. 46-48 et C. Grenet-Delisle, *Louis de Foix…*, *op. cit.*, p. 240-242.



Fig. 38 : Mathieu Méran et Jean Poinsart, d'après Claude de Chastillon, *Le phare de Cordouan*, estampe, tirée de Chastillon et Boisseau, *Topographie françoise ou Representations de plusieurs villes…*, 1641, Paris, BnF, Cartes et plans, GE DD-4871 (RES)

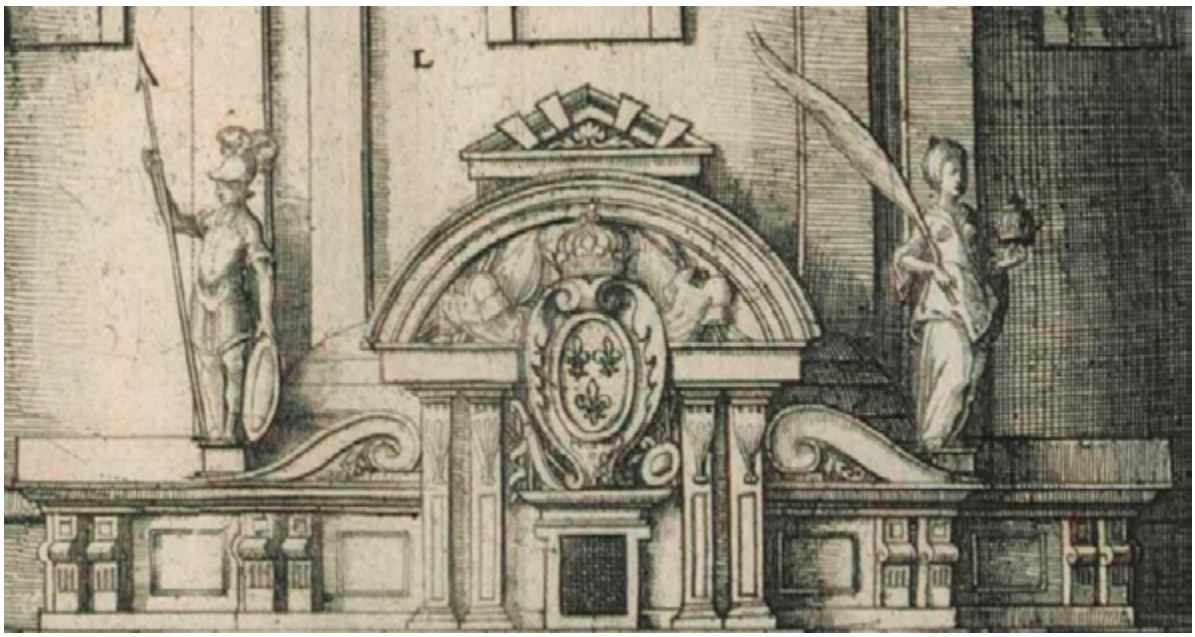


Fig. 39 : Statues de Mars et de Victoire en ronde-bosse au-dessus de l'entrée du phare (détail de la fig. 38)

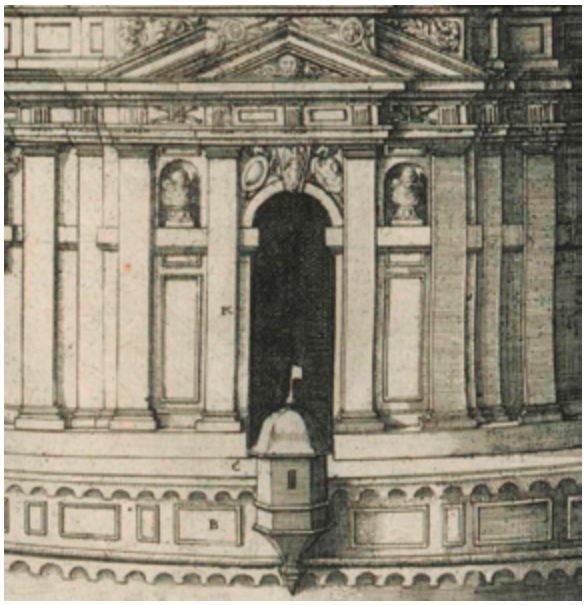


Fig. 40 : Trophées militaires sculptés dans les écoinçons et bustes des rois Henri III et Henri IV disparus (détail de la fig. 38)

Les motifs royaux de la force et de la paix (fig. 39) rythment ainsi depuis les bustes des deux souverains (fig. 40) la façade monumentale du bâtiment. Si les guérites, placées aux points cardinaux, et le traitement illusionniste du haut de l'enceinte simulant un chemin de ronde concourent à donner au phare un air de forteresse, celle-ci peut être assimilée à un château renaissant digne des demeures royales par l'élégance des décorations et par la présence extraordinaire d'une chapelle royale et d'une salle d'apparat pavée de marbre qui en font un palais princier bâti au milieu des eaux et surmonté d'un feu perçant les brumes du jour et les ténèbres de la nuit[34].

La chapelle est l'ajout majeur de la reprise du chantier (fig. 41) : elle constitue un espace religieux très politique dans le contexte d'une conversion au catholicisme discutée, puisqu'elle est celle d'un roi relaps dont l'excommunication pontificale n'a pas encore été levée. Au dôme manquant à la rotonde

34 Pour Esteban Castañer Muñoz, « l'image du colosse avec sa torche, maîtrisant la mer houleuse et menaçante, était particulièrement adaptée à la situation historique de la délicate succession d'Henri III à la fin des guerres de Religion » (Esteban Castañer Muñoz, « L'exhaussement du phare de Cordouan. Un chantier des Lumières (1786-1789) », *Bulletin monumental*, t. CLXIV, n° 2, 2006, p. 187-194, ici p. 190). Cette figure ainsi convoquée renvoie par ailleurs à l'imaginaire héroïque, pacificateur et royal de Persée délivrant Andromède que les thuriféraires d'Henri IV mobilisaient pour louer l'œuvre de leur souverain (Vincent Droguet, « *Mes bâtiments de Fontainebleau [...] que vous savez que j'aime* », dans Françoise Barbe, Marc Bascou, Magali Bélime-Droguet *et al.* (dir.), *Henri IV à Fontainebleau. Un temps de splendeur*, cat. exp., château de Fontainebleau, 7 novembre 2010-28 février 2011, Paris, Réunion des musées nationaux, 2010, p. 13-43, p. 34-36, et Alain Laframbroise et Françoise Siguret (dir.), *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, Paris, Klincksieck/musée du Louvre, coll. « Conférences et colloques », 1996). Pour mettre en perspective cette image singulière au regard de l'iconographie générale du roi, voir la thèse soutenue sur l'image d'Henri IV : Juliette Souperbie, *Portraits du roi Henri IV : l'image souveraine, de la conquête à la gloire*, thèse d'histoire de l'art sous la direction du professeur Pascal Julien, université de Toulouse-Jean Jaurès, 2024 (4 vol.).

valoisienne de Saint-Denis est substituée à la chapelle de Cordouan une imposante coupole à caissons que l'ingénieur Claude Chastillon, envoyé en 1606 inspecter le chantier, qualifie de « magnifique voûte de bellissime pierre[35] ». À son sommet, coiffant la chapelle, un oculus donne à voir à l'étage supérieur une couronne fleurdelisée, placée presque directement sous le foyer assurant la lumière du phare et invisible depuis l'extérieur, comme le cœur caché d'un édifice qui ne tire sa puissance que d'une lumière que nul ne peut contempler[36].

La chapelle possède une décoration assez soignée à la gloire des deux souverains, dont les monogrammes — H III D V et H IIII D B — sont présents comme elle laisse à l'architecte Louis de Foix une place inédite et proprement surprenante puisqu'il est représenté au-dessus de la porte d'entrée et placé en face de l'autel, en buste, et qu'un sonnet vante ses mérites — ces vers et l'hommage établissent un parallèle immédiat entre la tour à feu de Cordouan et celle établie sur l'île Pharos à Alexandrie.

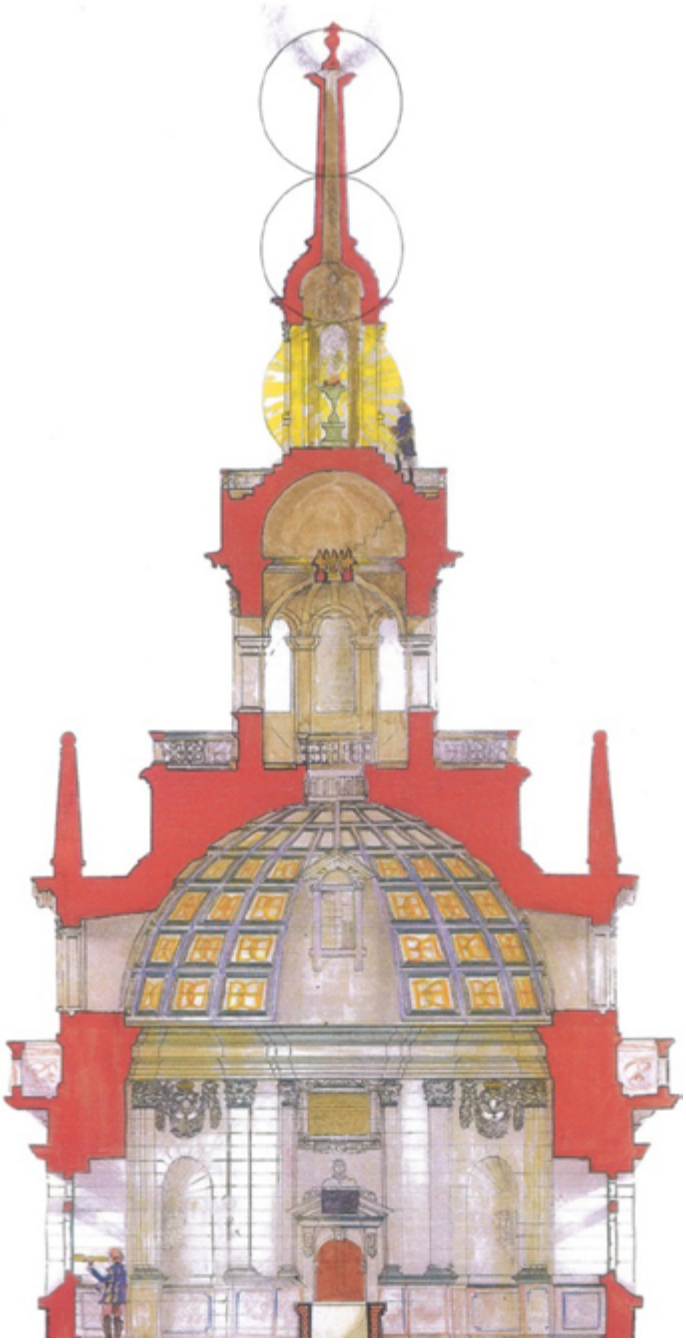


Fig. 41 : Anastase Raymond, *Coupe de la partie supérieure du phare, restituant le projet de Louis de Foix*, tirée de Leulier et Raymond, *Le phare de Cordouan…*, p. 67

Il n'y a donc pas de tombeau dressé par Henri IV à la mémoire d'Henri III, mais un phare réunissant dans la gloire de la monarchie les deux souverains : ni procès ni tombeau donc, mais un temple voué à la célébration de la souveraineté royale[37]. Si les auteurs du régicide ne sont pas punis, leur victime est célébrée triomphante dans la lumière d'un feu ardent, lequel confond à travers la convocation imaginaire d'un brasier mythique les corps des rois qui ne meurent pas. Aussi ne s'agit-il pas pour Henri IV de rendre justice au roi son prédécesseur en poursuivant les coupables de sa mort que de témoigner, avec éclat, d'une monarchie inaccessible aux coups qui la menacent et qui pensent la blesser. L'eau et le feu conjuguent leur puissance mythologique pour offrir à Cordouan un autel à la monarchie au-dessus duquel brûlent les flammes d'un pouvoir sacré imposant aux

35 J. Péret, *Petite histoire…*, *op. cit.*, p. 52.

36 Renée Leulier et Anastase Raymond remarquent d'ailleurs que « la couronne royale suspendue à la voûte de la chapelle surmonte seize arcs, comme la monarchie a réussi à vaincre la Ligue et les Seize » (*Le Phare de Cordouan…*, *op. cit.*, p. 40). Un arc sur deux portait une inscription : « Un Dieu, un Roy, une Foy, une Loy, Prudence, Force, Justice Vertu » ; au-dessous de la tribune était gravée la devise d'Henri III (C. Grenet-Delisle, *Louis de Foix…*, *op. cit.*, p. 251).

37 Il a cependant pu être fait remarquer que la construction du phare entendu comme la superposition de trois dômes pouvait renvoyer aux modèles architecturaux des mausolées d'Auguste et d'Hadrien que mentionne notamment, en 1584, le *Livre des édifices antiques* d'Androuet du Cerceau (*ibid.*, p. 72).

flots tempétueux la loi du roi, qui est de tracer et de montrer le chemin droit à ses sujets. Celui qui, notamment, mène au bon port de félicité pour retrouver ici l'image employée par les thuriféraires de la royauté afin de convaincre les dernières villes rebelles à fuir les brutalités de la guerre civile et à sortir des eaux dangereuses de l'infidélité politique.

À sortir aussi de l'aveuglement et des passions tumultueuses qui, à l'image d'un feu mortifère et de flots enténébrés, ont ravagé le royaume de leurs ambitions funestes. Peut-être faut-il conclure sur cette image de l'aveuglement de la raison et de l'engloutissement dans le désespoir que donne à réfléchir le duel de Marolles et de Marivaut, le 2 août 1589, jour précisément de la mort d'Henri III[38]. Le combat, sous les murailles de Paris, du ligueur et du royaliste se termine par la défaite et la mort du second : Jean de L'Isle, sieur de Marivaut, est mortellement touché d'un coup de lance dans la tête, l'arme de Claude Marolles se brisant dans la grille de son casque en lui perforant l'œil. Le vaincu ne s'était-il pas abandonné au désespoir suite à la mort de son roi, noyant sa vertu dans la passion triste d'une vie estimée dès lors sans valeur ? Les partisans d'Henri IV œuvrent donc à mobiliser les métaphores lumineuses et aquatiques pour sortir les premières d'une lueur mauvaise qui aveugle et les secondes d'un monde dans lequel on perd pied et où vivent les monstres. Le phare de Cordouan est bien la figure d'une autorité retrouvée où le pouvoir monarchique est moins rétabli qu'il n'est réenchanté et rénové dans le corps solaire d'un roi chahuté par les eaux, mais imposant au final, souverainement, sa loi aux périls marins. Du brasier ayant consumé le corps du roi précédent, il ne s'agit de voir désormais plus que les flammes éclairant une royauté régénérée dans la sempiternalité de ses princes.

38 N. Le Roux, *Un régicide au nom de Dieu…*, *op. cit.*, p. 304-307.

La pensée binaire et la représentation du pouvoir

L'eau et le feu dans le portrait de Gabriel Bethlen, prince de Transylvanie (1613-1629)

Dénes Harai

Entre les XVI^e^ et XVIII^e^ siècles, les princes sont souvent représentés en tant qu'observateurs de l'interaction spectaculaire de l'eau et du feu mais généralement, ils n'apparaissent comme artisans de cette interaction que dans la littérature curiale de glorification. La réflexion qui est proposée ici aborde l'articulation de l'eau et du feu dans le portrait de Gabriel Bethlen (1580-1629), prince calviniste de Transylvanie entre 1613 et 1629 et roi élu de Hongrie en 1620-1621, à partir de la correspondance diplomatique de sir Thomas Roe, ambassadeur du roi d'Angleterre à Constantinople. Celle-ci utilise les deux éléments pour parler de l'alternance de la paix et de la guerre que Bethlen, soutenu par l'Empire ottoman, favorisait pour son propre profit et celui de son pays. Mettant en œuvre une politique imprévisible, le double jeu de Bethlen était vu comme un acte de duplicité. La figure de Janus est alors utilisée pour dresser le portrait d'un prince aux projets changeants et menaçants que le registre météorologique — nuage noir portant la tempête et la pluie destructrices — exprime aussi bien sous la plume du diplomate anglais, allié potentiel de Bethlen, que sous le burin des graveurs à la solde du catholique Ferdinand II de Habsbourg, adversaire de Bethlen. L'analyse d'un drapeau *emblématique* commandé par Bethlen en 1620 montrera que la paix (l'eau) et la guerre (le feu) ne s'opposent pas toujours de la même manière et que les éléments diamétralement opposés avec lesquels la pensée binaire fonctionne peuvent aussi coexister, renforçant ainsi l'image de celui qui sait les contrôler et ordonner.

Un Janus aux mains de feu et d'eau

En décembre 1626, Thomas Roe, l'ambassadeur de Charles I^er^ d'Angleterre à Constantinople, envoie une dépêche à Londres dans laquelle il précise que, « le 30 novembre, est arrivé ici un nouveau courrier de la part du prince de Transylvanie qui porte le feu dans une main et l'eau dans l'autre »[1]. Le feu et l'eau renvoient ici respectivement à la guerre et à la paix entre lesquelles naviguait Gabriel Bethlen, prince hongrois de Transylvanie (1613-1629)[2], depuis le début de la guerre de Trente Ans (1618). Étant protestant et à la fois vassal de l'Empire ottoman et possédant le titre de prince du Saint-Empire romain germanique, Bethlen apparaissait aux yeux de l'ambassadeur comme un « homme faux » (*false man*) qui n'était ni l'ami du roi d'Angleterre ni celui du sultan[3].

1 Sir Thomas Roe à lord Conway, Constantinople, 4 au 14 décembre 1626, dans T. Roe, *The Negotiations of Sir Thomas Roe, in his embassy to the Ottoman Porte, from the year 1621 to 1628*, Londres, Samuel Richardson, 1740, p. 579 : « *Upon the 30th November, here arrived another currier from the prince of Transylvania, who brings fire in one hand, and water in the other.* »

2 Dénes Harai, *Gabriel Bethlen, prince de Transylvanie et roi élu de Hongrie, (1580-1629)*, Paris, L'Harmattan, 2013.

3 Sir Thomas Roe à lord Conway, 1^er^-13 mai 1628, dans T. Roe, *The Negotiations…*, *op. cit.*, p. 812.

La duplicité du prince de Transylvanie est récurrente sous la plume de Thomas Roe et apparaît comme celle d'un Janus qui montre un visage vers l'Empire ottoman et un autre vers la chrétienté[4]. Cette évocation de Janus signale à la fois la condamnation morale du prince de Transylvanie et la reconnaissance de son habileté politique car Bethlen est certes « changeant dans ses desseins »[5], mais il est « sage » puisqu'il obtient toujours les « meilleures conditions pour lui-même » en tirant profit de l'alliance turque. La dénonciation de la duplicité de Bethlen reconnaissait ainsi implicitement la maîtrise que le prince avait acquise dans le domaine politique puisque la figure binaire de Janus et celle du prince aux mains de feu et d'eau ne font que souligner l'unicité de son pouvoir : le visage de la guerre et celui de la paix appartiennent à une même tête et les attributs de la guerre (le feu) et de la paix (l'eau) sont tenus par les deux mains d'un même corps.

La duplicité reprochée à Bethlen explique la froideur de certains princes chrétiens qui avaient peur de s'associer à un hérétique allié avec le Turc[6]. L'ambassadeur du roi d'Angleterre était moins choqué par la nature de cette coopération que par le caractère imprévisible des actions du prince, ce qui avait de quoi inquiéter des alliés potentiels, comme le roi d'Angleterre, soucieux de prévoir les rapports de force en Europe pour façonner sa propre politique. C'est la raison pour laquelle, au début des années 1620, Bethlen apparaissait aux yeux de la diplomatie anglaise comme un phénomène inquiétant.

Des nuées de guerres et de paix

Roe en parle à l'aide du registre météorologique. Le prince — écrit-il le 24 janvier 1623 — « s'est résolu de passer l'hiver à Besztercebánya, ou *Septem Arces*, où l'on frappe la monnaie de Hongrie, non loin de Nagyszombat [Trnava], comme s'il voulait planer au-dessus de la Moravie, comme un nuage, jusqu'à la fin du traité »[7]. Ce dernier concerne la trêve de dix mois (allant jusqu'au 6 septembre 1624) qui a été conclue à Ghoding, sur la frontière de la Moravie et de la Hongrie, entre Ferdinand II et Gabriel Bethlen. En 1627, c'est sur la Hongrie royale que l'ombre de Bethlen continue à se projeter : « Gabor a ordonné à son dernier courrier de retourner en passant par Buda parce qu'il devrait le trouver à Cassovie d'où il ne se retirera sans dessein et continuera à être un nuage sur la Hongrie[8]. » Chez Roe, « nuageux » et « troublé » sont des adjectifs interchangeables utilisés en relation avec Bethlen, qui apparaît à la fois comme un chef de guerre encore en campagne et un négociateur potentiel de la paix[9]. Aux yeux de l'ambassadeur, Bethlen représente ainsi une menace

4 Sir Isaac Wake à sir Thomas Roe, Venise, 30 juin 1627, *ibid.*, p. 661 : « *I do suppose, that this Janus doth shewe one face towards Turkey, and another towards Christendom.* »

5 Discours de Thomas Roe au sultan sous le titre de *Reasons, shewing that the Peace made lately betweene the Emperour and Bethlem Gabor is neither safe nor proffitable to this Empire*, dans T. Roe, *The Negotiations…*, *op. cit.*, p. 305–306.

6 L'archevêque de Cantorbéry à Thomas Roe, Lambeth, 23 juin 1624, *ibid.*, p. 253 : « *Of Bethlem Gabor wee understand litle, but that hee is wise; and maketh the best conditions for himselfe: hee is remote of, and wee know not the certainty of his estate; and some blemish it is unto his action, that hee useth the Turks and Tartars; which maketh christian princes afrayd to ioyne any way with him.* »

7 T. Roe, *Relations from Constantinople*, 24 janvier 1623, dans *ibid.*, p. 212 : « *The prince determined to winter at Bisterse-bania* [Besztercebánya en hongrois], *or* Septem Arces, *which is the mint of Hungarye, not farre from Tyrnavie* [Trnava en slovaque], *as yf hee ment to hang over Moravia, like a cloud, until the end of the treatye.* »

8 Sir Thomas Roe à lord Conway, Constantinople, Constantinople, 26 juillet 1627, dans *ibid.*, p. 666 : « *One circumstance of importance I have omitted: Gabor did order this last post to returne by Buda, because hee should fynd him in Cassouia; whither hee doth not remove without a dessigne, and will be held a cloud over Hungarye.* »

9 T. Roe, *Discourse of the Changes of the Emperor Mustafa: The Placing of Morat: The Remove of Hussen Bassa; and the Troubles in Asya: With other Occurrents, September and October 1623*, Constantinople, 22–30 septembre 1623, *ibid.*, p. 180 : « […] *many beleeve, and nott without great circumstances of probability, that there shall neede no other mediator of the peace, then the prince himselfe of Transilvania, who, though advanced with his army, will bring home another conquest then was expected. The Polish agent hath renewed and corrected his articles of treaty; on that side nothing appeares cloudy or troublesome, both affecting a constant peace; yett they have declared, that they will not suffer the Tartars to passe their dominion in ayd of Bethlem, to the prejudize of Christendome, as not bound thereto by*

constante sur les terres de Ferdinand II et contribue à perpétuer la guerre en Europe centrale jusqu'à une paix qui devrait lui être favorable. La perception de la poursuite de la guerre de Bethlen entre en résonance avec la prévision de météorologie politique qu'avait exposée lord George Carew, le 5 octobre 1622, dans une lettre à Roe :

> Notre état pacifique recèle peu de nouvelles ou altérations ; qu'il plaise à Dieu de nous maintenir ainsi, mais, quand je contemple les affaires de la Chrétienté, telles qu'elles sont maintenant, j'ai peur que le soleil rayonnant sous lequel nous vivons ne soit bientôt ennuagé[10].



Fig. 42 : *Schlaffender Löw,* 1621, estampe, tirée de K. Varsányi, "Hírlik, hogy Bethlen…"…, 2014, p. 209 (détail)

En 1621, comme l'a signalé Krisztina Varsányi en étudiant l'estampe *Schlaffender* Löw[11] (fig. 42), la main de Bethlen apparaît dans un grand nuage noir aux côtés des mains de quatre autres princes protestants qui ont soutenu Frédéric V, roi de Bohême, exilé aux Provinces-Unis après la défaite de la Montagne Blanche (8 novembre 1620).

Ici, le soleil resplendit, mais reste entouré de nuages menaçants. Contrairement aux représentations commandées par la cour de Vienne, la correspondance diplomatique anglaise ne critique pas tant les objectifs de Bethlen que son imprévisibilité et par conséquent, l'obscurité de ses projets. C'est la raison pour laquelle Bethlen apparaît pendant plusieurs années aux yeux des diplomates anglais comme le nuage par excellence qui obscurcit le ciel de l'Europe. En effet, dans les 828 pages de la correspondance active et passive éditée de Roe, qui totalisent 626 lettres, Bethlen est le seul prince qui prend la forme d'un nuage. Et parmi les nombreuses difficultés du moment qui sont également décrites comme des nuages sous la plume de Roe, le nuage de Bethlen pouvait être

their treaty. »

10 Lord George Carew à sir Thomas Roe, Savoy, 5 octobre 1622, *ibid.*, p. 92 : « *Our peaceable estate yealds little newes or alterations; God in his mercy so contynewe it unto vs: but when I contemplate the affayres of Christendome, as now they stande, I feare that this sunneshine wherein wee live, will shortly be over-clouded*. »

11 Krisztina Varsányi, « *Hírlik, hogy Bethlen… » Bethlen Gábor fejedelem a Német-római Birodalom korabeli nyilvánossága előtt német nyelvű nyomtatványok tükrében*, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Központ, 2014, p. 75.

celui qu'il était impossible de souffler « sans causer tempête et pluie »[12]. Cette pluie apparaît comme une pluie de feu — une pluie d'obus — qui, pour de nombreux soldats pouvait signifier un baptême de feu : le nuage de Bethlen transforme l'eau bénéfique — celle de la paix, symbole de vie et de prospérité — en une eau néfaste puisqu'elle devient signe de la guerre, symbole de la mort et de la misère. Ce renversement des codes dont Bethlen était l'opérateur, selon les accusations explicites ou implicites de l'époque, accompagnait l'image noire que la cour de Vienne aimait donner de Bethlen en le montrant comme doublement traître à la chrétienté, d'abord en tant qu'« hérétique », puis en tant que « serviteur du Turc » qui serait devenu « Turc » lui-même. Cette image noire était surtout diffusée en Hongrie royale pour dissuader les nobles et les villes du pays de rejoindre Bethlen lors des campagnes menées par le prince contre Ferdinand II. L'enjeu était vraiment de taille en 1619-1620, lors de la première campagne au cours de laquelle Bethlen réussit à prendre Pozsony (aujourd'hui Bratislava, Slovaquie) et à mettre la main sur la Couronne de Hongrie. L'élection de Bethlen comme roi de Hongrie par la Diète du royaume n'était qu'une question de temps : l'événement eut lieu



Fig. 43 : *Bethlen Gabors Blutfahnen*, 1620, estampe, 35,9 x 23,5 cm, Budapest, OSZK, RNYT, App.M., 53 (détail)

12 Sir Thomas Roe à lord Conway, Constantinople, 1er janvier 1625, dans T. Roe, *The Negotiations…*, *op. cit.*, p. 479 : « *These many clouds cannot all blow away, without some storme and rayne.* »

à Besztercebánya le 25 août 1620. C'est de cette ville importante que Bethlen entendait rassurer ses nouveaux sujets de Hongrie, ses sujets de Transylvanie ainsi que ses contemporains étrangers en diffusant une affiche en allemand, conservée à la Bibliothèque nationale de Hongrie (Országos Széchenyi Könyvtár), qui montre l'image d'un drapeau emblématique (fig. 43).

Selon la légende de l'affiche, ce drapeau rouge avait été confié à Émeric [Imre] Thurzó, conseiller du prince et son ambassadeur extraordinaire auprès de Frédéric V, roi de Bohême. Le diplomate de Bethlen devait confirmer l'alliance entre les deux princes afin d'obtenir une aide financière et des armes de Prague et envoyer une ambassade commune à la Sublime Porte pour en demander le soutien militaire[13]. Comme l'explique Dóra Ágnes Trajtler, la conception du drapeau tenait compte à la fois d'un contexte intérieur et d'une situation géopolitique complexes[14]. La composition du drapeau s'articule autour de la colonne corinthienne, symbole du pouvoir en raison de la présence de la couronne et du sceptre, placée sous le soleil de la puissance divine et sur l'agneau christique ainsi que sur la double ancre de la foi et de l'espérance, deux des trois vertus théologales. La main céleste qui sort d'une nuée tient l'épée de Dieu proclamant explicitement, par le biais de la devise du prince inscrite sur la lame, que le pouvoir de Bethlen est solide puisqu'il est établi par la volonté divine (*Consilio Firmata Dei*).

L'épée de la guerre évoquant la conquête de la Hongrie royale croise une palme, celle de la paix exprimant la stabilité en Transylvanie, que tient une autre main céleste sortant d'une autre nuée qui apparaît comme la figure de proue d'un navire turc. L'étoile qui guide le bateau sur le ciel confirme que l'alliance du calviniste Bethlen avec l'Empire ottoman est conduite par un Dieu qui défend le prince protestant contre les attaques de Vienne. Les deux premiers versets du psaume 68 expriment, en latin, cette idée principale qui encadre le drapeau : « Dieu se lève, ses ennemis se dispersent,/Et ceux qui le haïssent s'enfuient devant sa face. »

Le croisement du feu et de l'eau

Destiné en partie aux sujets de Bethlen en Hongrie royale, le drapeau propageait l'idée que la paix garantie par le Turc à Bethlen pour la Transylvanie pouvait être également étendue à la Hongrie royale fraîchement conquise par le prince. Destiné en partie aux contemporains chrétiens étrangers, le drapeau suggérait — en reprenant un discours déjà utilisé par l'élite protestante hongroise au début du XVII^e^ siècle[15] — que ce sont les excès du gouvernement habsbourgeois en Hongrie qui avaient poussé le prince protestant à chercher le soutien turc pour venir en aide de la Hongrie royale, afin d'y défendre les droits des nobles et des villes, ainsi que la liberté de conscience garantie depuis la paix de Vienne (1606). C'est ainsi que Bethlen réussit quelque peu à concilier deux opposés du point de vue de ses propres sujets : la présence turque, habituellement synonyme de la guerre, et la paix qui est acquise justement grâce à l'alliance turque. Cette opération de conciliation renforce cependant deux opposés du point de vue de ceux qui vivent sur les terres de Ferdinand II. Pour eux, la paix intérieure des pays de Bethlen s'oppose à la guerre extérieure que le prince leur impose. Garder la guerre à l'extérieur de la Transylvanie, tel était l'objectif premier de Bethlen qui promettait à la Hongrie la même stabilité et la même prospérité qu'il avait réussi à créer dans sa principauté carpatique, surnommée le « jardin de fées » (*Tündérkert*) au tournant des XVI^e^ et XVII^e^ siècles à cause de l'imprévisibilité de la politique intérieure sous la pression des empires voisins : les bonnes et les mauvaises fées y présidaient au destin des grands seigneurs. En

13 D. Harai, *Gabriel Bethlen…*, *op. cit.*, p. 109.

14 Ce passage sur le drapeau s'appuie sur Dóra Ágnes Trajtler, « Kálvinizmus a Bethlen-zászló tükrében », *Porta Speciosa*, 2010/2, p. 117-127.

15 D. Harai, « Les villes luthériennes de Kassa et de Sopron face au soulèvement anti-habsbourgeois d'István Bocskai en Hongrie (1604-1606) », *Revue historique*, n° 650, 2009/2, p. 321-343. *Id.*, « Saül et David dans la pensée politique de l'élite protestante hongroise au début du XVII^e^ siècle », dans Élise Boillet, Sonia Cavicchioli, Paul-Alexis Mellet (dir.), *Les Figures de David à la Renaissance*, Genève, Droz, coll. « Cahiers d'humanisme et Renaissance », 2015, p. 125-135.

grandissant et en apprenant le métier des armes et l'art de la survie à la cour du prince au temps du grand chaos, celui de la « longue guerre turque », dite aussi guerre de Quinze Ans (1591-1606), Bethlen savait comment se rendre imprévisible en naviguant — sur la nef turque, s'il le fallait — entre la guerre et la paix, en tenant « le feu dans une main et l'eau dans l'autre ».

Les deux éléments diamétralement opposés ne s'opposent vraiment que sous la plume du diplomate anglais Thomas Roe, tout comme la nuée de la guerre et la nuée de la paix ne s'opposent que pour mieux se compléter. En effet, leur juxtaposition n'est pas destinée à montrer leur affrontement mais leur fusion grâce à leur croisement devant la colonne du pouvoir sacré du prince. Le résultat de la fusion de ces deux nuées contraires n'est pas le nuage noir qui assombrit le soleil sous la plume des diplomates anglais ou sous le burin des graveurs habsbourgeois, mais un nuage qui entoure la colonne du pouvoir princier pour mieux la protéger afin qu'elle puisse faire rayonner le soleil. C'est grâce à cette protection que le prince apparaît imprévisible et que ses projets apparaissent obscurs. Bethlen reste insaisissable car il se cache et se dissimule pour protéger ses secrets et retarder le moment de leur dévoilement. En affichant le croisement de la guerre (feu) et de la paix (eau), Bethlen rend publique sa stratégie de voilement et assume publiquement le portrait que les diplomates anglais dressaient de lui dans leurs lettres confidentielles.

Cependant, cette publicité ne remet pas en cause le caractère insaisissable de la politique princière. Au contraire ! Elle le rend encore plus énigmatique car le point d'intersection entre l'épée de la guerre et la palme de la paix n'est pas un point fixe mais un point mouvant au gré des changements des rapports de force et de la fortune militaire. C'est un point imprédictible qui, entre les deux couples d'opposés (guerre/feu — paix/eau), peut être décrit avec les mots de Pierre Magnard :

> Excentré, excentrique, il n'équilibre point les extrêmes mais s'opposant à eux, à la façon du tiers contraire, il les rabat l'un sur l'autre pour se situer vis-à-vis en position frontale. Il récuse ainsi l'alternative du grand et du petit, du haut et du bas, de l'intérieur et de l'extérieur, du profond et du superficiel, renvoyant dos-à-dos les opposés, comme pour connoter un au-delà de la logique binaire et de ses antonymes. En lui, le clair et l'obscur ne sont plus en opposition, comme si la ténèbre se faisait radieuse et la lumière fusait au plus noir de la nuit[16].

C'est grâce à la maîtrise continue de cet art des opposés que Bethlen réussissait à mener une politique efficace, car imprévisible, entre guerre et paix, comme le révèle son drapeau emblématique. Et c'est grâce à cette politique que Bethlen parvenait à créer les conditions d'une prospérité qui lui valait — et lui vaut encore aujourd'hui — dans l'historiographie, le rôle d'artisan de l'âge d'or de la Transylvanie. Ainsi, Bethlen a même réussi à retourner la figure de Janus en sa faveur. Au lieu de la duplicité que les uns et les autres lui attribuaient, celle-ci peut être aussi vue comme le symbole de l'inscription de la grandeur de Bethlen dans le temps : en regardant à la fois le passé et l'avenir de la Transylvanie, la figure de Janus installe le règne du prince (1613-1629) dans la chronologie mouvementée de la principauté comme une période de paix et de stabilité intérieure par rapport à l'avant -1613 et comme un modèle à suivre pour l'après-1629. Dans ses *Mémoires*, János Kemény, page de Bethlen dès 1623 et futur prince de Transylvanie, estime que les hostilités étaient permanentes en Transylvanie entre 1588 et 1613 et que la stabilité interne rétablie avait survécu au prince jusqu'en 1657[17].

D'un point de vue purement transylvain, le feu de la guerre avait finalement été éteint par l'eau de la paix, mais seulement au prix de plusieurs guerres externes. D'un point de vue extérieur à la Transylvanie, l'eau de la paix interne de la Transylvanie ne pouvait être entièrement profitable pour la chrétienté car elle avait contribué à mettre le feu aux terres impériales déjà largement

16 Pierre Magnard, « Soleil noir », introduction à *L'Art des opposés* de Charles de Bovelles, éd. P. Magnard, Paris, Librairie philosophique Vrin, coll ; « De Pétrarque à Descartes », 1984, p. 7.

17 János Kemény, *Kemény János erdélyi fejedelem önéletírása*, éd. László Szalay, Pest, Heckenast Gusztáv, 1856, p. 32.

enflammées en faisant avancer le Turc. Cependant, tout le monde était surpris aussi bien par le fond que par la forme de l'action du prince. C'est cette surprise qui généra la mobilisation aussi forte de la pensée binaire qui, en utilisant le feu et l'eau ainsi que la figure de Janus, voulait dénigrer les manœuvres de Bethlen. Bethlen, quant à lui, ne semble tirer profit des possibilités argumentatives offertes par la pensée binaire que lorsqu'il substitue la nuée de la guerre et la nuée de la paix au nuage menaçant utilisé par ses adversaires pour noircir l'image du prince. Pour mieux contrer celle-ci et la remplacer par une autre, plus positive, l'utilisation des éléments de la pensée binaire dans le drapeau emblématique de Bethlen vise le dépassement des opposés et proclame que le pouvoir du prince est unique et englobant. L'eau et le feu, la paix et la guerre, l'amitié et l'adversité y coexistent et permettent au prince de protéger et d'accroître son État d'une manière pragmatique.

L'ambassadeur Thomas Roe devait en être d'autant plus conscient que son roi menait également une politique pragmatique… dont certains dénonçaient la duplicité dans les années 1620. En 1623, faisant référence à la position divergente adoptée par Jacques I[er] vis-à-vis de deux théologiens protestants, Jean Boucher, docteur en théologie et archidiacre de Tournai, dénonce fortement la duplicité du roi d'Angleterre dans le domaine religieux avec une image similaire à celle que nous avons rencontrée sous la plume de Roe au sujet de la duplicité de Bethlen dans le domaine politique :

> Comment [peut] estre pour Jésus-Christ, ce[lui] qui d'une main luy porte l'eau, et de l'autre luy porte le feu ? Car de quoy sert de condamner les blasphèmes de Vorstius[18], si ceux de Calvin[19] demeurent ? Si damnable le premier, niant l'immensité de Dieu, comment non damnable le dernier, qui luy oste ensemble sa vérité, sa puissance, et sa bonté, le faisant autheur de peché, impuissant de donner son corps, et de faire ce qu'il promet et dict[20] ?

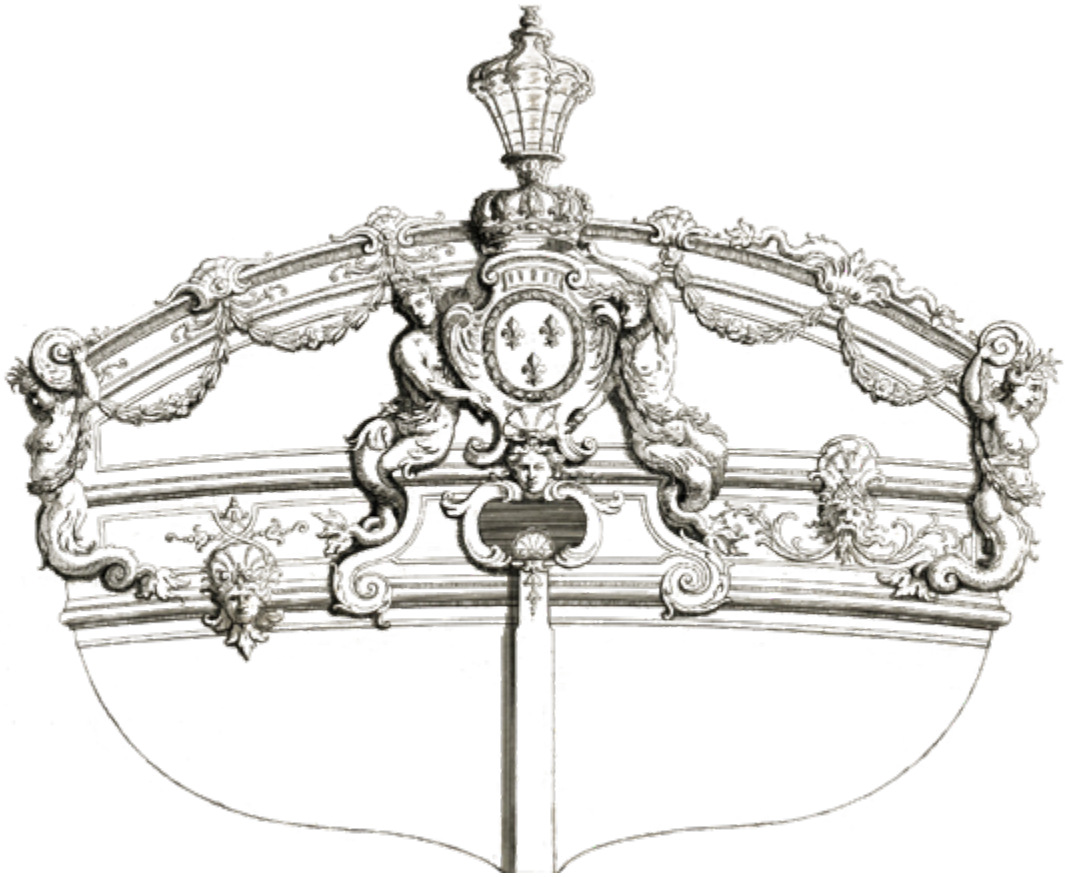
Les utilisations militantes de l'eau et du feu par Jean Boucher et Thomas Roe indiquent que la pensée binaire n'avait ni camp politique ni camp religieux dans les années 1620 et que l'accusation de duplicité lancée contre tel ou tel prince influait sur la façon dont le prince attaqué mobilisait les éléments pour se défendre.

18 Conradus Vorstius (Konrad von der Vorst) (1569-1622), successeur de Jacob Arminius à la chaire de théologie de l'université de Leyde à partir de 1610.

19 Jean Calvin (1509-1564), réformateur genevois.

20 Jean Boucher, *Couronne mystique, …avec dessein de milice ou chevallerie chrestienne pour exciter les princes chrestiens à rendre le debvoir à la piété chrétienne contre les ennemis d'icelle et principalement contre le Turc*, Tournai, Adrien Quinqué, 1623, livre 2, chap. 15, p. 421.

Partie 2
Cours d'eau et de feu



Dans l'Europe renaissante et baroque, fleuves et rivières sont non seulement des enjeux de pouvoir mais aussi des marqueurs de l'identité et des révélateurs de la puissance des princes à un point tel que leurs expressions domestiquées (canal, ruisseau, fontaine, cascade) sont des éléments clés des jardins princiers où la vie de cour se déploie, souvent à la lumière des flambeaux et des feux d'artifice, elle-même décrite avec des images aquatiques éclairées par le soleil. C'est à la découverte de cette hydrographie palatiale entre cour et jardin qu'invitent Gérard Desnoyers, Richard L. M. Morris, Maria Neklyudova et Gérard Sabatier dans l'espace germanique, italien et français des XVI^{e} et XVII^{e} siècles, en en proposant une approche sémiologique complexe. Mythologie, philosophie, littérature et histoire s'y mêlent pour expliquer le parcours de l'eau ignée dans le jardin de la villa d'Este à Tivoli, la « politisation » des cours d'eau — comme le Danube et le Rhin — au cours des festivités dans le Saint-Empire, la métaphorisation aquatique du Louvre au début du règne de Louis XIV, ainsi que l'association organique de l'eau et du feu dans les jardins du château de Versailles lors des fêtes du Roi-Soleil.

Dénes Harai

In Renaissance and Baroque Europe, rivers and streams are not only of strategic importance, but they are also markers of identity that reveal the power of princes to the point that their domesticated expressions (canals, streams, fountains, waterfalls) are key elements of princely gardens where courtly life is carried out, often by the light of torches and fireworks, which is itself described via aquatic images illuminated by the sun. Gérard Desnoyers, Richard L. M. Morris, Maria Neklyudova and Gérard Sabatier propose a complex semiology through which to examine this palatial hydrography between the court and the garden in the Germanic, Italian and French contexts of the 16th and 17th centuries. Mythology, philosophy, literature and history are combined to explain the course of the inflamed water in the garden of the villa d'Este in Tivoli, the "politization" of waterways – such as the Danube and the Rhine – during the festivities in the Holy Roman Empire, the aquatic metamorphosis of the Louvre at the beginning of the reign of Louis XIV, and the organic association of water and fire in the gardens of the castle of Versailles during the Sun King's fêtes.

Eau, lumière, Soleil et songe dans les artifices du jardin de la villa d'Este à Tivoli (XVIe siècle)

Gérard Desnoyers

Célèbre pour ses artifices d'eau, le jardin de la villa d'Este, à Tivoli, près de Rome, est, dès l'époque de sa création, l'objet d'un engouement remarquable. Édifié entre 1560 et 1572, année de la mort de son commanditaire, le cardinal Hippolyte II d'Este (1509-1572), il recèle un attrait lié tant au site de Tivoli — abritant les ruines de la villa de l'empereur Hadrien et le temple de la Sibylle dominant la chute de la rivière Aniene — qu'au faste de ses eaux en mouvement.

Au prix d'une dépense considérable, Hippolyte d'Este[1], entre 1560 et 1565, fait réaliser des travaux hydrauliques colossaux afin d'assurer à la villa, et à son jardin, un approvisionnement en eau abondant et pérenne. En amont de la célèbre chute de Tivoli, il fait détourner une partie de la rivière Aniene grâce à la construction d'un aqueduc passant en souterrain sous la ville. Celui-ci débouche à la tête de la fontaine principale du jardin, dite de Tivoli, en une nappe d'eau massive qui, par gravité, va alimenter l'ensemble des artifices d'eau du jardin.

Un « théâtre du monde »

En une myriade de fontaines, de mont à vallée, en jets impétueux ou graciles, l'eau s'élève, tombe et se répand ; en fines rigoles, elle ruisselle, goutte, s'égoutte ; elle s'abat en cataractes bouillonnantes et transforme le jardin en un grand corps vivant qui s'ébroue de toutes parts. En perpétuel mouvement, elle sait aussi se faire docile sous la main des fontainiers qui, à l'aide d'artifices savants, la rendent malléable à merci. Nymphées, cascades, canaux, jets, viviers forment ainsi un système continu qui magnifie l'eau dans son cheminement impétueux au rythme de sa chute incessante. Aux chorégraphies lumineuses des fontaines s'ajoutent les artifices d'automates mus par l'eau. Moteur perpétuel et caché, l'eau anime ces figures qui imitent la vie et en offrent l'illusion au spectateur ravi. Devenant ainsi l'égale du principe invisible, qui donne corps et mouvement à toutes choses, elle meut le corps de l'automate comme elle anime le corps du monde dans un cycle sans fin, toujours recommencé. Imitant la nature, l'artifice d'eau s'élève au rang d'art divin. Les merveilles qu'il engendre, reflet de la création divine, transforment l'artiste, et son commanditaire, en thaumaturges capables de prodiges.

1 Hippolyte II d'Este, né de l'union d'Alphonse Ier d'Este et de Lucrèce Borgia, est le petit-fils du pape Alexandre VI Borgia. Cadet de la maison des ducs de Ferrare, il est voué, de par sa naissance, à la carrière ecclésiastique. Nommé à la pourpre cardinalice en 1539, Hippolyte est riche, immensément riche. Il cumule les revenus d'une série imposante de concessions d'abbayes et d'évêchés, particulièrement en France, qui lui furent octroyées grâce à la bienveillance de François Ier, dont il fut un intime jusqu'à sa mort, en 1547. Ayant séjourné à plusieurs reprises à la cour de France, entre 1536 et 1547, le cardinal de Ferrare garde la confiance d'Henri II à son avènement et, durant plusieurs conclaves (entre 1549 et 1560), il continue à représenter la France au sein du collège des cardinaux. Mais son allégeance au parti français l'empêche d'accéder au magistère pontifical. Après le conclave de 1550, contraint de se retirer sous la pression de Charles Quint, il reçoit, en compensation, la charge de gouverneur de la ville de Tivoli.

Une autre merveille accueille le spectateur de ce « théâtre du monde » : la fontaine de la Nature. Un orgue hydraulique y sonne sans intervention humaine, le souffle produit par l'eau de cet automate se transformant en sons harmonieux, de façon étrangement naturelle, à la façon d'une musique céleste. Tout le déploiement sonore de l'eau en mouvement, eau doucement bruissante ou sauvagement tonitruante des fontaines, se résout ici en accords, en tons, en harmoniques.

Ces théâtres mécaniques offrent des spectacles dynamiques et sonores qui donnent à lire la puissance de l'artifice dans sa rivalité avec la nature. Ils se révèlent capables, à l'égal de la création, d'animer l'inanimé, et de produire des spectacles merveilleux dont le plaisir immédiat, ludique, se révèle pourtant chargé d'inquiétude, d'interrogations sur le sens de l'énigme qu'ils recèlent, énigme de la nature de l'âme et de son mouvement perpétuel.

La Terre, l'Eau, l'Air, le Feu solaire participent de ce « théâtre du monde » en mouvement que célèbre la villa et que magnifie l'eau, lymphe vitale qui irrigue et anime le jardin. Ces allégories convient les éléments à paraître dans leur mélange, leur symbiose, à témoigner du monde harmonieux dont ils sont les rouages et les protagonistes.

Mais de ce microcosme conçu pour offrir aux sens les vertus de leur agencement ordonné sourd une plainte, un souffle inquiétant, une respiration haletante, une polymorphie sonore tonitruante engendrée par la rencontre violente de l'air et de l'eau qui vient rappeler la lutte originelle des éléments dans les profondeurs du chaos. Au visiteur étonné, la première perception du jardin de la villa d'Este est d'abord auditive, sonore. La colline semble s'éveiller dans un tumulte prodigieux, tel un abîme primordial éructant un vacarme indistinct. Déflagrations, explosions de toutes sortes sont produites par l'air chassé de canaux sous l'effet brutal d'une chute d'eau, comme à la fontaine des Dragons (n° 23)[2]. D'autres fontaines usent de jets impétueux ou de masses d'eau importantes afin de participer à ce charivari. La fontaine de la Nature (n° 24) ou du Déluge, par exemple, qui exploitait la grande quantité d'eau accumulée dans la chambre de compression de l'orgue hydraulique.

Ces artifices d'eau transforment le jardin en une scène vivante, changeante à merci. La noria de barques de l'allée des Cent fontaines (n° 13), avec leurs mâts de verre vibrant sous la lumière, répond aux longues chaînes d'argent qui semblent dévaler de part et d'autre des escaliers des *Bollori* (n° 22), étincelant sous l'effet des rayons lumineux. La voûte d'eau de la fontaine des Dragons, naissant des escaliers tournants qui la ceinturent, fait écho à la cascade de la fontaine de Tivoli (n° 14) que la lumière transforme en une coupe lumineuse, au grand arc de la fontaine du Déluge ou encore à celui qui s'élève au-dessus des viviers des *Mete sudanti* (n° 28) qui, au coucher du soleil, s'irisent en un déferlement d'eau vaporisée par des jets puissants dont témoigne Michel de Montaigne :

> Les bouches étant ainsi tournées vers le dedans et se regardant l'une l'autre, jettent l'eau et l'éparpille dans cet étang avec telle violence que ces verges d'eau viennent à s'entrebattrent en l'air, et produisent dans l'étang une pluie épaisse et continuelle. Le soleil tombant là-dessus engendre, et au fond de cet étang et en l'air, et tout autour de ce lieu, l'arc-du-ciel si naturel et si apparent qu'il n'y a rien à dire de celui que nous voyons au ciel[3].

Dans une accumulation de sons, d'images, d'artifices jaillissants, le jardin exulte d'une joie exubérante qui tourne à la farce quand les jets fins et puissants de quelques jeux d'eau harcèlent le visiteur, par surprise ou par feinte. Ces joyeusetés humides le saisissent au détour d'une allée, avec leurs fines pluies glacées ou leurs grosses nappes bouillonnantes, ou lorsqu'il s'engage dans le tréfonds d'une fontaine, telle la rocaille de la fontaine de Tivoli qui, en son sein, accueille des sentes taillées dans ce mont, symbole du Parnasse.

2 Les numéros attribués aux artifices du jardin sont ceux qui figurent sur le cartouche accompagnant la gravure de Dupérac.

3 Michel de Montaigne, *Journal de voyage* [1580], éd. Fausta Garavini, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, p. 234.

Transporté par la vivacité pétulante des eaux en mouvement, le jardin se métamorphose en un immense corps vivant. Gazouillant, chantant, explosant par endroits, murmurant à d'autres, il fait entendre une musique de rêve qui, dans sa diversité infinie, le transforme en une scène grandiose, un théâtre à l'image du monde.

Une théologie poétique solaire

Corps vivant animé par l'eau, le jardin de la villa d'Este nous interpelle. Il nous somme de nous interroger sur les images qu'il propose, mettant à l'épreuve notre sagacité à percevoir l'énigme de la nature de l'âme qui met en branle ce grand corps, cette *machina mundi* dont il nous donne à lire nombre de rouages à travers le foisonnement de ses artifices d'eau flanqués d'une multitude de figures mythiques incarnées par un peuple de statues bavardes qui, de mille façons, nous font entendre les mille facettes de la Fable.

Déployant ses fastes aquatiques, il entraîne le spectateur de ces artifices en une rêverie profonde portée par les efflorescences diaphanes que sculpte la lumière dans le cristal liquide de ses eaux en mouvement. Ces jeux de l'eau et de la lumière relèvent d'un modèle de vision qui confère au rêve et au songe la puissance de détacher l'âme du corps pour la projeter vers des confins éthérés, selon les arcanes d'une théologie poétique solaire empreinte d'hermétisme et de néoplatonisme en vogue parmi les cours princières, les hautes sphères de l'Église et les cercles intellectuels de l'époque.

Parmi ces élites au pouvoir entre la fin du XV^e^ et le milieu du XVI^e^ siècle, l'hermétisme connut une ferveur considérable. Attribuant à l'égyptien Hermès Trismégiste la plus ancienne révélation, les tenants de cette *prisca theologia* voyaient dans les écrits hermétiques le témoignage authentique d'une révélation première ayant préfiguré la révélation chrétienne, allant jusqu'à l'annoncer ; faisant d'Hermès un prophète au même titre que les prophètes hébraïques ou les sibylles païennes ayant prédit la venue du Christ rédempteur.

C'est dans le cadre de cette culture hermétique imbue de néoplatonisme, et de la philosophie de l'amour chantée par Marsile Ficin[4] (1433-1499), que nous tenterons de rendre compte des jeux d'eau de la villa d'Este mettant en scène le « pouvoir magique » du commanditaire de ces lieux apte à composer avec les forces de la nature à l'aide d'artifices jouant avec l'eau et le feu dans

4 En 1463, Ficin traduisit, du grec au latin, les quatorze traités du *Corpus hermeticum* qui connurent une vaste diffusion entre 1471 et la fin du XVI^e^ siècle. Attribués à la figure légendaire d'Hermès Trismégiste, ils sont liés à la renaissance de la magie à la même époque. Il est également l'auteur de nombreuses autres traductions comprenant l'ensemble de l'œuvre de Platon, mais aussi celles de nombreux auteurs néoplatoniciens, de Plotin à Porphyre, Jamblique, Proclus et le Pseudo-Denys l'Aréopagite. Il a également produit une œuvre personnelle importante qui a profondément marqué la culture européenne de la première moitié du XVI^e^ siècle. Son *Commentaire sur* Le Banquet *de Platon*, De l'amour (1469) a « immédiatement et longtemps circulé ». Il a connu une traduction italienne et française « qui a joui d'une immense réputation et exercé une durable influence dans la société lettrée européenne bien au-delà du cercle philosophique » (*Commentaire sur* Le Banquet *de Platon, De l'Amour*, éd. Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Classiques de l'humanisme », 2002, p. IX-X), exaltant la figure de l'amour, lien de l'univers. Son œuvre majeure, la *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, écrite entre 1470 et 1474, publiée en 1482, est « le point d'arrivée de sa spéculation platonicienne » dans laquelle il tente de « fournir aux philosophes et aux théologiens de son temps une nouvelle "théologie philosophique", une "pieuse philosophie" fondée sur la tradition platonicienne, qui puisse s'égaler ou se substituer aux sommes médiévales » (Sebastiano Gentile, « Il ritorno di Platone, dei platonici e del "corpus" ermetico. Filosofia, teologia e astrologia nell'opera di Marsilio Ficino », dans Cesare Vasoli, Paolo C. Pissavino (dir.), *Le Filosofie del Rinascimento*, Milan, Bruno Mondadori, 2002, p. 219). Avec *Les Trois livres de la vie*, publié en 1489, et, particulièrement, son Livre III intitulé : « Comment on peut acquérir du Ciel la vie », le *De vita coelitus comparanda*, Ficin fait l'apologie de la magie naturelle (opposée à la magie démonique) apte à lier les choses du monde inférieur à celles du monde supérieur en une sympathie universelle dont témoigne l'âme pénétrant toute chose. Une série d'opuscules publiés entre 1476 (*Quid sit Lumen*) et 1492 (*De Lumine*) témoigne de l'attachement de Ficin à une métaphysique de la lumière qui irrigue toute son œuvre, de même qu'un de ses derniers ouvrages, *Du Soleil*, publié en 1492, où il compare la lumière du soleil au Bien en soi, c'est-à-dire à Dieu ; voir Julie Reynaud, « Le rire de Marsile », dans Marsile Ficin, *Métaphysique de la lumière, (Opuscules, 1476-1492)*, trad. *Ead.* et Sébastien Galland, Chambéry, L'Act Mem, coll. « La Bibliothèque volante », 2008, p. 171.

leurs relations dialogiques en une « luminologie » déclinant en voiles poétiques les vertus de l'« eau ignée ». De cette eau pénétrée par la lumière du soleil faisant de son cristal liquide le siège élu par l'esprit.

Symbole universel, l'« eau ignée », union de l'eau et du feu, mais aussi de la matière et de l'esprit, est le *spiritus mundi* médité par Ficin. « Matière très subtile, corporelle et pourtant évanescente dans l'incorporel »[5], il reçoit du Soleil les semences de la vie. Parcourant les voies de la génération, il anime les prodiges des artifices d'eau du jardin et représente, pour les néoplatoniciens de la Renaissance, influencés par l'hermétisme égyptien, la puissance magique capable d'assurer — à ceux qui en ont la maîtrise — la rédemption de l'âme assurant à l'homme et au monde de faire retour vers l'esprit.

Une échelle céleste

Grand corps en mouvement, à l'image du corps vivant du monde mû par l'esprit qui lie l'âme au corps, le jardin, à l'aide de ses artifices, et des myriades d'allégories qu'il accueille, nous conte une fiction, une « narration fabuleuse » dans laquelle le « vrai » — le quasi-corps, quasi-esprit du *spiritus mundi* (symbiose de l'Eau et du Feu) qui anime la « machine du monde » — revêt le voile polymorphe de la Fable sous forme d'images énigmatiques foisonnantes, pléthoriques. Accéder au « vrai » de cette fiction, c'est accepter de parcourir ses méandres labyrinthiques, de s'y perdre en des cercles infinis revenant sur eux-mêmes[6] pour constater que — à travers la diversité des images proposées — court un motif récurrent, celui questionnant les rapports de l'eau avec la lumière et le feu dans leurs relations au Soleil.

Pour Ficin, le *spiritus mundi* est « un corps très ténu, qui n'est pour ainsi dire pas un corps, et comme déjà une âme et qui, de même, n'est pour ainsi dire pas une âme, et en quelque sorte déjà un corps. Il y a dans sa vertu très peu de nature terrestre, plus de matière aqueuse, plus encore d'aérienne et encore beaucoup plus de nature ignée et stellaire »[7]. Inscrit parmi les allégories du jardin, il est l'éclat lumineux de l'eau cristalline miroitant au feu du rayon astral qui accompagne l'âme dans sa descente vers la génération, lors de son incorporation dans les corps. Véhicule de l'âme, il l'accompagnera lors de sa remontée vers sa patrie céleste et son origine, le Soleil, emblème du Souverain Bien en ce monde, « vicaire visible de Dieu »[8].

S'immiscer parmi les mystères platoniciens mis en scène dans le jardin, c'est, en premier lieu, le considérer à la façon d'une échelle céleste proposant une partition entre des degrés d'être, vision antique, pythagoricienne, du cosmos, reprise par Platon dans le *Timée*, et codifiée par Ptolémée dans sa *Syntaxe mathématique* (plus connue sous le nom arabe d'*Almageste*).

L'astronomie hellénique dessine trois mondes : un *monde supracéleste*, monde de l'intelligible, *invisible*, séjour immobile de Dieu et de l'unique permanence, empyrée céleste où siègent les puissances angéliques et les dieux de la Fable. Un *monde céleste*, cosmos ordonné, soumis aux lois des figures et des nombres, dans lequel les astres d'essence divine accomplissent des mouvements harmonieux ; monde des huit sphères ordonnant les orbites régulières et circulaires des planètes, et particulièrement celles du Soleil et de la Lune qui commandent au retour régulier des saisons. Un *monde sublunaire*, entre l'orbite de la Lune, corps céleste le plus proche de notre planète, et la Terre,

5 Eugenio Garin, *Hermétisme et Renaissance* [1988], trad. B. Schefer, Paris, Allia, 2001 p. 61.

6 Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, la prose du monde, p. 32 : « Le monde s'enroulait sur lui-même : la terre répétant le ciel, les visages se mirant dans les étoiles, et l'herbe enveloppant dans ses tiges les secrets qui servaient à l'homme. »

7 Marsile Ficin, *Sulla vita* [1489], éd. Alessandra Tarabochia Canavero, Milan, Rusconi, coll. « I classici del pensiero », 1995, livre III, 3.

8 *Id.*, *Métaphysique de la lumière…*, Du Soleil, IX, p. 101.

monde sensible dans lequel nous vivons, régi par les cercles élémentaires du Feu, de l'Air, de l'Eau et de la Terre dans leurs mélanges composites, monde de la génération des corps corruptibles et du mouvement irrégulier et rectiligne.

Cette partition traditionnelle en trois mondes commande notre perception du jardin. Elle nous est proposée par la gravure de Dupérac[9] de 1573, confortée par notre lecture des allégories du salon[10] de la villa, en clé platonicienne, pour laquelle ce monde-ci ne prend son sens que par rapport à l'« autre monde », le monde de l'au-delà, le seul véritable, notre monde sensible n'étant qu'une image sans réelle consistance, monde éphémère et corruptible emporté par le devenir et la mutation de toutes choses, en opposition à cet autre monde, monde de l'intelligence, immuable et divin, fondé sur la permanence.

Échelle céleste, le jardin reproduit le plan divin de l'homme, de la cité, du territoire, mais aussi de l'univers. Si le dynamisme de ses eaux figure l'image d'un monde en devenir, à l'inverse, la gravure de Dupérac (fig. 44), avec son point de vue à vol d'oiseau, le présente comme figé dans l'immobilité qu'institue la grille qui commande ses espaces et ordonne régulièrement son centre à l'aide de vingt quadrilatères (5x4)[11].

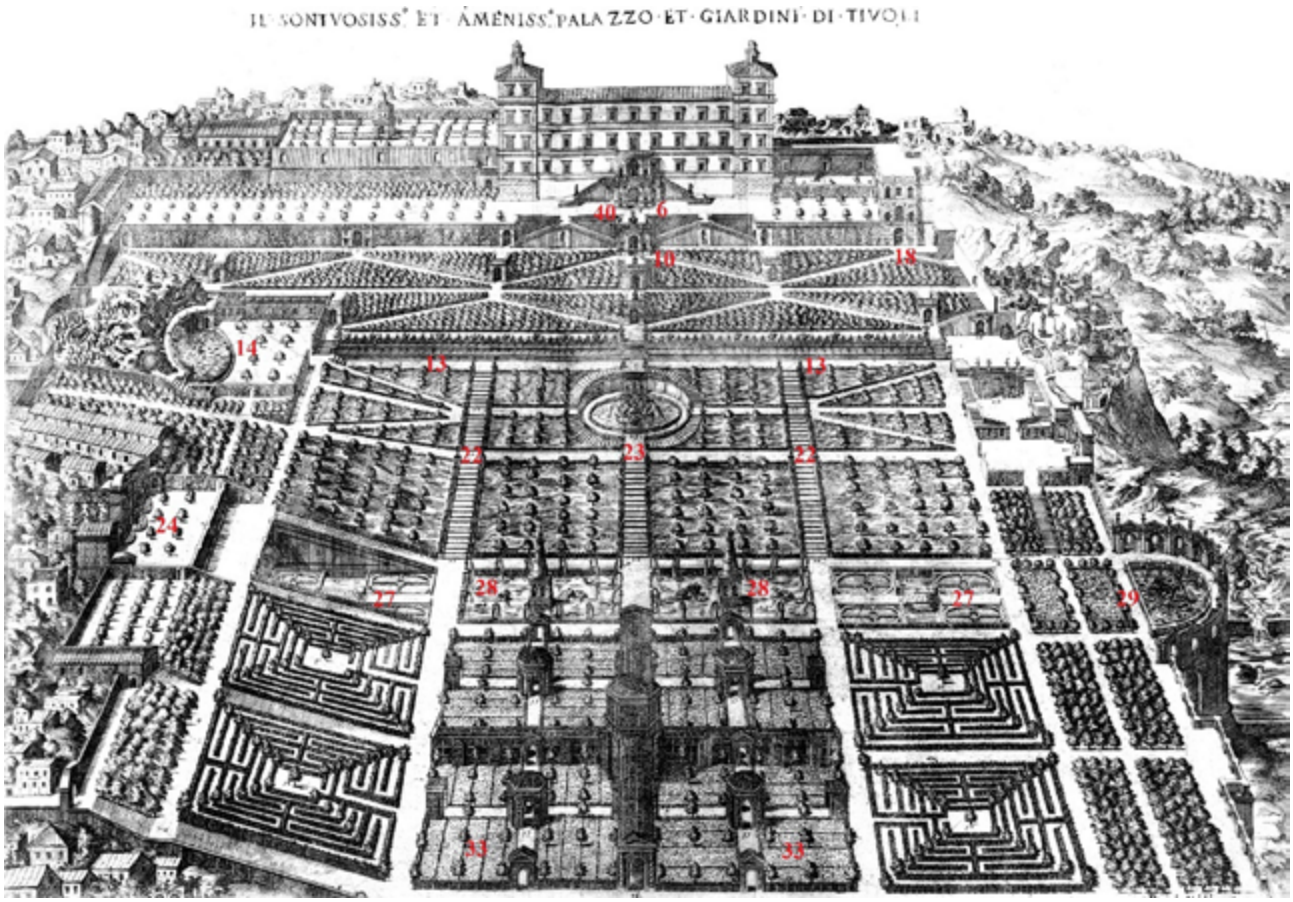


Fig. 44 : Étienne Dupérac, *Le palais et le jardin de Tivoli*, estampe, 1573 (illustration tirée du livre de Gérard Desnoyers, *La Villa d'Este à Tivoli…*, 2002)

9 La gravure d'Étienne Dupérac, datée du 8 avril 1573, est dédiée à Catherine de Médicis, mère du roi Charles IX. Une épreuve de cette estampe est conservée au Metropolitan Museum de New-York : https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338989.

10 Gérard Desnoyers, *La Villa d'Este à Tivoli, ou Le Songe d'Hippolyte, un rêve d'immortalité héliaque. Essai de lecture du programme iconologique à l'œuvre dans la Villa et le jardin*, [2002], Ciez, Myrobolan, 2015, p. 31 et suivantes.

11 *Ibid.*, figures 41 et 44. Voir *infra* : une *image virtuelle* du jardin.

Cette figure se signale par l'importance qu'elle attribue à la croisée de deux axes. Le premier, orienté nord-sud, en remontant la pente du jardin, conduit idéalement au centre de la villa, alors que le second, de direction ouest-est, va de la fontaine de Neptune (n° 29) à celle de la Nature (n° 24) en empruntant l'espace des Viviers (à compartiments et à *mete sudanti* : n° 27 et 28). Cette croisée se répète à la fois au niveau de la fontaine des Dragons (n° 23) et à celui du jardin des Simples (n° 33) et indique le caractère remarquable de ces trois éléments : fontaine des Dragons, Viviers, jardin des Simples.

Cette grille du jardin, lue à la façon d'une échelle dont les montants convergeraient vers un point virtuel, au sud, alors que ses barreaux, ouest-est, proposeraient autant de degrés d'être, illustrés par les trois artifices soulignés précédemment, nous conduit à lire ces derniers, en clé platonicienne, de la manière suivante :

- La fontaine des Dragons, avec le plan incliné de son escalier à double révolution en forme d'ellipse évoquant une sphère armillaire, devient, allégoriquement, l'emblème de l'Âme du monde (et de l'harmonie des sphères) telle qu'elle apparaît dans le *Timée* de Platon.
- L'ensemble fontaine de Neptune et Viviers, illustrant un cirque antique où le mouvement des chars était assimilé à celui des astres, figure la carrière dans laquelle évoluent les planètes dans le monde céleste,
- alors que le jardin des Simples est à l'image de la Terre sise, immobile, au centre de l'univers[12].

Cet étagement nous restitue l'échelle céleste de la cosmologie platonicienne et hellénique en mondes *supracéleste* (Âme du monde, invisible), *céleste* (huit sphères parcourues par les planètes, visible) et *sublunaire* (entre la Lune et la Terre). Avec ses vingt quadrilatères, 5x4, occupant son centre, il fait se superposer symboliquement *labarum*[13] et *chrisme*[14], *chiasme*[15] et *croix ansée*[16] (fig. 45).

Suggérée par la grille géométrique de la gravure de Dupérac, cette lecture nous offre une *image virtuelle* du jardin qui replace le microcosme qu'il incarne dans une perspective cosmique, un modèle réduit de l'univers qui conduit de la Terre à la carrière céleste et à l'Âme du monde (planétaire évoquant la mécanique cosmique) et, finalement, à l'étoile Polaire, point virtuel, « point centrique », au-dessus du jardin, qui ancre le chœur sacré des astres en un ballet tournoyant de sphères emboîtées.

En intégrant ces allégories, en proposant une représentation de l'univers inspirée par la cosmologie du *Timée* de Platon, qui fait du monde un grand corps

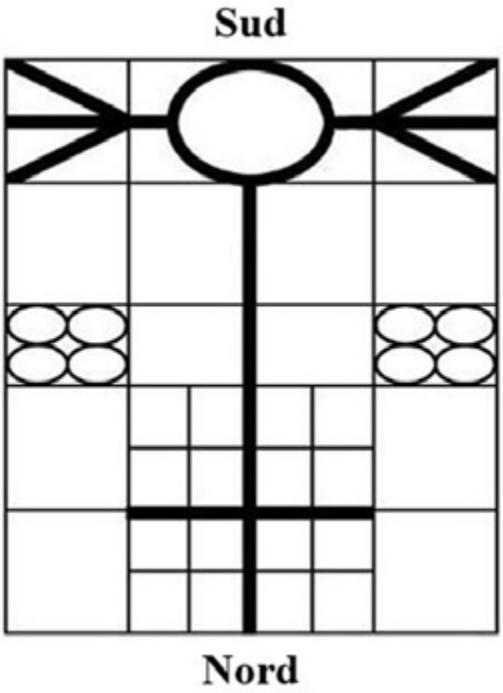


Fig. 45 : *Image virtuelle* du jardin de Tivoli avec ses vingt quadrilatères (5x4). Elle fait se superposer symboliquement : *labarum et chrisme*, chiasme et croix ansée

12 Pour le détail de cette lecture, voir *ibid.*, p. 146 et suiv.

13 *Labarum* : signe du Soleil, de la foudre et du feu, roue solaire. Le *labarum* était l'étendard portant la croix et le chrisme.

14 *Chrisme* : monogramme christique.

15 *Chiasme* : *khi*, χ, structurant la sphère armillaire, symbole de l'Âme du monde.

16 *Croix ansée* : *ankh*, croix de vie de l'ancienne religion égyptienne, symbole de la suprématie de l'esprit (le cercle) sur la quadrature de la matière (la croix). Voir *ibid.*, fig. 39-45.

vivant pourvu d'une âme rationnelle, modèle de toutes les âmes, le jardin devient lui-même un corps vivant doté d'une âme, un microcosme à l'image du macrocosme, entrant en résonance avec les conjonctions célestes.

Monde invisible, « point centrique », le monde supracéleste, que la sphère armillaire platonicienne — en tant qu'Âme du monde — ne fait que refléter, est le domaine du songe. L'âme n'y accède que par la puissance du rêve, de la pensée ou de la mort. S'envolant vers le « dos du ciel »[17], vers ces confins éthérés, elle embrasse la totalité de la réalité en une vision universelle, point de vue de Sirius, point de vue de l'âme que la vue à vol d'oiseau nous enjoint d'adopter afin de percevoir le monde avec les yeux de l'âme.

Voir le monde avec les yeux de l'âme

La gravure de Dupérac, dans son cartouche, signale la fontaine de Léda (n° 6). Située sous la double volée d'escaliers de la loggia de la Villa, elle fait face à la fontaine du Trépied (n° 40) qui prend place sur la première terrasse. Sous l'avancée de celle-ci, une niche présente une autre fontaine, dédiée à Pandora (n° 10). Placées sur l'axe nord-sud du jardin, qui s'élève pour rejoindre le point virtuel placé à la rencontre des deux montants de l'échelle, ces fontaines nous suggèrent, en termes platoniciens, les mystères des rapports entre le Soleil, la lumière et l'Eau, la descente de l'esprit dans le monde porté par les rayons solaires, lors de son incorporation, et, par là, la venue des âmes à la génération. Nous emprunterons à Nicolas Audebert[18], visiteur précoce de la villa, la description qu'il fit de la fontaine de Léda. Parée de ses attributs solaires, elle s'érige en un point focal des allégories lumineuses en œuvre dans le jardin.

> Soubs le bras gaulche est un vase couché, dedans lequel sourd une fontaine par le moyen de laquelle le soleil est fort naifvement repprésenté, y ayant une pièce de fer blanc toute ronde en forme de soleil, appliquée sur la bouche du vaisseau, sans y toucher, mais tellement proche que il ne demeure que peu d'espace d'entreouvert entre ledict fer blanc et la bouche du vase, de sorte que l'eau qui veult sortir en abondance pousse de force contre le fer blanc, et ainsy s'espend toute plate au tour ; faisant une grande rondeur, puis par ceste force et combat qui est à la sortie, l'eau venant à s'esclaircir et dilater represente une forme de rayons qui sont si brillans et de tant de diverses formes et figures, que la veue en demeure comme esblouye et par ce moyen le soleil est imité, lequel en ce lieu represente Juppiter[19].

Léda, avec son vase couché d'où sourd l'eau en rayons solaires brillants et éblouissants, apparaît en compagnie de ses quatre enfants : Hélène, les Jumeaux Castor et Pollux et Clytemnestre[20]. De façon complexe, le mythe de Léda met en scène la figure de Némésis, la Nécessité, une des filles de Nyx, la Nuit. Zeus, afin d'étendre sa souveraineté, décida de s'allier avec cette puissance première, et, sous l'aspect d'un cygne, il s'accoupla avec une oie (Némésis). Celle-ci pondit un œuf et de celui-ci, symbole d'unicité, naquirent Hélène et les Dioscures, Castor et Pollux. Hélène, pour les néoplatoniciens, est l'emblème de la beauté intelligible[21] qui, en mille voiles, se propage en ce

17 Platon, *Phèdre*, éd. Luc Brisson, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 1989, p. 247.

18 L'homme de loi Nicolas Audebert visite la villa d'Este entre l'automne 1576 et le printemps 1577 lors de son séjour à Rome. Il laisse un manuscrit précieux pour la lecture de certaines fontaines. Voir Ronald William Lightbown, « Nicolas Audebert and the Villa d'Este », d'après le manuscrit du British Museum Lansdowne Ms. 720, 1577, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27, 1964, p. 164-190.

19 *Ibid.*, p. 172. Les néoplatoniciens de la Renaissance ont lu Macrobe (voir Christopher R. Ligota, « L'influence de Macrobe pendant la Renaissance », dans *Le Soleil à la Renaissance : sciences et mythes*, colloque international, Bruxelles, avril 1963, Bruxelles/Paris, Presses universitaires de Bruxelles/PUF, coll. « Travaux de l'Institut pour l'étude de la Renaissance et de l'humanisme », 1965, p. 463-482) qui, dans les *Saturnales* (I, 17 à 23), s'emploie à réduire nombre de figures de dieux à celle d'Hélios. Jupiter, qui les domine, s'identifie donc pleinement, à leurs yeux, avec la toute-puissance dominatrice du Soleil, *Saturnales* (I, 23).

20 Manuscrit parisien 1571, n° 61.

21 Selon Proclus, elle incarne « toute la beauté qu'a mise le démiurge dans ce monde du devenir ». Félix Buffière, *Les*

monde. Mais elle est aussi la figure vaine du simulacre de la beauté qui engendre la violence[22]. Hélène incarne la puissance du double. Née de l'œuf primordial et sœur des Jumeaux, elle est le symbole même de la scission de l'unicité et de son déploiement dans la dualité et le multiple.

Emblème du simulacre, de la dispersion du principe originel — l'intelligence première — dans le devenir du monde sublunaire, elle incarne aussi la puissance de retour vers la permanence, le désir d'union avec la beauté primordiale, réalisable uniquement dans la perfection du monde céleste, désir de retour des âmes à leur principe. Mais, symbole également du simulacre de cette beauté, elle témoigne de la difficulté de ce retour.

Construction symbolique complexe, la fontaine de Léda est à la fois image de l'unicité principielle de l'intelligible figurée par le Soleil, et figure de la dualité qui, en son sein, possède le moteur puissant de l'attrait du retour vers l'Un, en une boucle récursive mue par le désir de la beauté primordiale.

Sur la première terrasse, elle fait face à la fontaine du Trépied, avec sa vasque, symbole du cratère des mélanges que les néoplatoniciens placèrent aux confins éthérés du monde céleste, au niveau du signe du Lion sur le cercle du zodiaque, premier degré de la descente des âmes dans la Voie lactée à travers la porte du Cancer, selon Macrobe. Dans ce cratère, le démiurge a forgé l'âme rationnelle du monde en lui donnant sa structure mathématique, mais aussi toutes les âmes constituées du même mélange d'Être, de Même et d'Autre. Selon Platon[23],

> Après avoir mélangé le tout, [le démiurge] divisa le mélange en autant d'âmes qu'il y a d'astres, et il affecta chaque âme à un astre. Et, y ayant fait monter les âmes comme sur un char, il leur révéla la nature de l'univers, et leur exposa les lois de la destinée…

Ce cratère des mélanges constitue une figure remarquable du mythe du *Timée*, car en lui s'accomplit l'alchimie première dont procèdent toutes les âmes rationnelles qui meuvent l'univers ; s'en échappant, elles vont accomplir leurs révolutions selon les dures lois de la nécessité qui vont les conduire à la génération dans le Corps du monde. Mais, pour les âmes vertueuses, il est aussi l'espoir que leur âme rationnelle retournera à son astre d'affectation « pour y habiter, pour y vivre une vie bienheureuse et conforme à sa condition »[24].

Postées en haut du jardin, ces allégories de Léda, du Soleil, du cratère des mélanges nous invitent à contempler le « théâtre du monde » qu'il entend illustrer avec les yeux de l'âme. À percevoir les mouvements de celle-ci, entre arc de descente dans les corps et arc de remontée vers le principe intelligible, comme une figure obligée inscrite au cœur des représentations du jardin, entre « procession » (émanation depuis le principe) et « conversion » (retour au principe), selon un vocabulaire cher aux néoplatoniciens.

Par ses eaux d'artifice agencées en une échelle cosmique, le jardin donne à lire allégoriquement l'épanchement de l'intelligible dans le monde. Empruntant les supports des rayons lumineux, mû par l'esprit et son attrait pour l'eau[25], il accompagne les âmes dans leur mouvement de descente qui, tant qu'elles ne s'imbibent pas de vapeurs humides, restent invisibles, mais se rendent visibles lorsqu'elles absorbent l'humidité, car « le *pneuma* de l'âme, lorsqu'il s'imprègne de vapeur, s'épaissit et devient visible, à peu près comme un nuage »[26], comme dans les fontaines des escaliers des *Bollori* (n° 22) qui dévalent la pente du jardin.

Mythes d'Homère et la pensée grecque [1956], Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection d'études anciennes. Série grecque », 1973, p. 410.

22 Hélène, la plus belle femme du monde, dont l'enlèvement par Pâris déclencha la guerre de Troie.

23 Platon, *Timée*, 41e.

24 *Ibid.*, 42c.

25 Une croyance ancienne du Moyen-Orient prêtait au souffle, et aux esprits divins, un fort attrait pour l'eau. Porphyre, à plusieurs reprises, le rappelle dans son ouvrage *L'Antre des nymphes*.

26 F. Buffière, *Les Mythes d'Homère…*, *op. cit.*, p. 431.

Par son origine divine, l'âme est d'abord un point de lumière, une monade de forme sphérique qui, lors de sa descente dans les corps, s'évase en cône ou en pyramide et ainsi, par son extension, devient dyade[27]. Cette image, formulée par Macrobe, et utilisée par tous les néoplatoniciens, présente l'âme dans sa nature à la fois indivisible (monade) et divisible (dyade) comme soumise au principe de dispersion dans le multiple, se fragmentant à l'infini tout en gardant son caractère indivisible, restant essentiellement une, car agie par le principe unificateur qui la constitue.

Ainsi, division et union constituent la cause active du mystère de l'âme qui anime le monde. Lorsque, véhiculée par la lumière et l'esprit, elle pénètre l'opacité des corps pour se perdre dans la matière, elle garde opiniâtrement son principe d'unicité qui alimente en elle sa soif à faire retour vers l'Un.

Le processus circulaire de la « conversion » est au cœur de la méditation néoplatonicienne, comme il est au cœur de la « narration fabuleuse » que proposent les allégories de la villa et du jardin. Mettant en scène l'âme perdue dans le dédale extrême de la « procession », celle-ci s'attache également, comme nous le verrons, à illustrer sa puissance de retour en suggérant ce point mystérieux où la « procession » — impulsion de l'Un dans le multiple — s'inverse en « conversion » résorption du multiple dans l'Un.

Le souffle porté par l'eau

Sous l'avancée de la terrasse qui accueille la fontaine du Trépied, une niche (n° 10) présente « une belle et grande statue laquelle ilz nomment Pandora », selon les termes de Nicolas Audebert. Ce dernier met en doute l'identification de cette figure mythologique et, se référant au cartouche de la gravure de Dupérac qui l'illustre sous ce nom, il préfère lui attribuer le nom de Psyché, ce en quoi nous le suivrons[28] :

> J'estime que ce soit plus tost *Psiche* laquelle j'ay veue en aultres lieux ainsy representée comme elle est icy : qui est une grande femme debout, qui retrousse ses vêtements pour tenir un pot en ses mains comme s'il estoit chault et boillant, et ainsy le leve hault avec les deux mains Jusques à son estommac : et pour le faire sembler estre chault et boillant, il y a au fond de ce pot un petit tuyau de fontaine qui faict que l'eau estant dedans le vaisseau regorge de facon qu'il semble boillir jectant son eau dehors, et en quelques endroictz s'esleve un petit boillon par le moyen d'un bout de tuyau qui monte au niveau de la bouche du vaisseau et par sa force faict saultiller et boillonner l'eau tout ainsi que feroit le feu [...] Au bas de ceste statue y a un demy *Dragon* tout d'escailles lequel jette l'eau par la bouche.

Cette belle statue — aujourd'hui au musée du Capitole à Rome — dresse un luminaire, un vaisseau duquel jaillit une flamme, allégorie du souffle igné, de la lumière de l'âme. Elle illustre à merveille la représentation néoplatonicienne de Psyché en tant que source lumineuse, foyer ressemblant aux étoiles, « possédant, selon Ficin, un peu comme celles-là, une certaine lumière native et étant destinées à recevoir du divin une autre lumière, tout comme les étoiles en reçoivent une du Soleil »[29]. Sa facture — sachant que sa tête est une pièce rapportée — évoque celle des prêtres d'Isis, diacres hydrophores parés de la même pièce de lin qui les serre étroitement et descend jusqu'aux pieds, et qui, dans une même attitude, saisissent le vase à hauteur de poitrine, à l'aide de l'étoffe qui les couvre, afin d'offrir à l'adoration des fidèles le vase d'eau donneuse de vie[30], symbole du souffle d'Osiris porté par les eaux du Nil.

27 Macrobe, *Commentaire du songe de Scipion*, I, 12.

28 R. W. Lightbown, « Nicolas Audebert and the Villa d'Este », art. cit., p. 172.

29 Marsile Ficin, *De lumine* [1492], trad. Sylvain Matton, dans *Lumière et cosmos. Courants occultes de la philosophie de la nature*, Paris, Albin Michel, coll. « Cahiers de l'hermétisme », 1981, p. 72.

30 Cette statue, sans tête, fut certainement découverte lors des fouilles de Pirro Ligorio sur le site de la villa d'Hadrien, entre 1550 et 1555. Elle figure un prêtre d'Isis auquel on a substitué une tête féminine au moment de son installation dans le jardin.

Plutarque, dans son *Traité d'Isis et d'Osiris*, affirme la nature commune d'Osiris et de Bacchus, tous deux dieux de la substance humide, démembrés et rappelés à la vie, tous deux porteurs de cette puissance qui voit le souffle igné, attiré par les eaux, les transformer en eaux de vie, de génération.

À la coupe de Bacchus, illustrée allégoriquement par la fontaine du Trépied, cratère des mélanges qui associe la part rationnelle, intelligible de l'âme au corps humide qui lui procure l'ivresse et l'oubli dans sa descente dans les corps, fait pendant, dans la niche de Psyché-Pandora, ce vase lumineux, symbole du souffle igné intimement mêlé aux eaux. Ces deux images se complètent pour nous rappeler le mystère premier associé à l'eau en tant que support et véhicule de l'effusion de l'esprit dans la matière, mystère de l'eau habitée par l'esprit, devenue source de vie, rencontre du feu éthéré et de l'eau[31] qui, selon les néoplatoniciens, voit la raison séminale former et informer la matière lors de sa descente dans les corps.

Au luminaire de la « prêtresse » hydrophore, portant un vaisseau duquel s'échappe l'éclat lumineux du cristal liquide, fait pendant une autre nef, également en forme de luminaire, elle aussi surmontée d'une flamme aqueuse. Elle revêt l'aspect d'une barque, répliquée en de nombreux exemplaires, qui vogue sur le flux supérieur de l'allée des Cent Fontaines (n° 13). Apulée nous confirme ces associations entre vase, vaisseau et barque, en nous décrivant, dans *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses*, le cortège qui s'avance à la rencontre de son héros éprouvé[32] :

> Et voici les ministres du culte, hauts personnages, la poitrine étroitement entourée d'un voile de lin blanc descendant jusqu'à leurs pieds : dans leurs mains ils portent les attributs des dieux tout-puissants. Le premier présentait une lampe à la flamme étincelante, non pas semblable aux nôtres, qui servent à éclairer nos dîners le soir, mais une barque d'or, ouverte en son milieu, et d'où jaillissait une flamme étalée.

Vase, vaisseau et barque se joignent dans une même image de *luminaire*, symbole de la lumière de l'âme, du souffle igné, de l'esprit planant sur les eaux.

Nous engageant dans l'allée des Cent Fontaines (n° 13), prolongement allégorique du fleuve céleste qui s'échappe du cratère de la fontaine de Tivoli[33], nous sommes saisis par la clarté de ses jeux d'eau. Un flux diaphane semble suspendu dans l'air, miroitant dans la lumière, pour former une longue procession scintillant de mille feux. Cette image nous reconduit au fleuve laiteux qui traverse la voûte des étoiles fixes, à la Voie lactée brillant des myriades d'étoiles de la galaxie. Toute la tradition néoplatonicienne y situe l'origine de la vie, le séjour des âmes-étoiles[34] (sous l'aspect d'une infinité de points de lumière dont proviennent toutes les âmes qui descendent dans la génération). Ce fleuve céleste est ici parcouru par une procession de barques[35], véhicules de l'âme divine et réminiscence d'une croyance égyptienne qui représentait le Soleil et les divinités sur des barques. Croyance réaffirmée par les néoplatoniciens, pour qui les âmes séjournent sur les eaux avant de plonger dans la génération[36]. En cette allée des Cent Fontaines, ces images antiques revivent sous la forme d'un étagement de flux circulant dans des canaux superposés. Au plus haut

31 Le thème du bain solaire, de la rencontre du feu et de l'eau, de la descente du feu céleste dans les eaux, est présent dans de nombreuses religions. Il est souvent représenté symboliquement par la nage d'un luminaire sur les eaux du fleuve.

32 Apulée, *L'Âne d'or, ou Les Métamorphoses* [1958], trad. Pierre Grimal, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1996, XI, 10 ; p. 267.

33 La fontaine de Tivoli, source de toutes les eaux du jardin, est à lire à la façon d'une source première alimentant, en une cataracte lumineuse, l'Océan céleste, « eaux supérieures » sises au-delà de la Lune et des cercles des éléments sublunaires.

34 L'idée que les âmes et les astres sont faits d'une même substance éthérée, lumineuse, est « un lieu commun, une sorte de vulgate, de l'eschatologie hellénistique ». Adrian Mihai, *L'Hadès céleste. Histoire du purgatoire dans l'Antiquité*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Kaïnon. Anthropologie de la pensée ancienne », 2015, p. 143.

35 Voir G. Desnoyers, *La Villa d'Este…*, *op. cit.*, fig. 22 et 25.

36 Porphyre, *L'Antre des nymphes dans L'Odyssée*, trad. Yann Le Lay, Lagrasse, Verdier, 1989, p. 71.

niveau, les barques, avec leur mât de cristal liquide, miroitent dans la lumière, allégorie de ce fleuve laiteux que représente la Voie lactée au plus haut des cieux. Aux niveaux inférieurs, accompagnés par des panneaux figurant des scènes des *Métamorphoses* d'Ovide — symbole de mutation et de transformation permanente —, les flux de la génération s'épanchent dans le monde sublunaire au travers de mascarons crachant de l'eau, flanqués de monstres marins. Les allégories proposées par ces artifices d'eau sont donc à lire selon deux niveaux qu'il s'agit de bien distinguer, car, selon qu'elles ont trait au monde céleste ou qu'elles évoquent le monde sublunaire, les mêmes images peuvent avoir des significations antagonistes. Dans sa seconde préface à son commentaire à la *Genèse*, l'*Heptaplus*, Pic de La Mirandole les définit ainsi : le monde supracéleste est caractérisé par le feu « en raison de la splendeur et de l'éminence du lieu »[37], le ciel, nature moyenne, est composé d'eau et de feu dans leur stabilité, tandis que le monde sublunaire « est désigné par les eaux, fluente et instable substance »[38]. « Ici, la vie et la mort jouent à s'échanger, là-haut se trouvent vie éternelle et opération permanente ; au ciel il y a stabilité de vie, mais changement d'œuvres et de lieux[39]. »

L'art transmutatoire : extraire l'« eau ignée », s'approprier le *spiritus mundi* mêlé aux éléments

Selon le cartouche de la gravure de Dupérac, sous l'extrémité occidentale de la première terrasse, belvédère regardant l'horizon marin où se jettent toutes les eaux du jardin pour rejoindre la mer, depuis la fontaine de Tivoli jusqu'à celle de Neptune[40], prend place la grotte de Diane (n° 18).

Pour les néoplatoniciens et les pythagoriciens du XVI^e^ siècle, imbus d'orphisme, de même que l'œuf rompant sa coquille sous l'effet du temps[41] est un abrégé du monde, la grotte ovoïde est un symbole cosmique. Elle figure à la fois le tréfonds obscur — où s'opère l'alchimie mystérieuse des puissances de la Terre — et la béance qui, par son seuil, communique avec le monde lumineux. Briser la coquille, sortir de la caverne ponctuent l'irruption de la lumière en ces réceptacles, ces matrices du mystère de la vie et de la métamorphose au cœur de la sombre matière. L'antre, la caverne sont à l'image du monde, les mystères qu'ils recèlent dans leurs profondeurs ne prennent sens qu'en rapport avec la source qui leur donne vie, le Soleil cosmique qui luit à l'horizon du monde, comme il luit au-dessus de la caverne de Platon dans le livre VI de *La République.*

Cette grotte est dédiée à Artémis, la puissante déesse de la nature sauvage, ainsi qu'à son dévot zélé, Hippolyte, le « fils de l'amazone »[42].

Déesse de la nature vierge, inviolée, de la nature secrète des origines qu'elle défend farouchement, Artémis est une divinité menaçante, cachée, qui réside de l'autre côté du monde visible. Elle est la gardienne des limites, des frontières précaires et fragiles, aux confins du sauvage et de l'apprivoisé, de l'animal et de l'homme, de l'homme et du divin. Elle règne sur les passages, les marges, les limites entre civilisé et sauvage. « Déesse vierge », elle veille sur la mystérieuse matrice commune des formes, matrice originelle dans laquelle le passage par l'indéterminé de la *materia prima* forge les nouvelles naissances. Elle est la maîtresse de la métamorphose qui fait de toute mort une renaissance. Elle commande à la loi des transformations et au renouvellement incessant des formes qui régissent le flux universel du devenir. Déesse de la fertilité, vierge et mère, elle protège les amazones, qui méprisent le mariage.

37 Jean Pic de La Mirandole, *Heptaplus* [1496], dans *Œuvres philosophiques*, trad. Olivier Boulnois et Giuseppe Tognon, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1993, p. 148.

38 *Ibid*.

39 *Ibid.*

40 Cette fontaine ne fut jamais construite, mais elle apparaît de façon significative sur la gravure de Dupérac comme recueillant les eaux du jardin pour, en un exutoire, les reconduire à la rivière Aniene qui se jette dans le Tibre et rejoint la mer Tyrrhénienne.

41 Voir G. Desnoyers, *La Villa d'Este…*, *op. cit*., p. 190.

42 Pour le détail du décor de la grotte, voir *ibid*., p. 193-195.

Hippolyte, fils de Thésée et d'Hippolité, la reine des amazones, a consacré sa vie au culte de la déesse chasseresse. Rêvant de pureté parfaite, il a dédié sa vie à Artémis, avec qui il a tissé des liens de « tendresse mystique »[43]. Aphrodite, résolue à se venger de cette passion exclusive, le provoque en la personne de Phèdre, autre épouse de Thésée, qu'elle rend amoureuse du jeune éphèbe. Par là s'accomplit son destin : Hippolyte repousse ses avances, elle se suicide et laisse une tablette sur laquelle elle l'accuse d'avoir tenté de lui faire violence. Surgit Thésée qui l'exile en le maudissant. Fuyant Trézène et son père — qui implore Poséidon d'effrayer ses chevaux en envoyant à leur rencontre un taureau monstrueux —, son char verse et Hippolyte meurt, horriblement démembré. À Épidaure, tandis qu'Artémis le ressuscite, il est recueilli par Asclépios qui panse et soigne son corps. Ainsi « rené », il prend le nom de *Virbius*, c'est-à-dire « deux fois homme ». Grâce à l'intervention de la déesse, il accède à une vie héroïque et divine. Il est adoré à la façon d'un dieu, des temples et des autels sont élevés en son honneur. Ayant élu le pays latin, il consacre, près du lac d'Aricio, au sud de Rome, un bois, et le lac lui-même, à la déesse bienfaitrice. Il fonde la ville d'Aricia et y édifie un temple à Artémis, un autre à Asclépios. Hippolyte[44], le pur, le vertueux, en dédiant sa vie à la maîtresse des métamorphoses, à la gardienne de la mystérieuse matrice commune des formes, a vaincu la mort, le démembrement — image du retour à la matrice commune —, et gagné son immortalité. Myste du culte d'Artémis, parangon de pureté, il a vécu la métamorphose suprême qui a fait de lui un immortel, le hissant ainsi au rang de symbole mythique de l'alchimie spirituelle pour qui la purification répétée se résout en une ultime métamorphose qui conduit à l'immortalité, en autant de degrés nécessaires à la transmutation spirituelle de l'homme.

Cette quête d'assomption d'un corps pur et virginal pour le transmuer en un corps glorieux de lumière — à l'image des fruits d'or incorruptibles et impérissables du jardin des dieux — les allégories alchimiques de la salle oblongue de la grotte d'Artémis nous en content les étapes à l'aide de quatre grands panneaux de stuc peint mettant en scène des épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide.

Dans ces panneaux sont à l'œuvre Artémis et Apollon, Athéna et Hermès. Artémis en gardienne de la mystérieuse matrice originelle invisible qui reconduit les formes à l'indéterminé, à la *materia prima*, dont témoigne Actéon *démembré.* Athéna, en sublimant les Piérides en oiseaux *noirs.* Hermès, en pétrifiant Aglauros en *blanche* statue. Apollon, en s'unissant à l'émule de Phébé, en un symbole de triomphe et d'*immortalité*. Autant d'images des transmutations que les artisans de l'art spagirique pratiquent dans leur recherche de la pierre philosophale activant la *separatio*, les *solve et coagula*, la *conjonctio*, ultime distillation qui doit permettre la fameuse *chrysopeia* ou « fabrication de l'or », corps pur qui n'est plus un corps à proprement parler, devenu un corps subtilissime, quasi-corps, quasi-esprit, quintessence permanente et incorruptible, « eau ignée ou mercuriale », mercure, « ciel » des alchimistes que les adeptes de l'alchimie spirituelle, au XVI^e^ siècle, assimilent à l'esprit de l'Âme du monde, c'est-à-dire au *spiritus mundi* de Ficin.

Artémis et Apollon, la Lune (génération) et le Soleil (régénération), origine et fin de toutes choses, témoignent des grands principes de divisibilité et d'indivisibilité, de séparation et de conjonction, qui gouvernent le monde selon les néoplatoniciens, principes à l'œuvre dans les transmutations et les cycles de métamorphose des éléments dont les combinaisons forment le devenir. Et, de même que sur les voûtains du salon, ils sont associés à Dionysos et à Déméter dans une célébration des

43 Euripide, *Œuvres. 2. Hippolyte. Andromaque. Hécube*, éd. Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France. Série grecque », 1989, notice, p. 20-21 : « Hippolyte est un mystique. Il se rend à Athènes pour assister aux mystères d'Éleusis en qualité d'épopte. La divinité à laquelle il se consacre, parce qu'elle répond à son rêve de pureté parfaite, est la déesse vierge par excellence, Artémis. Entre elle et lui se sont liés des liens d'une tendresse mystique. »

44 Le cardinal de Ferrare, Hippolyte d'Este, passa commande à Pirro Ligorio d'« une vie illustrée d'Hippolyte », son héros éponyme, car il souhaitait en tirer des cartons pour une série de tapisseries sur ce thème. Mais celles-ci ne furent jamais réalisées. Davis R. Coffin a publié le manuscrit que Ligorio remit au cardinal en novembre 1569. Voir David Robbins Coffin, *The Villa d'Este at Tivoli* [1960], Princeton, Princeton University Press, coll. « Princeton Monographs in Art and Archaeology », 1971.

mystères qui mettent en scène la naissance et la renaissance du myste orphique[45], ils apparaissent dans cette grotte dédiée au mystère de la métamorphose, dont Artémis est la souveraine (et Hippolyte, l'« homme rené », le dévot zélé), mais cette fois en compagnie d'Hermès et d'Athéna (ou encore Hermathéna).

Par leur union en cette icône alliant science et sagesse, savoir-faire spagirique et philosophie naturelle, ces deux divinités figurent allégoriquement les aspirations des humanistes hermétiques qui rêvent de maîtriser le monde grâce à la pratique du grand œuvre qui doit les conduire à exercer leur souveraineté sur la nature, tout en libérant leur âme par l'obtention de la pure liqueur ou mercure vivifique, c'est-à-dire l'esprit de l'Âme du monde. Cette appropriation du *spiritus* est rendue symboliquement tangible dans cette grotte par une métaphore de l'union des contraires, mise en œuvre sous les auspices d'Hermathéna et figurée par la rencontre de la Lune et du Soleil, unis dans l'icône de la nymphe transformée en laurier, attribut d'Apollon et symbole de retour vers l'unité. *Deux emblèmes, Hermathéna et Daphné, qui cèlent et révèlent à la fois les voies, indissolublement liées, de la maîtrise du monde et de la libération par l'esprit, aux yeux des hermétistes du XVI^e^ siècle.*

À la croisée d'ogives, le vase débordant de fruits d'or, athanor emblématique de l'œuvre mené à bien, nous indique qu'en son sein l'alchimie spirituelle de purification, d'extraction de l'« eau ignée ou mercuriale » mêlée aux éléments, est parvenue à son terme, ce dont témoigne la lumineuse présence de ces fruits. Le masque noir aux yeux dilatés inscrit sur les parois du vase — simulacre de l'âme unie aux éléments — figure ce sombre mélange qui voit l'esprit du monde intimement pénétrer les corps afin de leur donner vie (esprit que Ficin compare à l'éclat du sang qui cheville l'âme au corps et l'anime). L'art de la transmutation alchimique — de cette alchimie spirituelle imbue d'hermétisme et de néoplatonisme initiée par Ficin[46] — consistera à séparer, distiller, condenser, purifier inlassablement les corps afin d'en extraire le principe qui leur donne vie, ce quasi-corps ou quasi-esprit, pur comme l'or, dont ces fruits, ces Pommes d'or qui débordent du vase, sont le puissant symbole. Sur les voûtains de la salle oblongue, de part et d'autre de la croisée d'ogives chargée de fruits d'or[47] — image des âmes ayant recouvré leur pureté que l'aigle blanc emporte vers l'empyrée céleste —, néréides et tritons, sirènes bifides, centaures anguipèdes (Arimaspes tenant glaive et bouclier) et dauphins voguent sur les eaux célestes, accompagnant les âmes sur l'Océan de l'azur éthéré jusqu'aux îles des bienheureux, en ce jardin de Paradis — jardin des dieux que gardent les Hespérides, sis à l'occident du monde —, au centre duquel est planté l'Arbre de vie qui porte les fruits d'immortalité.

Dans cette grotte, symbole cosmique des mystères de la vie et des mutations emportées par les flux du devenir, la métamorphose, d'apanage des flux tonitruants de la génération, se transforme en puissance anagogique, sous l'effet de la « conversion », en puissant désir de retour vers l'origine que toute âme ressent alors qu'elle est entraînée sur les flots du monde. La métamorphose, maîtrisée, orientée, travaillée par l'« art transmutatoire » qu'une alchimie spirituelle saura mettre en œuvre en purifiant les corps afin d'en extraire leur principe vivant, permettra à la partie la plus pure de l'âme de retourner à son origine céleste, pur feu stellaire lumineux, à l'image de « l'or très pur ». « Tout change, rien ne périt »[48], les flux du monde dans leurs métamorphoses (sous l'emprise d'Artémis) s'abîment dans la mer océane, mais celle-ci est aussi l'horizon qui fait communiquer la terre avec le ciel, leur indiquant la voie du retour vers l'origine du principe qui les anime (guidés par Apollon). La métamorphose est à la fois le vecteur de la « procession » des intelligences divines dans le monde, à travers l'éparpillement infini de l'Âme du monde en une multitude d'âmes chevillées à

45 G. Desnoyers, *La Villa d'Este…*, *op. cit.*, p. 49-57.

46 Marsile Ficin, *Sulla vita* [1489], éd. cit. Particulièrement en son Livre III, le *De vita coelitus comparanda* ou « comment on peut acquérir du Ciel la vie ».

47 Voir *infra* : la devise d'Hippolyte d'Este, note 56.

48 Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. Jean-Pierre Néraudau, trad. Georges Lafaye, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 1992, XV, 252-257.

des corps, mais aussi l'outil du retour de ces âmes à leur source par la maîtrise éclairée — sous les auspices d'Hermathéna — de la transmutation des corps. Ainsi en sera extraite la pure substance, l'âme purifiée, à nouveau semblable à l'esprit qui gouverne le monde, le *spiritus mundi* qui, après avoir recouvré, lors d'une ultime métamorphose, sa forme éthérée, s'en retournera finalement dialoguer dans le monde céleste avec les intelligences angéliques. « Procession » et « conversion » sont au cœur de la méditation hermétique et platonicienne initiée par Marsile Ficin et Jean Pic de La Mirandole. Selon une des *Conclusions* de Pic inspirée de la très ancienne doctrine de l'égyptien Hermès Trismégiste : « Rien n'est susceptible de mort ou de corruption dans l'univers. Corollaire : partout où il y a vie, partout la providence, partout l'immortalité[49]. »

Le destin du monde et de l'homme, de toutes les âmes éparses dans le monde, est de faire retour à leur origine immortelle, car rien ne périt. Aux âmes pures ayant su s'assujettir les arcanes de la métamorphose, l'ascension céleste sera profitable, alors que les âmes impures, ignorantes, se verront encore et toujours saisies par la puissance de la métamorphose qui, dans un cycle infini, les jettera dans la génération et les corps. Maîtriser la métamorphose, pratiquer l'« art transmutatoire », sans doute est-ce cette rêverie qui anime le commanditaire de ce lieu, Hippolyte d'Este, éponyme d'Hippolyte, l'homme devenu dieu. En méditant, depuis ce balcon de la grotte, les processus que ces allégories révèlent, en plongeant son regard sur la ligne océane qui cerne ce belvédère, sans doute pouvait-il imaginer la lente remontée de l'âme à travers le monde céleste depuis cet horizon marin.

Au miroir de l'âme

Notre brève incursion parmi quelques artifices du jardin de la villa d'Este n'a été possible qu'en supposant un *jardin idéal* (sans doute proche de celui des vœux de son commanditaire) dont la structure virtuelle est ordonnée par la gravure de Dupérac de 1573 (voir *supra* : une *image virtuelle* du jardin), enrichie par des commentaires de visiteurs précoces, ainsi qu'une référence attentive au *manuscrit parisien* de 1571[50].

Ce jardin virtuel, idéal, requiert un visiteur tout autant virtuel et idéal, *ubiquiste*, capable de percevoir le jardin comme corps vivant mû par les artifices de l'eau en métamorphoses incessantes, tout en gardant à l'esprit le modèle représenté par la gravure et particulièrement, son point de vue privilégié, à vol d'oiseau, qui présente le jardin à la façon d'un amphithéâtre.

Pour ce *spectateur idéal*, la scène ne se déroule pas sur le *frons scenae* d'un théâtre ordinaire, mais bien sur les gradins de celui-ci, qui donnent à lire l'image idéale d'un « théâtre du monde » mettant en scène, en une échelle cosmique, le déploiement de l'âme durant son voyage depuis l'Un vers le multiple, et son retour à l'Un, entre « progression » et « conversion ».

L'âme, médiatrice universelle, est au foyer du monde. Elle en réfracte les différents plans les faisant se relier en une infinité de degrés. À la fois centre et sphère, dont chaque point est un centre, elle se réfracte à l'infini, devenant autant contenu que contenant. Absorbant l'unité du cosmos tout en le déployant dans son infinie diversité, elle est un miroir dans lequel le monde se réfléchit.

> C'est comme un jeu de miroirs sans fin, une succession d'images et d'ombres d'images : là-haut, les formes parfaites des Idées, ici-bas, l'affaiblissement des influx. Les uns et les autres ne sont que des traductions « formelles » d'un phénomène unique, la vivante palpitation de l'univers[51].

49 Jean Pic de La Mirandole, *900 conclusions philosophiques, cabalistiques et théologiques* [1486], éd. B. Schefer, Paris, Allia, coll. « Philosophie de la Renaissance », 1999, p. 95.

50 Voir G. Desnoyers, *La Villa d'Este…*, *op. cit.*, p. 133 et suiv.et p. 290 et suiv., pour la transcription du manuscrit.

51 E. Garin, *Hermétisme et Renaissance*, *op. cit.*, p. 73

C'est cette vivante palpitation de l'univers en une « réfraction infinie de la vie »[52] que le jardin offre à son visiteur, idéal et ubiquiste, qui, depuis son point de vue élevé, scrute la gravure de Dupérac, comme il se déplace parmi ses artifices d'eau en contemplant le nuage irisé qui se forme au-dessus de l'espace des Viviers à la rencontre des jets puissants qui, comme nous les décrit Montaigne, sous l'effet du soleil, forment « l'arc-du-ciel, si naturel et si apparent qu'il n'y a rien à dire de celui que nous voyons au ciel ».

Cet arc-en-ciel, dans la corporalité cristalline et vaporeuse de ses eaux d'artifice, en ses myriades de cristaux liquides brillant au soleil, transforme le jardin en un miroir en suspens entre ciel et terre ; en une échelle de degrés d'être dans laquelle on peut lire l'extrême mutabilité du *spiritus mundi*, de l'esprit du monde qui lie l'âme au corps et constitue le véhicule (*ochima*), le souffle (*pneuma*) qui l'accompagne tant lors de sa descente que de sa remontée. Symbiose du feu et de l'eau, le *spiritus* nous donne à lire, sous forme cristalline ou vaporeuse, les degrés d'existence acquis par les âmes plongeant dans la matière des corps dont les nuages vaporeux manifestent le début de leur incorporation ou, inversement, l'envol de l'âme qui, déjà suffisamment purifiée, abandonne sa corporalité brumeuse pour recouvrer sa part ignée dont elle fait briller le cristal liquide. Giordano Bruno, dans un opuscule resté inédit de son vivant, le traité *De la magie*, nous rappelle la fascination des auteurs de la Renaissance pour la transmutation, le passage d'un état à un autre, au cœur de la méditation de la tradition hermétique. « [...] de l'eau à la vapeur, de la vapeur à l'air, de l'air au corps éthéré le plus fin et le plus pénétrant, se fait la mutation d'une même substance et matière que les Égyptiens, Moïse et Diogène d'Apollonie appellent esprit »[53].

Entre éther, feu, air, eau et terre, l'âme, à l'aide de son véhicule, le *spiritus mundi*, acquiert ses degrés d'être comme autant de vêtements ou de « tuniques », s'incorporant en parcourant les éléments lors de sa descente, pour, lors de sa remontée, s'en soustraire en une purification continue, tant sous l'effet de son attrait pour l'eau en plongeant vers la terre que sous celui de son appétence pour le feu en s'envolant vers l'éther, quintessence lumineuse associée au feu au plus haut des cieux, au neuvième ciel, au-delà de la sphère des étoiles fixes.

Les sentiers du retour vers la félicité

Copule qui lie l'âme au corps, l'esprit, « eau ignée », possède ces facultés de mutation qui l'autorisent, en intermédiaire puissant, à accompagner l'âme, lui servant de véhicule dans ses voyages entre ciel et terre, du subtil au grave le long de l'échelle des sphères des planètes, mais aussi le long de celle des sphères des éléments entre feu, air, eau et terre[54].

Les traditions platonicienne, néoplatonicienne, pythagoricienne et hermétique qui, à nouveau, irriguent la pensée philosophique de la Renaissance depuis Ficin, ont élaboré, durant plus d'un millénaire, du VII^e^ siècle avant notre ère aux V^e^-VI^e^ siècles de l'Antiquité tardive, une religion cosmique, astrale, qui, indissolublement, lie cosmologie et eschatologie. Toutes ont pour point commun d'insister sur la séparation radicale qui existe entre mondes sublunaire et supra-lunaire. Cette coupure érige la figure de la Lune en un seuil, un espace à la fois de coupure et de passage séparant et liant les mondes antagonistes des corps incorruptibles et corruptibles. Espace intermédiaire, la Lune, dans la tradition néopythagoricienne en vogue au début de l'époque impériale, chez Plutarque par exemple, est le « réservoir des âmes »[55]. En transit entre empyrée et terre, celles-ci y

52 *Ibid.*, p. 93.

53 Giordano Bruno, *De la magie*, suivi de *La Philosophie dans le miroir*, trad. Danielle Sonnier et Boris Donné, Paris, Allia, 2000, p. 35-36.

54 Robert Klein, « L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno », *Revue de métaphysique et de morale*, 1956, p. 18-39, repris dans *Id.*, *La Forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, éd. André Chastel, Paris, Gallimard, 1970, p. 71.

55 A. Mihai, *L'Hadès céleste*, *op. cit.*, p. 205, note 2.

séjournent tant lors de leur descente, qui fait de la Lune la puissance première de la génération, que lors de leur remontée, accueillant les âmes des défunts. Pour cette tradition luni-solaire, la Lune est cet être mixte placé entre le Soleil et la Terre, c'est-à-dire entre les mondes intelligible et sensible, l'Intellect et le Corps du monde, à la façon de l'Âme du monde. Pour Plutarque, le composite d'âme et d'intellect qui façonne l'homme, à la mort de celui-ci, lors de sa remontée, voit le véhicule de l'âme se purger dans le purgatoire des éléments ; entre eau, air et feu, il va être « lavé », « ventilé », « brûlé », pour ensuite séjourner sur la Lune jusqu'à se dissoudre afin de libérer l'intellect, la part rationnelle de l'âme, qui continuera sa course dans le monde éthéré pour rejoindre le Soleil.

Très répandue, sous l'Empire, cette eschatologie luni-solaire fait du Soleil le dieu des morts, le paganisme romain ayant développé un culte important à *Sol Invictus*, le « Soleil invincible », maître de la nature, créateur et sauveur de l'homme.

Ces représentations, imbues de luminologie, font d'Héraclès un héros solaire qui, aux yeux des pythagoriciens, ayant choisi la voie vertueuse, s'est embrasé, au terme de sa catharsis, sur le bûcher du mont Œta, accédant ainsi à la divinité. Homme devenu dieu, il aborde à la « terre merveilleuse qui nourrit la félicité des dieux », après s'être emparé des pommes des Hespérides durant son séjour sur les confins du monde où règne Atlas. Pommes d'immortalité que chantent les femmes du chœur, transformées en oiseaux, dans l'*Hippolyte* d'Euripide :

> Que je parvienne aux bords où poussent les pommes des Hespérides chanteuses, là où le roi de la sombre mer cesse d'assigner une route aux marins, et fixe le terme auguste du ciel que soutient Atlas ! Des sources d'Ambroisie s'épanchent devant la chambre nuptiale de Zeus, aux lieux où, dispensatrice de vie, une terre merveilleuse nourrit la félicité des dieux[56].

La quête des pommes d'or métamorphose l'âme du héros comme elle métamorphose l'âme du sage, héros de ce monde, qui, dans une catharsis soutenue sur les voies de la connaissance, de la purification à l'illumination, verra son âme se transformer en l'un de ces fruits d'or, objets de perfection, qui rejoindra le jardin des dieux dont ils proviennent.

Ces fruits figurent dans l'emblème d'Hippolyte d'Este, le héros de ce jardin qui, tel Héraclès, est en quête des pommes d'immortalité, fruits rédimés de son âme, fruits soustraits à l'attention vigilante du dragon des passions, comme nous le rappelle sa devise[57] : *ab insomni non custodita dracone*, fruits dorés et lumineux qui s'embrasent sur le bûcher allumé au cœur du jardin sous l'aspect d'une figure, une statue située sur son axe nord-sud de remontée vers l'empyrée illustrant l'homme devenu dieu. Dans la niche[58] au-dessus de la fontaine des Dragons, il apparaît dans la position d'un convive participant à un symposium[59] : allégorie de l'âme rationnelle du héros redevenue pure intelligibilité, désormais conviée aux festins d'immortalité des dieux, dans l'empyrée.

Les platoniciens de la Renaissance font la louange du feu purificateur qui ouvre les portes de l'éternité céleste, selon l'enseignement vertueux d'Hercule.

Cette célébration du feu, Baldassare Castiglione, dans son ouvrage *Le Courtisan*, s'en fait l'écho[60] :

56 Euripide, *Hippolyte*, *op. cit.*, 742-751.

57 « Elles [les "pommes d'or", les pommes d'immortalité du jardin des Hespérides] ne sont plus gardées par le dragon toujours éveillé. » Ovide, *Les Métamorphoses*, IX, 190.

58 Niche d'Hercule couché : elle porte le numéro 51 dans la description du *manuscrit parisien*.

59 Comme on peut le voir également au plafond du salon de la villa, voir G. Desnoyers, *La Villa d'Este…*, *op. cit* ., p. 65-66 et fig. 11.

60 Baldassare Castiglione, *Le Livre du courtisan* [1528] trad. d'après la version de Gabriel Chappuis (1580) par Alain Pons, Paris, Gérard Lebovici, 1987, p. 400.

> C'est pourquoi, de même que le feu matériel affine l'or, de même ce feu très saint détruit et consume dans les âmes ce qu'il y a en elles de mortel, et vivifie et rend belle cette part céleste qui auparavant, chez elles, était mortifiée et ensevelie par les sens. Voilà le bûcher sur lequel, selon les poètes, Hercule brûla au sommet du mont Œta, pour devenir, après sa mort, grâce à cet embrasement, divin et immortel.

Modèle d'ascension céleste, l'esprit d'Héraclès — pur souffle igné — a rejoint l'éther pythagoricien et fait retour au principe, c'est-à-dire le Soleil, qui reprend l'esprit qu'il donne au monde en le diffusant sur les ailes de la lumière.

L'attribution à Pirro Ligorio de l'agencement du programme iconologique du jardin de la villa d'Este reste encore, à ce jour, un présupposé non résolu, faute de documents précis. Mais nous savons que Marc-Antoine Muret (1526-1585), représentant typique de l'érudition et de l'humanisme du XVI^e^ siècle, entré au service du cardinal de Ferrare en 1558 et resté son confident jusqu'à sa mort en 1572, dédia au jardin deux courtes dédicaces qui célèbrent les figures d'Hercule et d'Hippolyte, le héros éponyme d'Hippolyte d'Este.

Hippolyte et Hercule, deux hommes, deux héros devenus dieux, qui nous ont accompagnés durant cette brève intrusion dans les méandres du jardin de la villa d'Este à Tivoli.

> Les pommes d'or qu'Hercule ravit au dragon endormi, Hippolyte [*d'Este*] les possède aujourd'hui ;
> Pour célébrer la mémoire de ce bienfait,
> Il décida de consacrer ce jardin à l'auteur de ce don [*Hercule*].
>
> Le labeur ne vainquit pas Hercule,
> Ni le doux plaisir l'âme du chaste Hippolyte ; Pour l'amour de ces deux vertus
> Hippolyte [*d'Este*] dédie ces jardins à Hercule et Hippolyte[61].

61 Marc-Antoine Muret, *Orationes, epistolae et poemata* [1573], éd. Jakob Thomasius, Leipzig, J. Grossius & C. Michael, 1672. Voir D. R. Coffin, *The Villa d'Este…*, *op. cit.*, p. 78.

Water, Fire, and the Mutability of Nature in late-sixteenth and early-seventeenth century German Court Festivals

R. L. M. Morris

Court festivals involving lavish, highly choreographed, highly symbolic combinations of entertainments were a prominent feature of the early modern period in Europe[1]. Triumphal entries, processions, tournaments, banquets, firework displays, and so on were held to mark significant occasions, such as a ruler's christening, wedding, or funeral, the coming of peace or the forging of an alliance. They were recorded in a number of ways, ranging from material culture through pamphlet literature to magnificent and often costly festival books, and experienced and participated in on a multi-sensory level, albeit perhaps differently so, by the entire audience: the common people, nobility, and ambassadors alike. They provided a spectacular setting in which identities were performed, articulated, and fashioned. The festival occasions which took place within the Holy Roman Empire of the German Nation between roughly the Peace of Augsburg in 1555 and the start of the Thirty Years War in 1618, which will form the focus of this chapter, could be used to make competing, politicised, and confessionalised claims to legitimacy. Yet their imagery also afforded one of the bases for a shared conception of nobility through virtue. Water and fire frequently lay at the heart of this imagery, by tying princes to the land of *Germania* itself, not least through references to the great rivers which nourished it, and by demonstrating the mutability of nature to the power of the ruler through elaborate spectacles such as firework displays which forced the elements into competition with each other apparently at the ruler's whim.

The relationship between nature and German identity has often been discussed, but almost exclusively in relation to the modern period. David Blackbourn's *The Conquest of Nature*, for instance, argues that a symbolic mastery over nature became fundamental to Prussian identity in the late-nineteenth century through schemes such as Otto von Bismarck's project of drainage, which carried the ideological message that the *Reich* had the ability to reshape the natural environment in order to make something of nothing[2]. Though his work admittedly focuses on British imperialism, Richard Drayton, too, in *Nature's Government*, argues that it is in the eighteenth and nineteenth centuries that the idea of the taming or control of nature by the state became fundamental to ideas of power in an imperial context[3]. However, as this chapter will argue, these ideas can be seen much earlier within the court festivals of the early modern Holy Roman Empire.

1 Some of the arguments presented here are expanded upon in the author's recent monograph: R. L. M. Morris, *Court Festivals of the Holy Roman Empire, 1555-1619: Performing German Identity*, Turnhout, Brepols, coll. « European Festival Studies. 1450-1700 », 2020.

2 David Blackbourn, *The Conquest of Nature: Water, Landscape and the Making of Modern Germany*, London, Norton, 2006.

3 Richard Drayton, *Nature's Government: Science, Imperial Britain, and the 'Improvement' of the World*, New Haven/London, Yale University Press, 2000.

The land and its topography had long been important to the creation of a 'German' identity. Conrad Celtis (1459-1508) expressed the idea forcefully in a public oration delivered at the University of Ingolstadt. In the oration, Celtis declared that German students should 'Consider it… the height of shame to know nothing about the topography, the climate, the rivers, the mountains, the antiquities and the peoples of our region and our own country'[4]. The land of Germany must, according to Celtis, be great due to 'the painstaking exactitude and subtle learning with which the Greeks and Romans have surveyed our country, which is, to use their own words, the greatest part of Europe'[5]. Celtis's belief was that Germans should have a visual image of the topography of Germany imbedded in their minds in order to understand its history, customs, and, ultimately, the identity of its people.

This project of visualising the land and amalgamating this with its customs and history was taken up at great effort and expense in the sixteenth century. One such attempt to depict the world together with Germany's place in it was the Waldseemüller world map of 1507, produced by the German cartographer Martin Waldseemüller (1470-1520), in association with a small group of scholars and printers in eastern France, and dedicated to Emperor Maximilian I. Another example is Sebastian Münster's (1488-1552) lavishly illustrated *Cosmographia* which first appeared in 1544[6]. Cartography and the geography of the German lands were also central in the work of Wolfgang Lazius (1514-1565), the official historian to the Holy Roman Emperor Ferdinand I. In 1555, he set out to describe the origins of the Franks, Alemans, Suebs, Marcomanni, Boii, Carni, Taurisci, Celts, and the Galatians, all of whose descendants he counted among the inhabitants of the Habsburg lands. This resulted in *De gentium migrationibus* (1557), the first attempt to assign origins of European peoples to a complex series of migrations. The concept was translated into German as *Völkerwanderung*. Identity in this reading was geographic and natural, as a *Volk*, through blood, as opposed to being dependent on more cultural factors such as language or religion. Lazius even wrote that 'It is necessary to know the migrations of peoples, not only for a better understanding of history, but, truly, in order to expose the origins of these peoples, which, from the succession of so many centuries, are very much unaffected by customs and language'[7].

Celtis, Waldseemüller, Münster, and Lazius lived at a moment when America and the New World was being 'discovered'—when cartography was politically, economically, territorially, and intellectually crucial. It was a moment of geographic specificity and a moment of taming nature[8]. Maps and globes created a vision not only of Germany, but of Germany's place in the world as a whole; a world about which more information was being gathered and in which new opportunities for interactions with distant territories were emerging as a result of the voyages of discovery. They were a crucial way in which nature was depicted visually and an important medium through which mastery of nature was sought; financially and politically as well as intellectually. As Beat Kümin and Cornelie Usborne have rightly observed, 'In cartography…maps are no longer seen as mere

4 Conrad Celtis, 'Public Oration Delivered in the University of Ingolstadt', in *Id.*, *Selections from Conrad Celtis 1459-1508*, ed. and trans. Leonard Wilson Forster, Cambridge, Cambridge University Press, 1948, p. 38-65, p. 43.

5 *Ibid*.

6 See Toby Lester, *The Fourth Part of the World: The Race to the Ends of the Earth, and the Epic Story of the Map That Gave America its Name*, London, Profile Books, 2009.

7 As quoted in Patrick J. Geary, 'Europe of Nations or the Nation of Europe: Origin Myths Past and Present', *Revista Lusófona de Estudos Culturais, Lusophone Journal of Cultural Studies*, 1/1, 2013, p. 36-49, p. 43-44.

8 Surekha Davies has recently published a study which begins to assess how sixteenth- and seventeenth-century maps, within the context of New World discoveries, reveal attitudes towards different peoples whose cultures were related to the lands they inhabited. See Surekha Davies, *Renaissance Ethnography and the Invention of the Human: New Worlds, Maps and Monsters*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

records of physical conditions produced by artists with gradually increasing technical skills, but as claims to power, as tools of representation, and as reflections of changing spatial awareness'[9]. Court festivals, too, fed into this broader narrative.

A festival such as a joyous entry clearly required the city being entered as a stage – as the ruler passed through the gate he symbolised his possession of the city, and this stage afforded the audience necessary to give the festival meaning and efficacy. The format of early modern joyous or triumphal entries was based on the Roman imperial *adventus*. The entering noble would stop short of the city walls and be met outside of them by a delegation from the city before being invited to enter through the gates alongside them. This is concisely described, for instance, by Johann Mayer in his account of the visit to Munich of Ferdinand II in 1607. He records that 'the great princes gathered /… two miles out from Munich…in the open field' where there were pitched 'many pavilions' and 'after princely custom / having received the morning meal / through into the afternoon / the journey was joyfully undertaken / to the gate of Munich'[10].

He continues that 'There the train halted / After which happened suddenly / a double acclamation', before the various nobles then made their way into the city[11]. While a ruler's entry into a city symbolised possession of that space, this need to stop outside of the walls before being welcomed in also demonstrated respect for the city and its freedom. Indeed, to take an example from elsewhere in Europe by means of comparison, this can be seen by the contrast with the situation of La Rochelle following its Huguenot rebellion, siege, and recapture by Louis XIII of France in 1627-8. When the Queen, Anne of Austria, entered La Rochelle in November 1632, she was addressed by the lieutenant Jean de L'Escale, on behalf of the city, who lamented 'the ruin of her bastions, the revocation of her privileges' and 'the fall of these proud fortifications, once the wonder of the universe, and of these awesome bastions', leaving the city visibly 'captured'[12]. Furthermore, as the processions and entries worked their way through the cityscape, past permanent landmarks and ephemeral architecture temporarily constructed for the event along a carefully choreographed route, and then into the castle, cathedral, or other venue in which the visiting nobles were to be received, the city afforded a platform for both the very public and more private aspects of festivals.

Yet the legitimacy afforded by the land and its ties to identity were also vital to the imagery of these spectacles. Journeys to festivals could be punctuated by festivities themselves, and some festival occasions involved travelling between different elements of the festival held in different locations, which afforded the opportunity for the land and its features, such as bodies of water, to become a part of the festival's rhetoric. For instance, at the start of the 1568 wedding festival for the marriage of Wilhelm V, Duke of Bavaria, and Renée, Duchess of Lorraine, a party set out from Munich by boat, led by Duke Ferdinand of Bavaria, to meet the party from Lorraine at Ingolstadt. The account says that they travelled along the Danube. Munich itself is on the Isar which flows into

9 Beat Kümin and Cornelie Usborne, 'At Home and in the Workplace: A Historical Introduction to the "Spatial Turn"', *History and Theory*, 52, October 2013, p. 305-318, p. 316.

10 'Die Fürsten groß zusamen /…Zwo Meil von München weit…in freyem Feldt', 'viel Gezelt', 'nach Fürstlichem Brauch/ Das Morgenmal empfieng / Als der Mittag vergieng/ Man frölich reisen thet / Nach München die Post geht', Johann Mayer, *COMPENDIVM, Das ist/ Kurtzer Bericht/ wie der Durchleuchtigist* Fürst *unnd Herr/ Herr Maximilianus/ Pfaltzgraue bey Rhein/ Hertzog in Obern und Nidern Bayern/ etc. Ir Fürstlichen Durchl. Ertzhertzog von Grätz unnd Oesterreich/ sambt seinem Hochgeliebten Gmahel/ und Fraw Mutter/ auch andern Geschwistern entgegen gezogen/ und in die Fürstl. Hauptstat* München den 30. Augusti/ Anno *1607. einbeleitet…*, Munich, Adam Berg, 1607, Aiv r.

11 '*Da thet sich der Zug steln / Drauff gschach in solcher nahung / Ein doppelte Empfahung*', *Ibid*., Aiv v.

12 'la ruine de ses Bastions, la revocation de ses Privileges', 'la cheute de ces orgeuilleuses fortifications, jadis la merveille de l'univers: et de ces effroyables Boulevars', 'prise', David Defos, *Relation de ce qui s'est passé à l'Entrée de la Reyne en la Ville de la Rochelle au moys de novembre mil six cens trente-deux*, La Rochelle, Mathurin Charruyer, 1633, p. 13-15, trans. Marie-Claude Canova-Green, in James Ronald Mulryne, Helen Watanabe-O'Kelly and Margaret Shewring (eds), *Europa Triumphans: Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*, Aldershot, Ashgate, coll « Publications of MHRA », 2004, vol. 2, p. 186-231, p. 192-195.

the Danube to the northeast from its official head in the Karwendel mountains in Tyrol, and going along the Isar then the Danube by boat is a circuitous route to take from Munich to Ingolstadt compared to just going over land. This could of course be for the added spectacle of entries from the water, but it also means that a lot of effort was gone to in order to use the Danube, one of the great rivers nourishing the Germanic lands, which is then emphasised in the account. It could also be pointing out that if the Danube nourishes Germany then the Isar, Munich's river, feeds it. Of course, actual nourishment and trade also flowed across the Empire this way. By the seventeenth century, Mediterranean fruit, spices, cotton and silk from the Venetian Market in Mittenwald were transported down the Isar and Danube as far as Vienna and Buda.

Indeed, the recent volume edited by Margaret Shewring, *Waterborne Pageants and Festivities in the Renaissance*, has sought to draw attention to the extensive use of bodies of water in early modern European festivals as a whole[13]. As Shewring remarks, this should hardly be surprising given 'the essential role played by water – seas, rivers, lakes and canals – in the very survival of communities, cities and countries, providing routes for the transport of goods, services and individuals as well as employment and leisure activities'[14]. These vital roles of water could become incorporated, as in this instance, into the rhetoric of festivals, since the various means of nourishing subjects through water and waterways 'could all be presented as features of the benevolent state' and 'to be, and to be seen as being, in control of the gift of water came to be regarded as a necessary requirement of a ruler concerned with the wellbeing of his people'[15].

Another highly interesting example of this integration of the landscape and of bodies of water into festivals, incorporating religion too, can be found at a later Bavarian festival, held in 1607 to mark the visit to Munich of the Holy Roman Emperor, Ferdinand II, mentioned above. After the initial reception in Munich, the account of Johann Mayer records that the participants in the festival travelled to Starnberg, which lies thirty kilometers to the South West of Munich, on the shores of a lake. On their arrival, 'There waiting on the lake/ thirteen boats were moored / On which with great joy one / set off into the lake'[16]. Then, the next morning, 'One took to the lake once more / in the princely vessels', with the account adding that 'The boats were all decorated' and, in an image of complete serenity, that 'no motion of the waves unsettled them'[17]. That day, 'Many entertainments were performed / before the evening drew in'[18]. Mayer continues by recalling that 'Then one baptised there / a great crowd of the masses / there needing to be baptised / The baptism was a great delight', before the waterbased element of the festival concluded with a swim in the lake: 'In the lake young and old / swam here and there / having quickly jumped down / from the princely ships / which they swiftly disembarked / this was so deliberate / a great princely delight/ after which they got themselves level / floating across the lake'[19]. Thus, the festival made use of the physical landscape surrounding Munich, not just for additional entertainment in a more secluded setting

13 M. Shewring (ed.), *Waterborne Pageants and Festivities in the Renaissance. Essays in Honour of J. R. Mulryne*, Farnham/ Burlington, Ashgate, coll. « European Festival Studies : 1450-1700 », 2013.

14 *Ead.*, 'Introduction', in *ibid.*, p. 1-8, p. 1.

15 *Ibid.*, p. 3.

16 'Da warten auff dem See/ Dreyzehen Schiff verstee / Drauff man mit grosser Frewd / Fuhr auff dem See', J. Mayer, *COMPENDIVM*, *op. cit.*, Biv r.

17 'Man auff dem See einnam/ In den Fürstlichen Schiffen', 'Die Schiff warn all bedeckt', 'Kein Regen sie erschröckt', *ibid.*, Biv r.

18 'Vil Kurtzweil man erzeigt/ Bi*ß* sich der Abent reigt', *ibid.*, Biv v.

19 'Den tauffet man verstee / Ein grosse Schar der massn / Must sich da tauffen lassn / Die Tauff ein wol ergetzt', 'In den See Jung und Alt / Sie schwamen hin und wider / Schnell wurdens gschossen nider / Au*ß* den Fürstlichen Schiffen / Die ihren schnell nachliessen / Di*ß* ware wie bewust/ Ein gro*ß* Fürstlicher Lust / Nach dem wend man sich eben / Thet am See abwertz schweben', *ibid.*

than the city could afford, but also, by integrating baptism to enhance the rhetoric of the festival, underlining the Counter-Reformation piety of the hosting Wittelsbach and visiting Habsburg dynasties.

The countryside was also appropriated and brought into the city for festival occasions. A performed visual representation of the land, including its rivers and bodies of water, flooded the imagery of festivals. This could specifically refer to iconic features of the German land, and, in particular, the Danube and the Rhine. At the marriage of Friedrich V, Elector Palatine, and Princess Elizabeth, daughter of James I of England, in 1613, references to the German land and its features came in the form of the motif of the marriage of the Thames and the Rhine. The marriage in London was followed by a triumphal journey along the Rhine, including smaller festivities such as at Oppenheim, culminating at Heidelberg in June of that year. The union of the two rivers was a major theme of Thomas Campion's *Lords Maske* performed on the wedding night itself. Indeed, one song within the masque desired 'That it may live in fame, / As long as *Rhenus* or the *Thames* / Are knowne by either name'[20]. This was remarked on by the Venetian ambassador, Antonio Foscarini, who reported that the 'subject of the Masque was…Jove and Juno desiring to honour the wedding and the conjunction of two such noble rivers, the Thames and the Rhine'[21].

Moreover, the theme ran into the literature surrounding the festival. A number of references are made to the Rhine in Henry Peacham's collection of 'Nuptiall Hymnes'. In a passage relating to hopes for a son from the marriage and the dynasty's 'Imperiall Ligne', there is a reference to the 'fertile *Rheine*'; a reference which intimates that the fertility of this couple is sanctioned by *Germania* itself as a reflection of the fertility of the Rhine, and that, furthermore, just as the waters of the Rhine continually bring fresh life to the land of Germany, so too will the dynasty established by this couple[22]. The link between this dynasty at the head of the Protestant Union of German princes, only shortly before the Thirty Years War, and the Rhine is reinforced later in Peacham's work as Elizabeth is hailed with the lines 'Oh Virgin, worthy onely not of *Rhine*, / And that sweet soile, thy *Countie Palatine*' the rivers of which 'VVith *Nectar* runne against thy comming there'[23]. Again, the reference to '*Nectar*' conjures images of nourishment and plenty, and that this runs through these German rivers in anticipation of the couple's arrival once more suggests *Germania* welcoming this marriage alliance. Therefore, the Rhine here is symbolising the land of Germany, and its fertility is being appropriated as an affirmation of the German identity of the parties involved. This is a theme which can also be seen in the work of Alexandra Walsham in the context of early modern Britain and Ireland. In *The Reformation of the Landscape*, she argues that changed religious understandings interacted with and changed explanations of the natural world, seen in the scientific discourse of

20 Thomas Campion, *A RELATION OF THE LATE ROYALL ENTERTAINMENT GIVEN BY THE RIGHT HONORABLE THE LORD KNOVVLES… Whereunto is annexed the Description, Speeches, and Songs of the Lords Maske, presented in the Banquetting-house on the Marriage night of the High and Mightie, COVNT PALATINE, and the Royally descended the Ladie ELIZABETH*, London, William Stansby, 1613, C3v.

21 May 10. 1613. Original Despatch, Venetian Archives, '832. Antonio Foscarini, Venetian Ambassador in England, to the Doge and Senate.', in *Calendar of State Papers and Manuscripts, Relating to English Affairs, Existing in the Archives and Collections of Venice, and in other libraries of Northern Italy*, ed. Horatio F. Brown, London, H M. Stationery Office, 1897-1940, vol. XII, 1905, p. 531-533.

22 Henry Peacham, *THE PERIOD OF Mourning… In Memorie of the late Prince. TOGETHER VVith Nuptiall Hymnes, in Honour of this Happy Marriage between the Great PRINCES, FREDERICK Count Palatine of the RHENE, AND… ELIZABETH onely Daughter to our Soueraigne, his MAIESTIE. Also the manner of the Solemnization of the Marriage at White-Hall…*, London, Thomas Snodham, 1613, F3v-F4r.

23 *Ibid.*, G2v.

the sixteenth and seventeenth centuries, in a way which enabled the reclaiming of the landscape from Catholicism by Reformed thinkers[24]. She writes that 'the landscape was a crucial forum in which confessional identities were forged'[25].

The image of the German land, of which bodies of water were a part, flourishing as though to indicate its support of the events being celebrated is frequently seen in court festivals. For example, in the German account, within the *Beschreibung der Reiß*, of Elizabeth's arrival in Heidelberg in 1613. The account records that 'In the city the streets were strewn with grass and flowers, and the houses decorated with green branches, and in many places there were green garlands across the streets on which the Palatine coat of arms on three different shields was hung, together with a large number of all kinds of exotic fruits, decorated with gold'[26]. Elizabeth passed through these streets to a triumphal arch which had been erected at the end of the market place[27]. The inside of the arch continued the theme of *Germania* flourishing and thus showing her approval for this marriage, the Union, and the religion, ideals, and policies for which it stood. Indeed, 'The inside of the whole arch was decorated with ivy and beautiful flowers, with hanging Seville oranges, lemons, also damsons, peaches, and all the other fruits that grow in Germany, a large number of them, and in the middle was a fine garland'[28].

Imagery relating to the wilderness and forests, as opposed to the cultivation and fertility of the landscape (which included its nourishing waterways, as we have seen), was also present and highly significant. A triumphal procession for Elizabeth's arrival at Heidelberg in 1613, for instance, featured a 'Chariot of Forrestworke, garnished with living birds and beasts' carrying '*Diana*, attended by six Satyres, playing wildly on musicke: six other Satyres leaping and dauncing Antick-like: twelve Satyres more leading Dogges and Deere: the Wood-men followed'[29]. Moreover, the 'God of Husbandry' followed Juno's chariot, which was 'drawne by peacockes', closely 'with 3. ploughes'[30]. Just as in the imagery of the god of Husbandry and his ploughs at Heidelberg, the cultivation of God's creation had been celebrated as God's will at the wedding in Stuttgart of Johann Friedrich and Barbara Sophia in 1609. During the ballet which took place in the new '*Lusthaus*', three nymphs wearing white and with laurel wreaths emerged from the mountain, which lay at the centre of the performance, and sang 'How well has God ordained everything and made it according to His will for the benefit of man, and has created everything on earth that lives and breathes, also the vegetation and the grass, so that it serves his [man's] best interests'[31]. They continued, praising the cultivation

24 Alexandra Walsham, *The Reformation of the Landscape: Religion, Identity, and Memory in Early Modern Britain and Ireland*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

25 *Ibid*., p. 10.

26 'In der Stadt waren die Gassen mit Graß und Blumen bestrewet und die Heuser mit grünen Meyen besteckt und an vielen Orten mit grünen Krentzen uber [sic] die Strassen daran der Chur Pfaltz Wappen in drey underschiedlichen Schilten sambt allerhand frembden Früchten in grosser Anzahl mit gold geziert gehengt', *Beschreibung Der Reiß: Empfahung deß Ritterlichen Ordens: Vollbringung des Heyraths: und glücklicher Heimführung… Des Durchleuchtigsten Hochgebornen Fürsten und Herrn Herrn Friederichen deß Fünften Pfaltzgraven bey Rhein… Mit der auch Durchleuchtigsten Hochgebornen Fürstin und Königlichen Princessin Elisabethen deß Großmechtigsten Herrn Hernn IACOBI deß Ersten Königs in GroßBritannien Einigen Tochter…*, [Heidelberg], 1613, p. 136, trans. Anna Linton, in J. R. Mulryne, H. Watanabe-O'Kelly and M. Shewring (eds), *Europa Triumphans*, *op. cit*., vol. 2, p. 80-91, p. 84-85.

27 *Ibid*.

28 'Inwendig war der gantze Arcus mit Ephew und schönen Blumen anhangenden Pomerantzen Citronen wie auch Quetschen Pfirsing und allen andern in Teutschland wachsenden Baumfrüchten in grosser Anzahl gezieret und mitten durch ein schöner Krantz', *Ibid*., p. 137.

29 James Meddus, *A SERMON Preached before… FREDERICKE the 5. PRINCE ELECTOR PALATINE, DUKE OF BAVARIA, &c. And the Princesse Lady ELIZABETH, &c. Preached in the Castle-Chappell at HEIDELBERG the 8. of June 1613. being the next day after her Highnesse happy arrivall there… Together with a short narration of the Prince Electors greatnes, his Country, his receiving of her Highnesse…and eight daies ent[e]rtainment…*, London, 1613, F3v.

30 *Ibid*., F2v.

31 'Wie hat Gott alls so wol bestelt/ Und gmacht wies seinem Willen gfelt/ Dem Menschen zu seim frommen/ Auff Erd

of the land, 'At the same time, the lovely and virtuous nymphs in the wild woods plant and cultivate the earth as they can, early and late, just as God has ordained, and they trust in Him alone'[32]. The lyrics then went further by attacking the 'hermits', to whom the nymphs are contrasted and who are almost certainly intended to represent fanatical Catholics, as going against God's will by fleeing into the wilderness.

These allusions to the wilderness and its cultivation are telling. Carolyn Merchant has observed that in the sixteenth century 'civilized society' came to be contrasted with 'wilderness' and that 'To become "civilized" was to be brought out of a state of barbarism, to be instructed in the arts of living, and to be elevated in the scale of humanity'[33]. Richard Cole, too, has noted the widespread use of 'wild-man folklore imagery' in relation to 'non-western peoples'; stating that from the point of view of sixteenth-century western Europeans 'As different as were the Indian and the Turk, both lived in barbaric cultures'. He has also stressed how clothing (or the lack thereof) was important in this 'wild-man' imagery which separated out 'Non-Western' culture[34]. Through 'wild-man folklore' based partly around appearance, therefore, all 'Non-Western' peoples could be conglomerated to form a dipole to German civilisation, and one frequently finds characters dressed as these peoples in festivals. The precedent for this can be seen in Hans Burgkmair's depiction of the people of 'Calicut' (a merging of Africans, Americans, and Indians) for Emperor Maximilian I's 'Triumph' – a series of woodcuts sent to the prominent figures within the Holy Roman Empire. These images showed the people of newly discovered lands displaying few marks of civilisation, being dressed in animal skin or simple feathers and likened visually to animals; thus portraying them as 'easy to subjugate, without pride'[35]. According to Ulinka Rublack, Burgkmair had, therefore, 'created ethnic stereotypes to serve imperial propaganda'[36].

The rhetoric seen in Burgkmair's work can also be seen at the tournament and fireworks in Stuttgart in 1602. The very first entry into the tournament arena, that of Lord Friedrich Duke of Württemberg and Teck and his wife, depicted the differences between the continents with Europe, Asia, Africa, and America represented in the procession[37]. This entry, so the account claims, was

erschaffen alles das Was lebt und schwebt/ auch Laub und Gra*ß* Soll ihm zum besten kommen', Johann Oettinger, *Wahrhaffte historische Beschreibung der f*ürstlichen *Hochzeit und des hochansehnlichen Beylagers so der durchleuchtig hochgeborn* Fürst und Herr *Herr Johann Friderich Hertzog zu Würtemberg und Teck… Mit der auch durchleuchtigen Hochgebornen Fürstin unnd Frewlin Barbara Sophia Marggräfin zu Brandenburg…In der Fürstlichen Haubtstatt Stuttgardten Anno 1609. den 6. Novembris und etliche hernach volgende Tag celebriert und gehalten hat…*, Stuttgart, 1610, p. 146, trans. A. Linton, in J. R. Mulryne, H. Watanabe-O'Kelly and M. Shewring (eds), *Europa Triumphans*, *op. cit.*, vol. 2, p. 58-73, p. 68-69.

32 'In wilden Wälden auch zugleich/ Die Nymphe schön und tugendreich das Erdich pflantzen/ bawen/ Nach ihrer glegnheit früe und spat [sic.]/ Wie es dann Gott geordnet hat/ Dem sie allein vertrawen', *ibid*.

33 Carolyn Merchant, *Reinventing Eden: The Fate of Nature in Western Culture*, New York/London, Routledge, 2003, p. 68-69.

34 Richard G. Cole, 'Sixteenth-Century travel books as a source of European attitudes toward non-white and non-western culture', *Proceedings of the American Philosophical Society*, 116/1, 1972, p. 59-67, p. 62-65.

35 Ulinka Rublack, *Dressing up: Cultural Identity in Renaissance Europe*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 178-179.

36 *Ibid*., p. 180. For another discussion of this theme, see Renate Pieper, *Die Vermittlung einer neuen Welt: Amerika im Nachrichtennetz des Habsburgischen Imperiums 1493-1598*, Mainz, P. von Zabern, coll. « Veröffentlichen des Instituts für europäische Geschichte Mainz », 2000.

37 Jacob Frischlin, *Beschreibung de*ß *f*ürstlichen *Apparatus, k*öniglichen *Auffzugs/ heroischen Ingressus und herrlicher Pomp und Solennitet: mit welcher/ auff gnädige Verordnung de*ß *dürchleüchtigen Hochgebornen Fürsten und Herrn/ Herrn Friderichen/ Hertzogen zu Würtenberg und Teck/ Grafen zu Mümpelgart/ Herrn zu Heydenheym: Ritter beyder k*öniglichen *Orden in Franckreich und Engellandt: in der Fa*ßnacht *Mannliche unnd Ritterliche Thurnier unnd Ringrennen/ gehalten worden: Sampt einem stattlichen und wunderbarlichen Feuwerwerck…*, Frankfurt-am-Main, J. Brathering, 1602, p. 22-23.

made 'In the form/ character/ appearance/ and manner' of '*America*' and 'with naked people'[38]. Interestingly and significantly, the account of this entry uses the term '*unsern Vatterlandt*' ('our Fatherland'), an extremely rare term in these festival books, which prefer to reference *Germania* or *Teutschland*, in immediate juxtaposition with Columbus's discoveries[39]. This demonstrates the emotional connection with the 'Fatherland' generated by its juxtaposition with the New World, uncivilised 'Other', and perhaps hints towards the heredity of racial characteristics.

Tamar Herzog, in her work in relation to the claiming of territory in the New World, writes about a 'fundamental dichotomy distinguishing civilized from barbarians, those who properly occupied the land from those who did not… European domination was inevitable because Europeans were more worthy, better governed, or more likely to observe the divine mandate, now also part of natural law and the law of nation, to occupy what was "empty"'[40]. Wilderness was commonly represented by forests, and William O'Reilly has shown the importance of the forest to the Germanic concept of the *wilder Mann*[41]. Moreover, O'Reilly has argued that in the case of the *Roma* (Gypsies) of the Balkans who lay between the Ottoman and Habsburg empires,'the defining line was drawn between those who lived "this side of the forest", i.e., the *Cis-silvanii*, and those on the other side of the forest, the *Trans-silvanii*, with the name becoming geographically associated with a territory which had become "Ottomanised"', so that, for western Europeans, 'wood dwellers formed the border, the quarantine zone, the frontier of civilisation' and those who were *Trans-silvanii* were beyond civilisation, indeed beyond salvation – they had become Ottomanised[42].

The fanatic hermits, clearly intended to represent Catholics, of the ballet in Stuttgart in 1609 mentioned above, with their self-flagellation, who had fled to the wilderness, were therefore grouped with the Ottomans, Gypsies, and others who were *Trans-silvanii*, or even 'infidels'. They represented how Catholicism had lost its way to sin, in contrast to those who followed God's word. Merchant explains that 'In religious terms, lost in the wilderness meant a lost soul' and that 'The expulsion [of fallen mankind] from the Garden [of Eden] into the wilderness equated the latter with the evil introduced when Eve submitted to the temptation of the serpent'[43]. Furthermore, particularly for Calvinists 'God had authorized human dominion over the earth' and 'humanity had a mandate to "make the desert blossom as the rose (Isaiah 35:1)"'[44]. Thus, for the Catholics to be associated with those who went astray into the wilderness and the nymphs at this Protestant festival to instead cultivate the land furthered the rhetoric of civility versus wild people.

Karin MacHardy has also found references to cultivation of the land to be significant within a political and confessional context, albeit slightly differently so, in early-seventeenth century Protestant discourse in the Austrian lands, as part of a broader study of the rhetoric of court versus rural life in German literature from the Middle Ages to the eighteenth century. She has found that 'Although the Protestant opposition did not glorify pastoral country life, or vilify corruption at the Imperial court, they clearly identified the latter with Catholicism and the *Land*, or country, with

38 'In Format/ Gestalt/ Zier vnnd Habit', 'mit nackenden Leuten', *ibid.*, p. 21.

39 *Ibid.*, p. 23.

40 Tamar Herzog, *Frontiers of Possession: Spain and Portugal in Europe and the Americas*, Cambridge/London, Harvard University Press, 2015, p. 259.

41 William O'Reilly, 'Turks and Indians on the Margins of Europe', in *Belleten, Dört Ayde Bir □ikar*, Journal of the Turkish Academy of Arts and the Sciences, vol. 65, n° 242, April 2001, p. 243-256, p. 247. See also Urs Bitterli, *Die 'Wilden' und die 'Zivilisierten': Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung* [1976]], Munich, C.H. Beck, 1991. However, Bitterli's work is limited in scope; see the review by Richard G. Cole in *The American Historical Review*, 82/2, 1977, p. 347-348.

42 W. O'Reilly, 'Turks, Indians and the Margins of Europe', art. cit., p. 247.

43 C. Merchant, *Reinventing Eden*, *op. cit.*, p. 68-69.

44 *Ibid.*, p. 69.

Protestantism'[45]. The culture of the Habsburg court and the wilderness may seem at opposite ends of the spectrum as ways to criticise Catholics, but they share the common feature of not representing the correct, virtuous cultivation of the land.

Nature and the German land, including the great rivers of the Rhine and Danube, as well as other bodies of water such as the lakes around Munich, could, then, be politicised and confessionalised to suit contemporary causes in the Holy Roman Empire – whether for the propagandistic purposes of the Habsburgs behind Lazius's work or to assert the legitimacy of the Protestant Union's cause. This appropriation of natural features was just one way in which nature and natural imagery were manipulated to buttress ruling identities in the early-modern Holy Roman Empire in court festivals. The symbolic command over nature and the ability to manipulate nature to the ruler's whim were also a vital part of the *representatio maiestatis*, the representation of majesty, in early modern Europe, and this is where the interaction between fire and water becomes relevant. As well as being a site of contestation of legitimacy, nature was also fundamental to an often unifying and universalising rhetoric of nobility through virtue, which superseded confessional or any other cultural divisions.

The early modern period has often been identified by historians as a period of profound intellectual change; a time at which the religious ideas of the Reformation interacted with new 'scientific' ideas, especially in the seventeenth century, which challenged the authority of the ancients, provided 'the origins of modern science', and led, ultimately, to the 'disenchantment of the world'. In short, early modern Europe supposedly witnessed a 'scientific revolution'[46]. A strong body of revisionist historiography has undermined any such notions of a complete disjuncture with the past on an intellectual level, instead placing an emphasis on the close interconnection of religion and science throughout the early modern period, and the boundaries between religion, science, and magic have been shown to have been fundamentally blurred with John Henry stating that 'the scientific world-view developed…out of a wedding of natural philosophy with the pragmatic and empirical tradition of natural magic'[47]. Peter Burke has noted the extent to which broadly disseminated literature such as almanacs continued to reinforce rather than challenge traditional views of the natural world, and Stuart Clark has discussed the persistence of belief in demonology and the intervention of the supernatural even among practitioners of early modern 'science'[48]. What has remained clear, though, is that the status and contexts of natural philosophy and of investigations into nature changed during this period, particularly through an association with courts. Rather than remaining purely within the setting of universities, many of those conducting investigations into nature in this period enjoyed the patronage of rulers, becoming part of the court, in a shift which both contributed to the development of new ideas and served to form part of the glorification of the ruler.[49]

As well as being motivated by the struggle for supremacy over newly discovered territories, and by an association between technological advances and military power, this shift was driven by humanist thought. Innovation and skillful manipulation of the natural world, necessarily supported

45 Karin J. MacHardy, *War, Religion and Court Patronage in Habsburg Austria: The Social and Cultural Dimensions of Political Interaction, 1521-1622*, Basingstoke, Macmillan, coll. « Studies in Modern History », 2003, p. 92.

46 See, for example, Herbert Butterfield, *The Origins of Modern Science, 1300-1800*, London, G. Bell, 1949.

47 John Henry, *The Scientific Revolution and the Origins of Modern Science*, Basingstoke, Macmillan, 1997, p. 43; see also, for instance, John Hendley Brooke, *Science and Religion: Some Historical Perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge History of Science series », 1991.

48 Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, New York, New York University Press, 1978; Stuart Clark, *Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

49 See, for instance, Mario Biagioli, *Galileo, Courtier: the Practice of Science in the Culture of Absolutism*, Chicago/London, University of Chicago Press, coll. « Science and its conceptual foundations », 1993. For the argument that the epicentre of investigations into nature was moving out of the universities in this period, see also Peter Dear, *Revolutionizing the Sciences: European Knowledge and its Ambitions, 1500-1700*, Basingstoke, Palgrave, 2001.

by learning, fed into humanist ideas of virtue being true nobility[50]. *Quattrocento* Italian humanists expounded on the Ciceronian concept of *virtus* in particular, their thinking underpinned by the idea that it was possible for man to attain this, the highest kind of excellence, but that this was only possible through education and learning. It was a notion which was developed through the humanist writing of the early modern period and which was echoed in the works of northern humanists as much as in those of their Italian predecessors. The 'mirror for princes' literature, comprising treatises written by humanist authors, often dedicated to specific princes in the hope of patronage, stressed the need for political leaders to conform to the ideal of the *vir virtutis*, the man of virtue. As part of this, humanists dissolved any distinction between different types of education – military or intellectual – and instead held up the image of the *Uomo universale*, the man who possessed universal excellence. This can be seen, as Quentin Skinner observes, in the writing of Pier Paolo Vergerio in his *On Good Manners* of 1402 which 'opens with a dedication to Umbertino of Ferrara, in which the young *signore* is accorded the highest praise because "you had before you the choice of training in Arms or in Letters" and "to your great credit you elected to become proficient in both alike"'[51].

Northern humanists went on to write at length on the virtues which could be obtained through education. Crucially, they echoed the Italian humanist 'claim that virtue constitutes the only true nobility, and that true nobility, *vera nobilitas*, constitutes the only valid title to rule' as opposed to 'lineage and wealth'[52]. Although this was, for the most part, not deployed by humanists themselves in a radically subversive manner, 'Erasmus in *The [Education of a] Christian Prince* [1516]...accepts that when nobility is "derived from virtue" this is so much more impressive than the kind of nobility, which is based on "genealogy or wealth", that "in the strictest judgement" only the first can be counted as true nobility at all'[53]. As a result of this, as Brendan Bradshaw has noted, the prominent German humanist Conrad Celtis was among a group of northern humanists who urged reform of the political elites from warlike chivalric culture towards a civil, educated ethos, particularly in his *Inaugural Oration* of 1492[54]. Understanding, and mastery, of the natural world, achieved through the patronage of prominent thinkers, the dedication of discoveries, or spectacular displays at court occasions was part of this educated image. The dipole to this virtuous, educated, Christian nobility was, as we have seen above, the barbarism of 'Non-Western' culture. Symbolic command over nature is an aspect of the projection of power which has been almost entirely overlooked within existing festival scholarship but which is crucial as the rhetoric went beyond a display of power alone – mastery over nature and technological feats were linked to identity, both as an assertion of virtuous nobility and in opposition to the 'Other'[55].

The primary setting in which nature was possessed, manipulated, and thereby symbolically mastered in early modern Europe was in the *Kunstkammern* or cabinets of curiosities possessed by the ruling elite[56]. As Watanabe-O'Kelly has declared, the *Kunstkammer* 'was a system for organizing

50 See, for instance, Albert Rabil Jr. (ed.), *Knowledge, Goodness, and Power: the Debate over Nobility among Quattrocento Italian Humanists*, Binghamton, N.Y., Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1991; Quentin Skinner, *The Foundations of Modern Political Thought* [1978], Cambridge, Cambridge University Press, 2009, vol. 1, *The Renaissance*, p. 88-101, 228-236; Brendan Bradshaw, 'Transalpine Humanism', in J. H. Burns (ed.), *The Cambridge History of Political Thought 1450-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 95-131.

51 Q. Skinner, *The Foundations of Modern Political Thought*, *op. cit.*, vol. 1, p. 91.

52 *Ibid.*, p. 236.

53 *Ibid.*, p. 237.

54 B. Bradshaw, 'Transalpine Humanism', art. cit., p. 100.

55 One important exception is the work by Luciano Berti, *Il Principe dello studiolo: Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Firenze, Edam, coll. « Grandangolare », 1967, which discusses the Medici's interest in technology, such as fountains, in terms of their governance of Florence and projection of power. Still, this work does not link technological feats to notions of identity.

56 See, for example, Horst Bredekamp, *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: The Kunstkammer and the*

knowledge about the universe and for demonstrating man's mastery over nature'[57]. Such collections could form an integral part of a noble court's 'panoply of power'[58]. Furthermore, Ronald Asch has described the effect these collections which seemed to transcend the everyday functioning of the natural world could have as part of palaces, writing that 'Small *studiolos* or cabinets within the palace which created an atmosphere of intimacy could emphasize the aura of majesty and give the visitor – if he managed to gain admittance – the impression of entering into the sphere of the *arcana imperii*. This impression was underlined by decorations or collections of curiosa and works of art which…reinforced the feeling that mortals were inadequate to understand the mysterious ways of their god-like rulers'[59].

Of course, such collections, with their associated imagery, had a presence at festivals. Mayer's account of Ferdinand II's visit to Munich in 1607 records that the antiquary 'quite beautifully juxtaposed / art and great industry'[60]. Immediately afterwards it describes a visit to 'the beautiful *Kunstkammer*', in which the whole world is brought together, such that 'Even as one remains there / one visits all places'[61]. Moreover, the account printed by Wilhelm Peter Zimmermann states how, at the wedding of Wolfgang Wilhelm, Duke of Pfalz-Neuburg, and Magdalena, Duchess of Bavaria, in Munich in 1613, 'the princely persons were shown around the beautiful chapel and *Kunstkammer*'[62].

In addition, though, the same underlying rhetoric can also clearly be observed within other aspects of the festivals themselves, and a particularly spectacular use of technology in these festivals was in the form of lavish firework displays. According to Mayer, at the conclusion of the festival in Munich in 1607 there were 'fireworks in the city of Munich the like of which / no people had ever seen before'[63]. The displays often took place over or around water. Indeed, to give another example, when in 1568 the party from Munich journeyed by boat to Ingolstadt in order to meet with the party from Lorraine, 'all sorts of rockets were fired into the air and other strange fireworks across the water'[64]. Much later in the festival there is another fireworks display, this time in Munich. As part of this, the master gunner 'entrenched fireballs in the water/ thus it sprung up from under the water'[65].

Evolution of Nature, Art, and Technology [1993], trans. Allison Brown, Princeton, Markus Wiener, 1995.

57 Helen Watanabe-O'Kelly has shown how this was the case in mid-sixteenth century Dresden. See H. Watanabe-O'Kelly, 'The Management of Knowledge at the Electoral Court of Saxony in Dresden', in Mary Lindemann (ed.), *Ways of Knowing: Ten Interdisciplinary Essays*, Boston/Leiden, Brill, coll. « Studies in Central European histories », 2004, p. 53-65.

58 See H. Watanabe-O'Kelly, 'The Management of Knowledge', art. cit. ; *Ead.*, *Court Culture in Dresden: From Renaissance to Baroque*, Basingstoke/New York, Palgrave, 2002.

59 Ronald G. Asch, 'The Princely Court and Political Space in Early Modern Europe', in Beat Kümin (ed.), *Political Space in Pre-Industrial Europe*, London, Routledge, 2009, p. 43-60, p. 49-50.

60 'Gar schön abcontraseit / Die Kunst und groß Arbeit', J. Mayer, *COMPENDIVM*, *op. cit.*, Biii v.

61 'der Kunstkammer schon', 'Jetzt alß man da balt dort / Man bsuchet alle Ort', *ibid.*

62 'die Fürstliche Personen in die schön Capell und in die Kunstkammer geführt', Wilhelm Peter Zimmermann, *Beschreibung und kurtze Radierte entwerffung der Fürstlichen Hochzeit / so der Durchleuchtig / und Hochgeborn* Fürst *und Herr / Herr Wolffgang Wilhelm / Pfaltzgraff bey Rhein… mit der auch Durchleuchtigstin und hochgebornen Fürstin Fraw Magdalena… Hertzogin in Obern und Nidern Bayrn. Zu München / im sechzehenhundert und dreyzehenden Jahr / den zwölfften Novembris celebriert und gehalten…*, Augsburg, Wilhelm Peter Zimmermann, 1614, p. 4.

63 'Welchs Fewrwerck in München der stat / Kein Mensch zuvor nie gsehen hat', J. Mayer, *COMPENDIVM*, *op. cit.*, Fiii r.

64 'Dergleichen allerley Rogetlen in die Lüfft und andere seltzame Feurwerch in das Wasser geworffen', Hans Wagner, *Kurtze doch gegründte Beschreibung des Durchleuchtigen Hochgebornnen Fürsten unnd Herren/ Herren Wilhalmen/ Pfaltzgrauen bey Rhein / Hertzogen inn Obern und Nidern Bairen / etc. Und derselben geliebsten Gemahel / der Durchleuchtigisten Hochgebornnen Fürstin / Frewlein* Renata *gebornne Hertzogin zu Lottringen und Parr / etc. gehalten Hochzeitlichen Ehren Fests…*, Munich, Adam Berg, 1568, p. 7r.

65 'inn die wasser graben Fewrkuglen / so under dem Wasser pronnen / geworffen haben', *ibid.*, p. 54r.

That these displays often took place on or around water was obviously partly for practical reasons of preventing fires. However, there was also a more metaphorical meaning to this aspect of forcing fire into competition with its contrary element of water at the whim of the emperor – showing man's control over nature and thus the power of this monarch which was also displayed by the skill of the gunners in staging such a spectacle. In his study of fireworks, Werrett has argued that 'Pyrotechny was an elemental art, and gunners played on their power to force fire into confrontation with the other elements', explaining why performances often occurred on lakes and rivers 'close to fire's contrary element'[66]. This juxtaposition of the elements by human skill was very much present in the fireworks upon the Thames which formed part of the celebrations for the marriage of Friedrich V, Elector Palatine, and Elizabeth Stuart in 1613. An anonymous account records that there 'appeared out of a hill of earth made upon the water, a very strange fire flaming upright like unto a blazing starre' and crucially, that, marvelling at these fireworks 'we could not chuse but approve by all reasons that Arte hath exceeded Nature'[67].

Various other mechanical devices and demonstrations of engineering prowess involving water which were on display as part of festivals reinforced this same performed rhetoric of mastery over nature. During the festival for the visit to Munich of Ferdinand II in 1607, one of the chapels visited during an expedition to Schleiβheim, the chapel of Saint Corbinianus, had a mechanical fountain. Mayer wrote that 'It has a beautiful great device / one which descends deep under the earth / a springing fountain can be seen there / in which on a turning column/ a glass ball stands / out of which water springs high in all directions / so gently as the sweet rain'[68]. Similarly at the final celebration accompanied by fireworks, there was 'a beautiful fountain' which seemed to defy the laws of nature since, as Mayer explains, 'the platform/ on which this fountain stood / shot up much water / into the air / and nobody at all knew from where it flowed / and came out/ because it hung in mid-air'[69]. Once more, the elements had been forced into opposition at the behest of the nobility, as an expression of their ability to manipulate the natural world through technology, symbolising learning and, therefore, seen through the lens of early modern humanist thought, virtue. In conclusion, imagery relating to the German land and its features, to nature, and its cultivation more broadly had an important place in court festivals within the Holy Roman Empire and played a vital role in identity, as it was constructed and projected at these events. Bodies of water, as representative of the land of *Germania*, were physically made use of symbolically in the course of festivals as well as being represented in other ways within the city walls and the literature surrounding these occasions. Nature and the elements, fire and water, were shown through the performances, displays, and devices at festivals to be mutable and subject to the all-encompassing, quasi-divine power of the ruler. This high rhetoric of the untamable ruler bestriding the earth may not have squared with the reality of the restrictions, some self-imposed, which actually circumscribed the lives of early modern rulers and are eloquently described in the work of Jeroen Duindam, drawing on the ideas of Clifford Geertz[70]. Nevertheless, this rhetoric was a central component of noble identity. At a time when

66 Simon Werrett, *Fireworks: Pyrotechnic Arts and Sciences in European History*, Chicago, University of Chicago Press, 2010, p. 32-33.

67 *The marriage of the tvvo great Princes, Fredericke Count-palatine, &c: and the Lady Elizabeth, daughter to the Imperial Majesties of King James and Queene Anne upon Shrove-Sonday last. With the shows and fire-workes upon the water: as also the masks & revells, in his Highnes court of White-Hall.*, London, 1613, A3r.

68 'Ein schön Wäxine Orgel hat / Die schlegt man tieff under der Erden / Ein Brunnen thut da gsehen warden / In dem auff einer Säulen dreht / Ein Gläserine Kugel steht / Auβ der springt Wasser hoch allwegen / So subtil als der zarte Regen', J. Mayer, *COMPENDIVM*, *op. cit.*, Ei v.

69 'schönen Brunnen', 'Die Taffel / diser Brunnen steht / Im Lufft / darauβ vil Wassers geht / Und hat noch niemand gwiβ vernummen Woher es fleust / und hin thut kummen / Weil er in freyem Lufft thut schweben', *ibid.*, Fiii v.

70 See Jeroen Duindam, 'Royal Courts in Dynastic States and Empires', in *Id.*, Tülay Artan and Metin Kunt (eds), *Royal Courts in Dynastic States and Empires: A Global Perspective*, Leiden/Boston, Brill, 2011, p. 1-23, p. 17; Jeroen Duindam, *Dynasties: A Global History of Power, 1300-1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, esp. p. 4, 76, 202; Clifford Geertz, *Negara: The Theatre State in Nineteenth-Century Bali*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

cartography and the mapping of identity, of the geographic origins of peoples, and of possession, were of critical importance, the land, represented through references to features such as the Rhine and the Danube, and to cultivation juxtaposed with the wilderness and the wild, became used as a claim to legitimacy. This could be confessionalised and politicised in various ways to suit the cause of a particular ruler or civic elite, but it also fed into a broader, more universal rhetoric of German noble identity and legitimacy through virtue.

Beneath the 'Grande Mer du Louvre' or mixed metaphors in political allegories of the 17th century

Maria Neklyudova

In 1663, Gabriel Guéret published *La Carte de la Cour*, an allegorical map of the royal court, reminiscent of many other gallant geographical exercises which became fashionable after Mlle de Scudery's *La Carte de Tendre* (1654). The text was addressed to a young nobleman named Hydaspe; the author urged him to leave his country estate and to come to the court, where he would be able to see the king, 'ce Soleil qui produit tous nos beau jours'[1]. But in order to do that Hydaspe must undertake a difficult journey and go through the various rites of passage. He should preferably start from the province of Noble Blood, then pass through the city of Latinity; afterwards the traveler is supposed to climb the Mountain of Curiosity, and to trust his life to the Stream of Knowledge that flows into the River of Desire, which carries its waters to the Great Sea of the Louvre (Grande Mer du Louvre).

The imagery used by Guéret is both conventional and slightly convoluted due to the mixture of genres, where he blends together a manual of courtly manners and an allegorical description of the French court. Predictably, the king is cast in the role of the sun which dominates both the land and the sea. From a general point of view, this ties in nicely with the fact that in the same year, Le Brun began to implement his iconographic program for the newly constructed Galerie d'Apollon where, according to his disciple and early biographer Claude Nivelon, 'le grand Œil du monde' was represented under the guise of Apollo who 'pendant sa course journalière, répend sa lumière sur les quatres parties du monde'[2]. Furthermore, it seems that the parallel between Guéret's map and the visual 'programming' of royal residences can be extended to Charles Perrault's claim that he was responsible for the design of the Grotto of Thetis constructed in 1666 on the northern side of the Versailles palace. As Perrault stated in his memoirs,

> Lorsque le roi eut ordonné qu'on battit la grotte de Versailles, je songeai que, Sa Majesté ayant pris le Soleil pour sa devise, avec un globe terreste au-dessous et ces paroles, *Nec pluribus impar*, et la plupart des ornemens de Versailles étant pris de la fable du Soleil et d'Apollon : (car on avait mis sa naissance et celle de Diane avec Latone leur mère dans une des fontaines de Versailles où elle est encore ; on avait aussi mis un Soleil levant dans le bassin qui est à l'extrémité du petit parc), je songeai, dis-je, qu'à l'autre extrémité du même parc où étoit cette grotte, (car elle a été démolie depuis) il seroit bon de mettre Apollon qui va se coucher chez Thétis après avoir fait le tour de la terre, pour représenter que le Roi vient se reposer à Versailles après avoir travaillé à faire le bien du monde[3].

1 Gabriel Guéret, *La Carte de la Cour*, Paris, J.-B. Loyson, 1663, p. 93.

2 Claude Nivelon, *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages*, éd. Lorenzo Pericolo, Genève, Droz, coll. « Hautes études médiévales et modernes », 2004, p. 289.

3 Charles Perrault, *Mémoires*, Avignon, s. n., 1759, p. 157-158. For the political underpinnings of the various visual projects for the Parc de Versailles, see Gérard Sabatier, *Versailles, ou La disgrâce d'Apollon*, Rennes/Versailles, PUR/Versailles, Centre de recherche du château de Versailles, coll. « Histoire. Aulica. L'Univers de la cour », 2016.

In other words, the Grotto of Thetis was supposed to reinforce the solar theming of the park, while at the same time it identified the royal residence with the ocean. It appears that Perrault and Guéret were thinking along the same allegorical lines that connected the sun and the sea via Greek mythology. Yet, interestingly enough, there are no Apollonian references in *La Carte de la Cour*: in fact, given the literary authorities which he cites, Guéret presents himself as a radical proponent of the Moderns, one who has no use for the ancient fables[4]. He does not compare the king to any Greek or Roman deity but gives him the name of 'grand Alcandre', an alias that Louis XIV shared with his grandfather, Henri IV. In the absence of a mythological link between the sun and the sea, the image of the 'Grande Mer du Louvre' loses its coherence. While Versailles, as attested by its famous waterworks, was connected to the nautical world on the allegorical level, this was not the case of the Louvre. So how did it turn into salt water?

In order to answer this question, I need to dismantle the theoretical construction I have been putting together thus far. My argument is that even though Guéret, Perrault and probably Le Brun were operating within the same ideological framework, their imagery came from different sources, and that the question of its provenance is significant because of 'genre memory' (using Mikhail Bakhtin's term). To put it another way, to assimilate the Louvre to the sea would not have had the same meaning as it did have with Versailles despite the obvious similarities in both rhetorical dispositions.

A case in point: when Guéret described the king as '[le] Soleil qui produit tous nos beau jours' he could have been referring to Louis XIV's personal myth or he could have been using a conventional designation of the ruler[5]. A century before him, Blaise de Monluc, when writing about a similar situation, i.e. elucidating the reasons why a young nobleman should go to the court, had deployed the same argument from analogy:

> [...] un bon cœur ne peut demeurer chez soy, et qui se veut chauffer, il faut qu'il s'approche du feu ou du Soleil. Nostre Soleil c'est le Roy, nous esclaire et eschauffe de ses rayons, quelque part que nous soyons, si quelqu'un se met au devant, il faut prendre patience, avec la devise de Monsieur Guyse, *Chascun son tour*[6].

This idea of finding 'a place in the sun' is a far cry from the adoration of Apollo. It is also worth noting that Monluc's choice of words – his hesitation between the sun and the fire – might have been prompted by the fact that he had begun his military career during François I's reign when the king's device was 'Nutrisco & extinguo', a salamander surrounded by the flames[7]. As we have seen in Perrault's memoirs, personal mottos and badges sometimes provided an inspiration for more elaborate verbal and visual concepts. And when, after likening the king to the sun, Monluc immediately cites Henri de Guise's famous motto, it heightens the probability that in this whole passage he was thinking in emblematic images.

Monluc's *Commentaires* and Guéret's *La Carte de la Cour* belong to different epochs and types of writing. Yet in this particular instance, which involves more or less the same narrative disposition (a young nobleman trying to get closer to the king) and a similar rhetorical device (argument from analogy: being closer to the king is like being in the sun), they seem to follow the same logic. Incidentally, a similar figuration can be found in Henri Gissey's book *Les Emblesmes et devises du Roy, des princes et seigneurs qui l'accompagnerent en la cavalcate royale, et course de bague que*

4 Guéret actively participated in the Quarrel of the Ancients and the Moderns, and wrote two pamphlets: *Le Parnasse réformé* (1668) and *La Guerre des auteurs anciens et modernes* (1671).

5 Walter Benjamin on 'cosmological argumentation' in German Baroque Drama: 'The comparison of the prince with the sun is repeated countless times in the literature of the epoch', Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama* [1928], trans. John Osborne, London, Verso, 1985, p. 67.

6 Blaise de Monluc, *Commentaires*, Lyon, Louis Clésinet, 1593, t. I, p. 214.

7 Claude Paradin, *Devises heroïques*, Lyon, Jean de Tournes et Guillaume Gazeau, 1557, p. 16.

Sa Majesté fit au Palais cardinal (1656). The badge of Philippe-Jules de Mancini – who was fifteen years old when the tournament took place in 1656 – bore the image of a young eagle looking at the sun, with inscription 'Prova et accende' (fig. 46). Gissey interprets it in the following manner:

> Comme le Soleil échauffe un Aiglon, lors qu'il s'expose à ses rayons et fait reconnoistre la vivacité de ses yeux. De mesme un ieune seigneur s'éprouve et s'anime aux grandes actions par la presence de son Prince[8].

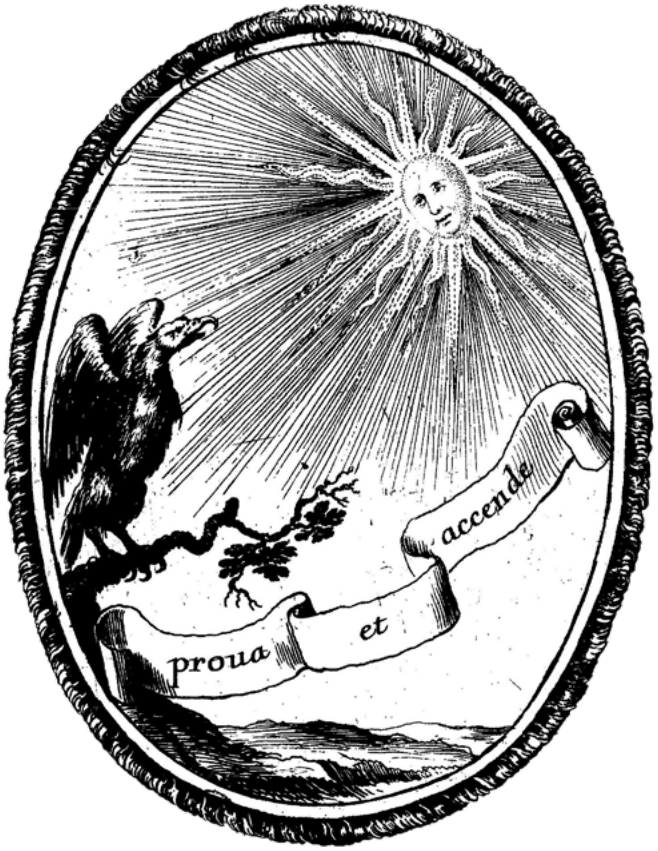


Fig. 46 : N. Cochin, *Devise pour Philippe-Jules de Mancini*, estampe, tirée de Gissey, *Les emblesmes et devises du Roy, des princes et seigneurs…*, 1657, pl. 8, Paris, BnF, Réserve des livres rares, Rés. Z-1393

In other words, we are dealing not with a spurious correlation but with a topos. Its source can be traced to the literary tradition that encompasses books on courtly manners and the moral condemnation of courtly life (the latter often called '*menosprecio de corte*' after the well-known treatise by Antonio de Guevara[9]). Broadly speaking, those were instructional and critical texts that showed to the recipient (either the reader or one of the protagonists) the inner workings of the court and tried to warn him about possible dangers. For example, one of the most influential French texts written on this subject, Nicolas Faret's *L'Honneste-Homme, ou L'Art de plaire à la Cour* (1630), presented the royal court through the lenses of cosmography:

> Les Princes et les Grands sont autour du Roy comme de beaux Astres, qui reçoivent de luy toute leur splendeur, mais qui confondent tout leur éclat dans cette grande lumiere ; Et combien que leur clarté ne paroisse qu'à mesure qu'ils en sont esloignez, si est-ce qu'elle n'est iamais ny vive, ny pleine de lustre, qu'en tant que cette premiere source de gloire se répand sur eux, et leur distribuë comme de certains rayons de sa magnificence. La plupart des autres se bruslent aupres de ce feu plutôt qu'ils n'en sont échauffez ; et la Fortune qui prend plaisir à estaler sur ce theatre les traits les plus remarquables de sa malice et de sa legereté, se jouë de la ruïne de mille ambitieux […][10].

Nicolas Faret's rhetorical device helps us to substantiate the link between sixteenth-century military memoirs and the seventeenth-century exercise in gallant topography. He describes the court as the solar system yet does not name its central element, the Sun. The latter can be seen only through its partial manifestations ('éclat', 'lumière', 'clarté', 'lustre', 'rayons'), as if the human gaze cannot embrace its full potency. Those who were presumptuous enough to rise above their station get burned, because they were not supposed to withstand the blaze of power. But Faret's phrasing indicates that the goal of these modern Icaruses was actually to 'warm up' (échauffer), which is

8 Henri Gissey, *Les Emblesmes et devises du Roy*, *op. cit.*, p. 7.

9 See Pauline M. Smith, *The Anti-Courtier Trend in Sixteenth Century French Literature*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'humanisme et Renaissance », 1966.

10 Nicolas Faret, *L'Honneste-Homme, ou L'Art de plaire à la Court*, Paris, Toussaint Du Bray, 1630, p. 2-3.

exactly what Monluc was saying in his memoirs, or Gissey indicated in his book of emblems. It gives us a glimpse of the other side of the solar myth: from the courtiers' point of view, it is a problem of heat regulation.

Icarus' story offers an opportunity to bridge the gap between the two parts of our investigation, and (so to speak) to descend from the sun into the sea. In the 16th and the 17th centuries, it was often used emblematically, both as a recognizable image – with the sun above, the ocean below and the falling human figure in the middle, as it is represented, for example, in the *Devises et emblemes* of Daniel de La Feuille[11] (fig. 47) – and as a cautionary tale. For instance, Guéret describing la 'Grande Mer du Louvre' warns Hydaspe against the danger of aspiring too high: 'avant que de vous y engager [...] observez les Icares qui s'y abisment'[12]. But such a trajectory would imply that the Louvre had turned into the sea because of the Greek legend, which was not the case. A better key to that puzzle is provided by the first English translation of *L'Honneste-Homme*, published in 1632. It was made by Edward Grimeston, who, in the dedication, had aptly compared Faret's work to a map:



Fig. 47 : *Icarus,* estampe, tirée de La Feuille, *Devises et emblèmes...*, p. 36 r° (détail), Paris, BnF, Littérature et art, Z-3572

> All Seamen in their courses must necessarily sail by their Cards; But this Art and Sea of the Court, and Honest Man, there prescribed[13].

This simile might have been implied by Faret's cosmography with its 'planets' and 'stars' that could lead the traveler to his goal if he knew how to read them. Still, Grimeston's choice to follow up this possibility is significant, and even more so because it is not unique. When in 1666 Jean-Baptiste Du Hamel published a new translation of Giovanni Della Casa's classical treatise *Galateo: The Rules of Polite Behavior* (1557), he used similar expressions while comparing the propaedeutic techniques of his author with the lessons of Baldassare Castiglione:

> Baltasar dans son Parfait Courtisan, prend à la porte du Louvre un cavalier qui veut s'embarquer à la Cour, il luy en monstre les divers détours, luy sert de pilote, et le conduit sur une mer si pleine d'écueils et de tempestes[14].

In this case there was nothing obvious in the Italian original to compel its translator to choose that particular metaphor. Most likely, the conjunction was triggered by the French verb *s'embarquer* used both in the figurative (to get involved with the court) and in the literal sense (to board the ship). In other words, both translators were putting their texts in the frame of reference that was familiar to them and to their readers. So familiar that Du Hamel did not even hesitate to mix metaphors,

11 Daniel de La Feuille, *Devises et emblèmes anciennes et modernes tirées des plus célèbres auteurs, avec plusieurs autres nouvellement inventées et mises en latin, en françois, en espagnol, en italien, en anglois, en flamand et en allemand par les soins de Daniel de La Feuille*, Amsterdam, s.n.,1693.

12 Gabriel Guéret, *La Carte...*, *op. cit.*, p. 48.

13 Nicolas Faret, *The Honest Man, or The Art to please in Court*. Written in French by Sieur Faret. Translated into English by E.G., London, Th. Harper, 1632, Sig.A2^{r-v}.

14 Giovanni Della Casa, *Galatée, ou L'Art de plaire dans la conversation*, trad. Jean-Baptiste Du Hamel, Paris, René Guignard, 1666, Sig.ãvj^{v}-ãvij^{r}.

thus creating a very baroque picture of Castiglione – whose famous *The Book of the Courtier* (1528) was set at the court of the Duke of Urbino – moored at the gates of Louvre and giving boat rides to the deserving youth.

Indeed, the association between the court and the sea goes back at least to the middle of the 15th century. One of the early examples of it can be found in the ballad of Jean Meschinot (1420–1491), who was intimately acquainted with court life at the duchy of Brittany:

> La court est si ung mer dont sourt
> Vagues d'orgueil d'envie orage
> Qui la chiet à peine en ressourt
> Male bouche y fait maint dommage
> Ire esmeut debas et oultrage
> Quilz les nefz gettent souvent bas
> Traison y fait son personnage
> Nage aultre part pour tes esbas[15].

Meschinot's verses point out to a possible source of this comparison, because the sea was traditionally used in depictions of passion. Thus, for example, a poetic trope of 'amer mer' is found in the Tristan and Ysolt story[16] and in a 1628 sonnet by Pierre de Marbeuf:

> Et la mer et l'amour ont l'amer pour partage,
> Et la mer est amere, et l'amour est amer,
> L'on s'abîme en l'amour aussi bien qu'en la mer,
> Car la mer et l'amour ne sont point sans orage[17].

Even more relevant for our topic is the fact that when Mlle de Scudéry imagined her *Carte de Tendre*, she drew on the conventional identification of sea and love, representing the latter as 'la Mer dangereuse'[18]. But love was only one of the many passions that were embodied by the sea. For instance, La Rochefoucauld declared it ' une image sensible [de] l'amour-propre'[19], and a rather obscure anti-jansenist moralist writer talked about 'la mer des passions de l'appetit irascible'[20]. The list can be continued *ad nauseam*.

A few decades before Meschinot, another French poet, Alain Chartier (c.1390–1430), had drawn a slightly different parallel between the court and the sea. His *Le Curial* likened the people who follow the royal household to insane sailors:

> Car comme les fols mariniers se font aucunesfois noyer par leur despourveu gouvernement, ainsi attrait la Cour à soy, et deçoit les simples gens, et se fait convoiter comme une ribaude bien parée par son ris et par son baiser[21].

15 Jean Meschinot, *Les Lunettes des princes avec auscunes balades et additions nouvellement composées par noble homme Jehan Meschinot, escuier, en son vivant grant maistre d'hostel de la royne de France*, [Paris], Nicole Vostre, [1522].

16 Sebastian I. Sobecki, *The Sea and Medieval English Literature*, Cambridge, D. S. Brewer, coll. « Studies in medieval romance », 2008, p. 66.

17 Pierre de Marbeuf, *Recueil des vers*, Rouen, David Du Petit Val, 1628, p. 183. Cf. a similar passage from Jean de Schélandre's tragedy (1608): 'O mer amere, mère à la mère d'amours'. Jean de Schélandre, *Tyr et Sidon, ou Les Funestes amours de Belcar et Méliane, tragédie* [1608], éd. Jules Haraszti, Paris, E. Cornély, 1908, p. 152.

18 'Aussi cette sage Fille voulant faire connoistre sur cette Carte, qu'elle n'avoit jamais eu d'amour, et qu'elle n'auroit jamais dans le cœur que de la tendresse, fait que la Riviere d'Inclination se jette dans une Mer qu'elle apelle la Mer dangereuse : parce qu'il est assez dangereux à une Femme, d'aller un peu au delà des dernieres bornes de l'amitié', Madeleine de Scudéry, *Clélie, histoire romaine dediée* à *Mademoiselle de Longueville, par Mr. de Scudery. Premiere partie*, Paris, Augustin Courbé, 1656, p. 405.

19 François de La Rochefoucauld, *Réflexions ou Sentences et maximes morales*, Paris, Cl. Barbin, 1690, p. 7.

20 Léonard de Marandé, *Morales chrestiennes du théologien françois*, Paris, Michel Soly, 1645, p. 643. Cf. 'Mais, parce que l'amour sur le theatre du monde, est une mer qui a son flus et son reflus […]', *ibid*., p. 448.

21 Alain Chartier, *Les Œuvres, contenans l'Histoire de son temps, l'Espérance, le Curial, le Quadrilogue et autres pièces,*

Two centuries later, Jean Mairet described courtiers as 'sirens' who lure sailors to their death:

La Cour est une mer aux saisons plus seraines
Perfide à ses nochers,
Où tous les Courtisans sont autant de Syreines, de bancs et de rochers.
Là les plus grands vaisseaux font les plus grands naufrages,
Mesme dedans le port,
Et les plus assurez remettent leurs voyages
À la merci du sort[22].

Chartier's simile contains a keyword that helps to locate another possible source of the sea metaphor. The idea of governance, i.e. of firm and reasonable leadership without which the sailors go 'insane', harks back to Plato's metaphore of the ship of state. This *locus communis* has numerous verbal and iconographic versions; I will mention only its prominent presence in the 16th century books of emblems. For example, Théodore de Bèze lamented the bad government of his time by commenting on the image of the ship destroyed by its own pilot[23]. At the same time, as it is shown in La Perrière's *Morosophie* (fig. 48), the representation of a ship in the sea could also be an allegory of personal behavior:

Quand la nef est en perilleux naufrage,
L'anchre ne peut bien souvent l'arrester :
Semblablement, voyons maint homme sage.
En grand hazard de Fortune douter[24].

Therefore, both personal and state politics require the same virtue that would help to navigate the troubled waters. It is *Prudentia*, one of the four cardinal virtues, the ability to govern oneself reasonably and to control one's actions. That is exactly why Guéret, in *La Carte de la Cour*, insists that to travel safely Hydaspe must 'entre[r] dans le Navire de Prudence'[25].

The allegorical sameness of personal and state politics puts courtiers in a double bind: they are supposed to be active members of the king's 'crew' and the pilots of their own 'seacrafts'. In this situation, their 'prudence' assumes a Machiavellian hue which is particularly evident in texts that reject *The Book of Courtier* and other Italian works as immoral[26]. Thus, Jean de La Taille in *Le Courtisan retiré* (1573) made the protagonist admit his willful duplicity:

Je sceus dissimuler et sceus bien mettre en œuvre
Tout ce que Baltazar de Chastilon descœuvre
En son Courtisan feint[27].

This topic of false prudence that turns into fraud was later explored by the author of *Le Courtisan désabusé* (1658):

toutes nouvellement reveuës, corrigées, et de beaucoup augmentées sur les Exemplaires escrits à la main par André Du Chesne, Tourangeau, Paris, Samuel Thiboust, 1617, p. 400.

22 Jean Mairet, *La Sylvie, Tragi-comedie-pastorale*, Paris, François Targa, 1630, p. 163.

23 Théodore de Bèze, *Vrais Pourtraits des hommes illustres en pieté et doctrine, du travail desquels Dieu s'est servi en ces derniers temps, pour remettre sus la vraye religion en divers pays de la Chrestienté. Avec les descriptions de leur vie et de leurs faits plus memorables. Plus, quarante quatre emblemes chrestiens*. Traduicts du latin de Theodore de Besze, Genève, Jean de Laon, 1581, p. 283.

24 Guillaume de La Perrière, *La Morosophie de Guillaume de La Perrière, tolosain, contenant cent emblèmes moraux, illustrez de cent tétrastiques latins, réduitz en autant de quatrains françoys*, Lyon, Macé Bonhomme, 1553, Sig. K3r (emblem n° 62).

25 Gabriel Guéret, *La Carte…*, *op. cit.*, p. 49.

26 Mainly for religious reasons but also because of strong anti-Italian bias. See Peter Burke, *The Fortunes of the* 'Courtier'. *The European Reception of Castiglione's* 'Cortegiano', Cambridge, Polity Press, 1995, p. 113–114.

27 Jean de La Taille, Œuvres, *publiées d'après des documents inédits par René de Maulde*, Paris, L. Wilem, 1878-1882, t. III, 1882, p. XXVII-XXVIII.



Fig. 48 : *Nef avant naufrage*, estampe, tirée de Guillaume de La Perrière, *Morosophie…*, 1553, emblème 62, Paris, BnF, Réserve des livres rares, RES P-YC-1672

> Il n'y a point de mer si inconstante qu'est la Cour ; et la plûpart de ceux qui y trafiquent estans trompeurs, fourbes et dissimulez, si dans le même temps qu'ils vous assurent avec serment de leur amitié ils rencontrent une occasion de vous nuire qui leur soit tant soit peu avantageuse, ils l'embrasseront de tout leur cœur ; car l'interest est l'ame de ce païs-là[28].

Let us note this quiet flow of the 'sea' into the 'country', another rhetorical incongruity that actually indicates the appearance of a new metaphor, 'la cour est un pays', which very soon will replace an old one[29]. There are numerous reasons why the comparison with the sea becomes more or less obsolete by the middle of the 17th century, and one of them is this sense of Machiavellian duplicity that taints court life. The only alternative to courtiers' 'trafficking' is their complete subservience to the state or, more precisely, to the king. In the 15th century, Jean Meschinot already associated the image of the-court-as-the-sea with the idea of slavery:

28 Charles de Bourdonné, *Le Courtisan désabusé, ou Pensées d'un gentilhomme qui a passé la plus grande partie de sa vie dans la Cour et dans la guerre* [1658], Paris, N. Le Gras, 1699, p. 101.

29 Beginning with the 1640s, the descriptive frame 'la cour est un pays où…' starts to dominate the 'court discours'.

Prince court est ung droit servage
Liberte veulx trop mieulx. helas
Toy donc qui as bon patronnage Nage aultre part pour tes esbas[30].

It might be that he was following the lead of Aeneas Silvius Piccolomini whose *De Curialium Miseriis* (1444) enumerated the reasons why court life is the worst kind of dependency. But neither Piccolomini nor Antonio de Guevara, who also dwelled on practical and moral evils that assault the courtiers, consistently compared the court to the sea. This concept seems to belong mostly to the French tradition, with the possible exception of a few 17th-century Italian texts. In the 1660s, some of the Christian moralists even come up with an image of a courtier who is chained to the court as a slave to a galley. For example, in the *Panégyrique du cardinal de Bérulle*, published in 1664, the abbot Oudeau lamented: 'Cour est une galere où tant d'illustres souffrent sans avoir la hardiesse et la consolation de se plaindre'[31]. A little later, in 1665, the Jesuit Le Moyne described the courtiers as convicts on the 'painted galley':

La Cour est, je l'avouë, une Galere peinte,
De rubans, de festons, de clinquans elle est ceinte ;
La chiourme en est riche, et les bans precieux ;
Les Forçats, de leurs rangs s'y tiennent glorieux ;
Leurs rames sont d'yvoire et de bouquets parées ;
Leurs chaisnes font grand bruit, et sont toutes dorées :
Mais tant d'atours si beaux, si pompeux, si luisans,
Soulagent-ils en rien le joug des Courtisans ?
Et pour estre à nos yeux si parez et si braves,
En sont-ils moins captifs, en sont-ils moins esclaves ?[32]

It would be tempting to suggest that both the appearance and the disappearance of the image of captive courtiers coincided with Louis XIV's 'taming' of aristocracy. But more likely, it simply did not withstand the competition with the Apollonian myth that presupposed a quite different treatment of the sea. I have digressed a bit far from my initial question about the 'Grande Mer du Louvre'. As I have noted, in the 1660s the literary tradition of '*menosprecio de corte*', to which belonged the parallel between the court and the sea, begins to wane. It does not vanish altogether – its influence is clearly present in moralist writings, including La Bruyère's *Les Caractères* – but it becomes more subtle. In many respects, *La Carte de la Cour* marks that change. Guéret was trying to redeem some of the images associated with the criticism of the court and combine them with praise. For the most part, his work was a panegyric to mundane and literary sociability[33]. Still, his 'Grande Mer du Louvre' preserved that sinister look typical for the metaphorical seas in the tradition of 'menosprecio de corte'. Unlike the Grotto of Thetis imagined by Charles Perrault, it was not a resting place for the Sun. Incidentally, as we know, Louis XIV did actually dislike the Louvre.

30 J. Meschinot, *Les Lunettes des princes…*, *op. cit.*, Sig. Mvj[r-v].

31 Joseph Oudeau, *Les Panégyriques des fondateurs des Ordres religieux, selon les règles de la véritable rhétorique*, Paris, D. Thierry, 1664, p. 559.

32 Pierre Le Moyne, *Entretiens et lettres poétiques*, Paris, Étienne Loyson, 1665, p. 220-221.

33 See Delphine Denis, '« Sçavoir la carte » : voyage au Royaume de Galanterie', *Études littéraires*, 2002, vol. 34, n° 1-2, p. 179-189.

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 inaugurait 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 Eléments 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 coté droit représentent le Feu et l'Eau, et les deux autres qui sont du coté gauche représentent l'Air et la Terre[1].

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 Sujets[2].

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'artifice[3]. 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 faire[5].

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'écume[7].

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'eau[8]. » 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 eaux[10]. 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'artifice[12].

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 extraordinaire[13].

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 ici[14]. 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 canal[15]. » 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 lumières[16]. » 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 berges[17]. « 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 apparats 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 parc[18]. » 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.

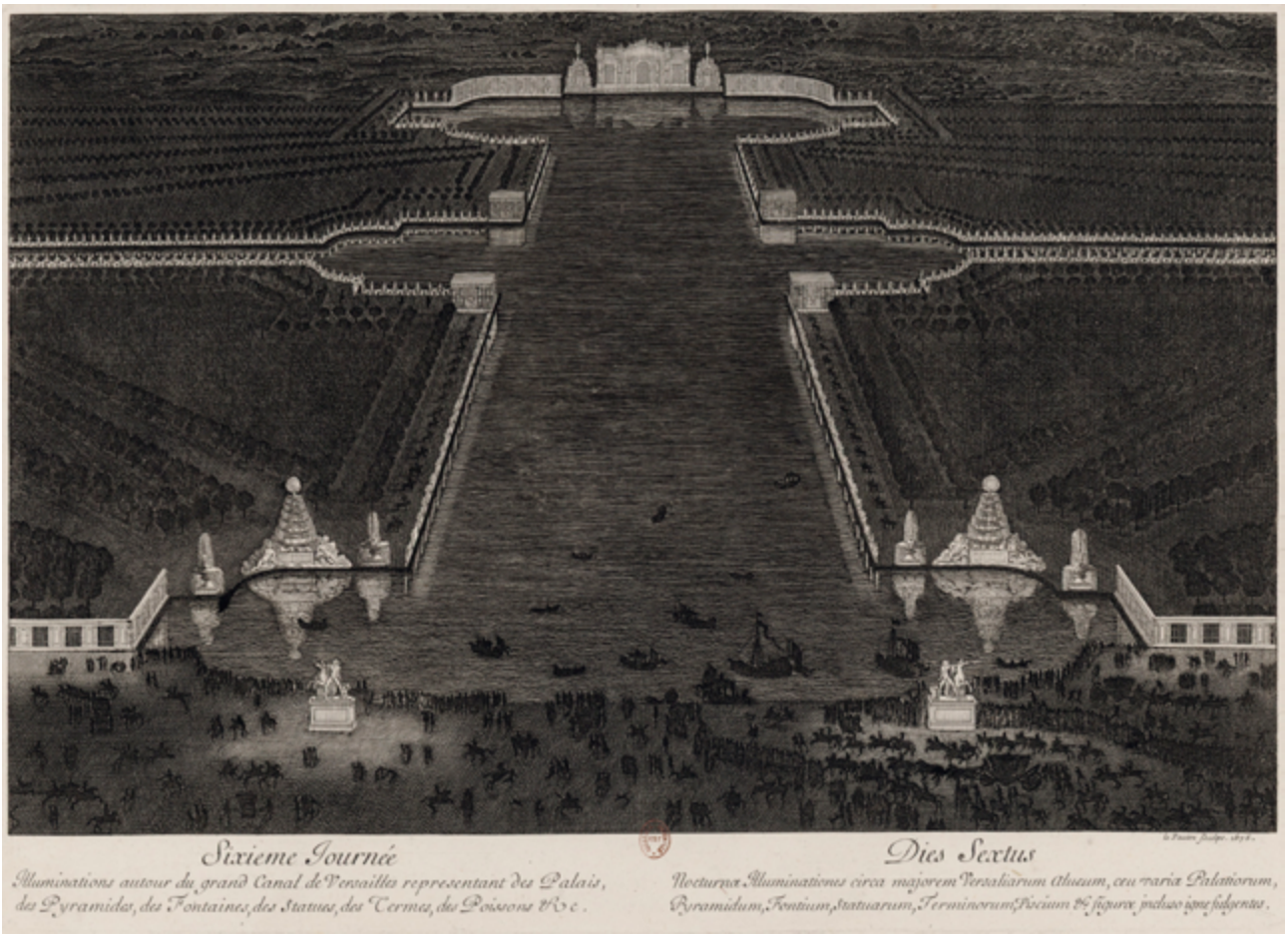


Fig. 51 : Jean Lepautre, *Illuminations autour du Grand Canal de Versailles le 31 août 1674*, 1676, estampe, 30,1 x 42 cm, Paris, BnF, Réserve du département des Estampes et de la photographie, Rés. FOL-QB-201 (53), Hennin 4736

Le roi et sa suite embarquèrent dans des gondoles pour une navigation silencieuse à la découverte des apparats 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. À la croisée des deux branches secondaires se dressaient quatre pavillons, et aux extrémités apparaissaient Neptune et Apollon dans leur char. À 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 renfermée 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 [...].

À 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 cours[20]. 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 sienne[21]. 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(e)s 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 conqueste 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 gravures[22], qui furent également vendues séparément par les marchands d'estampes[23].

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 fleuries[24].

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 médianoche. 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 spectacle[25]… » 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 imprimes 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 terre[27]. » 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 transmuer 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 extraordinaire[28]. » 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 absolue[29].

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 renouveler[30]. 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 1er 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 concurrents[31]. 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 necessaire 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 achevé en 1674 et pour lequel Colbert passa la commande des 24 statues qui devaient être disposées sur ses pourtours[32].

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'historiographe.

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 achevé[33]. 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'eau[35]. 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 Marly[36].

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 endroits[37].

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 Siam[38]. 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 signification[39], 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 chasteau [...] on ira sur la terrasse : il faut s'arrester 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 chasteau ; 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 Enfans, 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 Dragon[40].

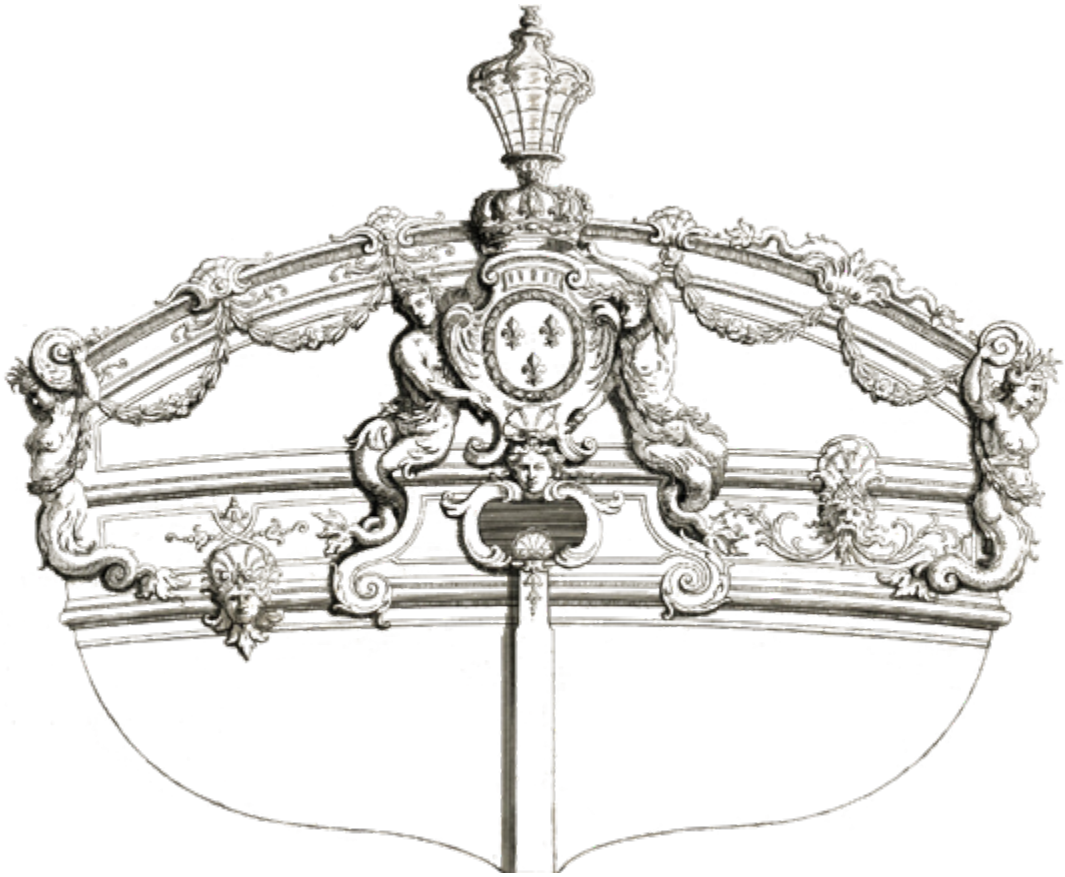
Dans la « rude guerre » de l'eau et du feu, l'eau à Versailles l'avait emporté. Ne prenait-elle pas sa place même, lorsqu'elle jaillissait en lances et en gerbes, s'élevant comme les fusées des feux d'artifice ? Quant au feu, Louis XIV lui avait trouvé d'autres occasions de signifier son absolu de force. 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 tirés[41]. 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.

Partie 3
Eau et feu sur la scène



Les deux éléments naturels que l'on a vu peupler par métaphore les discours, illustrer devises et emblèmes, envahir villes et jardins pour représenter les vertus et les pouvoirs des princes, jouèrent également sur la scène des rôles prépondérants, jusqu'à former parfois le cœur même de la dramaturgie. L'artifice de machineries, de décors et de costumes permettait à l'eau et au feu de s'incarner sur scène sous différentes formes et ainsi de servir des significations et des intérêts variés. Les trois textes réunis dans cette partie offrent, sur une période assez resserrée, de 1581 à 1627, un éventail de figures et de symboles liés aux manifestations de ces deux éléments sur la scène des fêtes princières. Cette période est cruciale lorsque l'on étudie les spectacles de cour, car elle vit la naissance de nouveaux types de divertissements cherchant à unir les arts, comme le ballet qui participa rapidement à la mise en scène du pouvoir et fut appelé à un grand succès. Adeline Lionetto nous offre ainsi une analyse du *Balet comique de la Royne*, créé pour les noces du duc de Joyeuse à Paris et qui est le premier ballet dont on conserve un livret imprimé. À la lumière du contexte politique, elle montre l'ambition de ce spectacle mettant en scène le chaos provoqué par la magicienne Circé dans lequel eau et feu s'affrontent, traduisant les aspirations d'une dynastie menacée de disparition. Le second texte permet d'apprécier les transformations et la diffusion de ce type de spectacle sous l'influence de Marie de Médicis et de sa fille Isabelle de Bourbon, mariée au roi d'Espagne Philippe IV. Carmela Mattza présente le *Ballet de Madame*, donné par Marie de Médicis en 1615 avant le départ de sa fille pour l'Espagne, et la *Fiesta de Aranjuez* célébrée en 1622 pour l'anniversaire de Philippe IV. Cette comparaison permet à l'auteur de souligner l'héritage des spectacles ordonnés par Marie de Médicis à travers certains effets scéniques et les grandes figures allégoriques réemployées et adaptées à la cour d'Espagne. Enfin, le dernier spectacle présenté dans cette partie nous transporte à la cour de Lorraine pour étudier les enjeux symboliques de l'eau et du feu dans le *Combat à la Barrière*, ordonné par Charles IV en l'honneur de la duchesse de Chevreuse. Vincent Dorothée souligne l'héritage de la tradition néoplatonicienne, ainsi que de l'astrologie dans ce divertissement où chars, créatures et personnages s'affrontèrent. Tissant des liens avec le *Balet comique de la Royne*, l'auteur montre également les spécificités des symboles et des allégories choisis par le duc de Lorraine dans un contexte de fortes tensions avec la cour de France.

Apparaissent tout à la fois la diffusion et l'adaptation des spectacles dans les différentes cours européennes, ainsi qu'une grande variété dans les allégories et les images liées à l'eau et au feu. Cette période au tournant du XVI^{e} et du XVII^{e} siècle semble correspondre au moment où la figure solaire du prince se cristallise pour devenir le cœur de nombreux spectacles de cour. Ces deux éléments, capables de revêtir différents masques, permettaient de conférer aux arts enchanteurs de la scène une forme d'efficacité en rendant sensibles les qualités quasi surhumaines alors associées aux princes.

Gaëlle Lafage

The two natural elements which we have seen filling princely rhetoric with metaphor, illustrating devices and emblems, and invading cities and gardens to represent princely virtues and powers, also played preponderant roles on stage, occasionally composing the very heart of the dramaturgy. The artifice of mechanics, of décors and of costumes allowed water and fire to be incarnated on stage through different forms and, in doing so, to serve varied meanings and interests. The three texts presented in this section, covering the rather short period of 1581 to 1627, offer a variety of figures and symbols linked to the manifestations of these two elements on the stage of princely fêtes. This period is crucial when studying courtly festivities, as it saw the birth of new types of divertissements which sought to unite the arts, as in the case of ballet which rapidly participated in the staging of

power and which became widely renowned. Thus, Adeline Lionetto analyzes the *Balet comique de la Royne*, created for the nuptials of the duke de Joyeuse in Paris and considered to be the earliest ballet for which a printed book has been preserved. In the light of the political context, the author shows the ambition of this performance which dramatized the chaos provoked by the magician Circé in which water and fire attack each other, translating the aspirations of a dynasty threatened with dying out. The second text allows us to appreciate the transformations and the circulation of this type of show under the influence of Marie de Medici and her daughter Isabelle de Bourbon, married to King Philip IV of Spain. Carmela Mattza presents the *Ballet de Madame*, given by Marie de Medici in 1615 before her daughter's departure for Spain, and *La Fiesta de Aranjuez* celebrated in 1622 for Philip IV's birthday. This comparison allows the author to emphasize the legacy of the performances ordered by Marie de Medici through certain scenic effects and grand allegorical figures used again by and adapted to the court of Spain. Finally, the last festival presented in this section transports us to the court of Lorraine to study the symbolic importance of water and fire in the *Combat à la Barrière*, ordered by Charles IV in honor of the duchess de Chevreuse. Vincent Dorothée emphasizes the heritage of the neoplatonic tradition, as well as that of astrology, in this pageant wherein chariots, creatures and personages clashed together. Drawing links to the *Balet comique de la Royne*, the author also underscores the specificities of the symbols and allegories chosen by the duke de Lorraine in a context of strong tensions with the court of France. The distribution and the adaptation of the shows immediately appeared in the different courts of Europe, as well as a great variety in the allegories and images connected to water and fire. This period at the end of the 16th and the beginning of the 17th century seems to correspond to the moment when the solar figure of the prince crystallized to become the heart of numerous courtly performances. These two elements, capable of taking different forms, provided the enchanting arts of the stage with a form of efficaciousness in rendering palpable the quasi-superhuman qualities then associated with princes.

Le dauphin et la fée. Conjurer le feu par l'eau dans *Le Balet comique de la Royne* de Beaujoyeulx (1581)

Adeline Lionetto

Spectacle unissant la danse, la musique, la poésie et l'art des décors, *Le Balet comique de la Royne* est représenté le 15 octobre 1581 dans la grande salle du Petit-Bourbon, située à côté du Louvre, à l'occasion des noces du duc Anne de Joyeuse, grand favori du roi Henri III, et de la demi-sœur de la reine, Marguerite de Vaudémont. Si Balthazar de Beaujoyeulx, violoniste et chorégraphe, est le grand maître d'œuvre de cette magnificence, il n'en est pas moins épaulé par plusieurs autres contributeurs. Girard de Beaulieu et Jacques Salmon ont en effet composé la musique tandis que Nicolas Filleul de La Chesnaye s'est chargé de l'écriture des textes et que Jacques Patin a conçu les peintures et les décors. Ce ballet donne lieu l'année suivante à la publication d'un livre précieux, de format in-4°, chez les imprimeurs de musique Adrian Le Roy, Robert Ballard et Mamert Patisson[1]. Dans ce bel imprimé, qui comprend de nombreuses partitions mais aussi des gravures sur cuivre des costumes et des machines et décors employés pour la fête, Beaujoyeulx tend à donner la description la plus exhaustive possible de ce spectacle somptueux représenté devant Henri III et ayant mis en scène son épouse elle-même, la reine Louise de Lorraine[2].

Le « ballet de Circé », comme la critique a coutume de l'appeler, propose un spectacle allégorique dont la signification à plus haut sens ne se laisse pas aisément embrasser. Circé y accomplit à la cour ses méfaits (elle immobilise et transforme des gentilshommes en animaux), ce qui pousse de multiples personnages à intervenir pour mettre un terme à ces troubles. La dernière des interventions est celle du Roi en personne qui seul a le pouvoir de neutraliser définitivement l'enchanteresse et de restaurer l'ordre perturbé. Dans ses travaux fondateurs, Frances Yates a conféré au spectacle un rôle magique : le but de la performance serait de rétablir une forme d'équilibre cosmique dans un royaume troublé par les guerres civiles, et de susciter des augures favorables, par la pratique conjointe de la danse, de la poésie et de la musique mesurées. L'ordre et le rythme du spectacle auraient ainsi le pouvoir de restaurer l'influence bénéfique des astres et de remettre le microcosme — le royaume de France — en harmonie avec le macrocosme — l'univers[3]. Luisa Capodieci a battu en

1 Balthazar de Beaujoyeulx, *Balet comique de la Royne, faict aux nopces de Monsieur le duc de Joyeuse et Madamoyselle de Vaudemont, sa sœur*, Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard, Mamert Patisson, 1582.

2 Pour une analyse détaillée des pièces liminaires de cet ouvrage et pour une présentation de sa postérité, voir l'article de Béatrice Pfister, « Le livre du *Ballet Comique de la Reine*, "ce petit monument" : enjeux du regard du lecteur à travers les siècles », *Le Verger*, n° 16, septembre 2019, « Les Très riches heures de la chorégraphie au XVI^e siècle : regards croisés », dir. Gautier Amiel, Luisa Capodieci, Adeline Lionetto et Marie-Joëlle Louison-Lassablière, en ligne. https://cornucopia16.com/blog/2019/09/30/beatrice-pfister-le-livre-du-ballet-comique-de-la-reine-ce-petit-monument-enjeux-du-regard-du-lecteur-a-travers-les-siecles/
Voir les pages que je lui consacre également dans A. Lionetto, *La Lyre et le Masque. La poésie des fêtes de cour en France au temps de Pierre de Ronsard (1549-1585)*, Genève, Droz, coll. « Cahiers d'humanisme et Renaissance », 2025, notamment p. 281-298.

3 Frances Yates, « Poésie et musique dans les *Magnificences* au mariage du duc de Joyeuse, Paris, 1581 », dans *Musique et poésie au XVI^e siècle*, Paris, éditions du CNRS, coll. « Colloques internationaux du CNRS », 1954, p. 241 *sqq*.

brèche cette vision néoplatonicienne du spectacle pour lui préférer, à l'instar de Mark Franko[4], une interprétation plus politique[5] : faire « éprouver *in situ* l'action bénéfique d'un roi tutélaire », comme le résume Benoît Bolduc[6]. Nous nous attacherons quant à nous, dans cette contribution, à étudier la dramaturgie à l'œuvre dans ce ballet. Les feux inquiétants de Circé s'opposent en effet aux feux salvateurs de l'ordre, de la raison et de la vérité au sein d'une scénographie où différentes sources de lumière s'affrontent. Mais c'est surtout l'élément aquatique qui, dans ce spectacle, contribue à éteindre le feu et la rage de Circé. Force de destruction qui anéantit en effet les flammes ennemies, l'eau représente en outre une puissance considérable de régénération. Élément matriciel favorable à la vie, elle révèle au sein du spectacle et du livre qui lui a fait suite toutes les aspirations du couple royal et du peuple français à voir enfin naître le dauphin.

Une dramaturgie de la lumière : contrer le feu par le feu

Fille du Soleil et d'une Océanide, Circé représente dans la mythologie le fruit de l'union du Feu et de l'Eau[7]. Toutefois, les concepteurs du ballet n'ont pas du tout mis en avant son origine aquatique mais ont préféré valoriser sa parenté avec l'astre solaire, en insistant notamment sur la dimension négative que peut revêtir cette assimilation. Loin des divertissements de cour qui, dans les années 1560 ou 1570, présentaient Charles IX en roi Soleil[8], assurant la paix et l'harmonie universelles, le feu solaire symbolise ici le vice, un élément qui aveugle, séduit par son intensité et ne représente qu'une promesse de destruction. Véritable personnification du désordre sur scène, l'enchanteresse est ainsi constamment associée à ce feu destructeur qui déforme les apparences, mais aussi éblouit et méduse les spectateurs. L'espace qui, sur scène, représente son pouvoir, brille intensément et se trouve placé directement sous le signe du soleil (« Au hault de cette treille, au devant du jardin, se voyoit un grand soleil d'or de ducat bruny, avec ses rayons dorez [...] »[9]). Il s'agit d'un petit bosquet éclairé de « cent flambeaux de cire blanche, rendans telle lueur et lustre (tant à la fée qu'au jardin) que les yeux de l'assistance en demeuroyent tous esblouys »[10]. Plus loin dans le ballet, lorsque Circé conduit Mercure enchanté dans son jardin, une toile tombe et découvre un espace très lumineux :

> [L] e prenant par la main, le conduit en son jardin, qui fut suivy par les nymphes, allans bellement en rang de deux à deux, sans autre mouvement que celuy qui sembloit leur estre donné par la force du sort de Circé : laquelle estant rentrée dans son jardin, soudain les nymphes disparurent, sans qu'on

4 Marc Franko, « *Ut Vox Corpus*: The Theoretical Bodies of *Le Balet Comique de la Royne* », *Continuum*, n° 5, 1993, p. 90.

5 L. Capodieci, « Musique céleste, étoiles dansantes », dans *« Medicæa Medæa ». Art, astres et pouvoir à la cour de Catherine de Médicis*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'humanisme et Renaissance », 2011, p. 567-626.

6 Benoît Bolduc, « La substance du livre de fête », dans *Id.*, *La Fête imprimée. Spectacles et cérémonies politiques (1549-1662)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle. Série Théâtre », 2016, p. 101.

7 Voir Duarte Mimoso-Ruiz, « Circé », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 418 : « Selon Homère (*Odyssée*, X, v. 13 639), Hésiode (*Théogonie*, I, v. 956-57) et Apollonios de Rhodes (*Argonautiques*, IV, v. 590-591), Circé est la fille du Soleil et d'une Océanide, la nymphe Persée ».

8 C'est notamment le cas dans les textes que Ronsard écrit pour agrémenter les fêtes qui ont suivi la proclamation de la paix de Saint-Germain, en 1570 : la « Chanson récitée par les chantres », la « Comparaison du Soleil et du Roy faitte par stances », le « Cartel pour le Roy habillé en forme de Soleil » et le « Cartel fait pour un combat que fit le Roy en l'isle du Palais » (Voir Œuvres complètes, éd. Paul Laumonier, Paris, Didier, coll. « Société des textes français modernes », 1957, t. XV, p. 347-354). Comme l'a fait remarquer Anne-Marie Lecoq, c'est avec Charles IX que cette thématique solaire prend, un siècle avant Louis XIV, une importance radicale dans les images qui sont proposées du pouvoir monarchique. Voir Anne-Marie Lecoq, « La symbolique de l'État. Les images de la monarchie des premiers Valois à Louis XIV », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, « coll. « Bibliothèque des histoires », 1984-1992, II, *La Nation***, 1986, p. 178.

9 B. de Beaujoyeulx, *Le Balet...*, *op. cit.*, p. 6.

10 *Ibid.*, p. 7.

> peust cognoistre ce qu'elles estoyent devenues. Et à l'instant la toile qui couvroit le jardin de Circé tombant, on veit à clair et à descouvert la beauté du jardin delicieux, qui brilloit de mille sortes de feux et de lumieres[11].

La lumière éblouissante de cet espace des enchantements est d'abord, dans le spectacle, celle d'un éclairage indirect, c'est-à-dire de lampes placées derrière des écrans translucides. Françoise Joukovsky[12] nous rappelle que cette technique extrêmement délicate avait déjà été utilisée à Paris, dans la mascarade représentée le 20 août 1572 aux noces du roi de Navarre, *Le Paradis d'Amour*, dont les textes sont aujourd'hui perdus. La lumière varie donc dans son intensité, puisqu'elle est d'abord voilée, avant d'éclater littéralement aux yeux des spectateurs. Cette variation même suppose un danger, une illusion latente. Le propre de Circé est en effet l'inconstance, la métamorphose, l'instabilité (« tu es muable » s'avoue-t-elle à elle-même dans sa complainte), alors que tous les personnages qui luttent contre elle restent fermes et constants, que ce soit dans leur comportement ou leur apparence physique. Et c'est bien aussi parce que Circé défie Jupiter et le Roi sur le terrain de leur pouvoir divin, parce qu'elle a cette capacité elle aussi, en tant que fille du Soleil, de feindre d'être lumière, qu'elle est dangereuse. Notons qu'en outre, ses yeux apparaissent à ses victimes comme deux sources de lumière, en accord avec le *topos*, issu de la lyrique pétrarquisante, des rayons lumineux qui partent du regard de la maîtresse pour atteindre l'amant et le foudroyer d'amour :

> Dans ses yeux égarez un soleil reluisoit,
> Yeux où l'Amour caché ses traicts d'or reluisoit[13].

De surcroît, Circé arbore une baguette étincelante, une « verge d'or » qui est aussi sur scène un élément de lumière et de feu. Aussitôt vaincue, au terme du ballet, elle est d'ailleurs dépossédée de cette verge, symbole de son pouvoir, véritable substitut du sceptre royal entre ses mains (« Moy qui me peux des Rois les sceptres asservir ») et qui lui permettait d'accomplir ses méfaits. On voit bien ici à quel point il est aisé de faire une lecture politique du ballet : Circé représente une forme de contre-pouvoir royal et son feu, sa lumière rivalisent avec ceux du souverain légitime de France, seul capable de les éteindre.

La dramaturgie de la lumière qui se met alors en place dans le ballet consiste à conjurer la puissance du feu destructeur de l'enchanteresse par celle de la lumière de la Vérité et de la Justice. Une autre forme de feu et de lumière est alors symbolisée sur scène, notamment par la blancheur des tenues des personnages qui s'opposent à la jeune femme et la multiplicité des sources de lumière qui les accompagnent dans leurs déplacements. La fontaine sur roue, amenée dans la salle par des créatures marines, est ainsi tout aussi éblouissante que le bosquet de Circé :

> D'une part et d'autre du grand bassin marchoyent douze pages vestus de satin blanc, enrichi d'or clinquant : chacun desquels portoit deux grands flambeaux de cire blanche en leurs mains. Outre lesquelles lumieres, au circuit des bassins, chaires et dauphins de la fontaine y avoit cent flambeaux de cire blanche, de deux pieds de longueur : toute laquelle splendeur convertissoit l'obscurité de la nuit en une joyeuse et grande clairté, et faisoit que l'eau de la fontaine representée par l'or et l'argent, esblouissoit par son estincellement les yeux des regardans[14].

Toutes les couleurs sont absentes de ce tableau où la matière des costumes et des décors évoque un puissant rayonnement lumineux : le satin blanc, un tissu des plus brillants, la cire blanche de tous les flambeaux arborés par les personnages, les dorures du char, les bandelettes argentées et

11 *Ibid.*, p. 26 v°.

12 Françoise Joukovsky, « Les Décors du premier opéra français : le lieu magique dans *Le Ballet comique de la Reine (1581)* », dans *Regards sur l'opéra. Du* Ballet comique de la Reine à l'*opéra de Pékin*, Paris, PUF, coll. « Publications de l'université » de Rouen », 1976, p. 179, note 12.

13 B. de Beaujoyeulx, *Le Balet…*, *op. cit.*, p. 8.

14 *Ibid.*, p. 17.

dorées qui imitent l'écoulement de l'eau hors du bassin. L'apparition des tritons et des sirènes relève d'un prodige tout aussi remarquable que la magie de Circé qu'il faut surpasser dans ses effets. Le caractère miraculeux de cette apparition se traduit d'ailleurs dans le texte par un *adynaton* : la « splendeur [d'un tel spectacle] convertissoit l'obscurité de la nuit en une joyeuse et grande clairté ». L'impossible se produit, une chose peut être changée en son contraire, mais pour le bien de tous. On remarquera que la transformation de la nuit en jour est associée ici à l'adjectif « joyeuse » qui montre bien que cette inversion n'a rien de néfaste, contrairement à toutes celles qu'opère Circé.

Même le bocage de Pan, un petit bois mobile que l'on imaginerait plus volontiers ombragé, est décrit comme brillant de mille feux :

> Pour autant que de ce bocage tous les arbres estoyent chargez de lampes ardentes : et en outre y avoit par cy par là cent flambeaux allumez, qui rendoyent cest ombrage bocageux beau et clair comme le jour mesme[15].

Enfin, lorsque Minerve paraît sur son char, « [t] out à l'entour du chariot y avoit cent flambeaux de cire blanche, qui donnoyent merveilleux lustre à l'ouvrage »[16]. À son image, tous les personnages portent sur eux de l'or, métal céleste par excellence : on le trouve partout, dans les cheveux des sirènes, les tenues des dryades, le décor du bocage, les robes des Vertus, et le char de Minerve. La lumière et le feu établissent ainsi un nouvel empire dans la salle de spectacle et visent à faire pâlir les feux de la sinistre magicienne. Toutefois, si cette dramaturgie de la lumière a déjà été bien étudiée[17], un autre élément de la scénographie du ballet, l'eau, n'a pas retenu l'attention alors que son rôle dans la lutte contre Circé est considérable.

L'eau, l'ordre

Le premier intermède du ballet se construit autour du déplacement dans la salle d'une immense fontaine et des créatures aquatiques qui l'accompagnent. Dans la tradition italienne des chars allégoriques de carnaval[18], le dispositif était tout entier conçu pour symboliser le milieu aquatique, mais aussi pour déplacer d'une certaine manière les forces et l'univers marins au cœur de la salle de spectacle et, de manière figurée, au cœur de la cour et du royaume. Balthazar de Beaujoyeulx insiste, dans son livre, sur la magnificence et la taille de ce dispositif :

> Et feirent ces monstres marins un entier circuit de la salle, puis se retirerent pres de la treille, où rencontrerent une fonteine, qu'on peut dire avec verité la plus belle en façon et art superbe, et magnifique en enrichissement, que jamais ait esté veuë [...][19].

Le surgissement de toute une série de personnages marins tend à neutraliser le pouvoir néfaste de Circé : sirènes, tritons, fontaine incarnent une puissance aquatique maîtrisée et soumise à l'ordre royal, tandis que Circé symbolise plutôt la violence d'un élément brutal qui séduit pour causer la mort. Alors que les sirènes étaient utilisées dans les spectacles des années 1560 et 1570 comme l'un des avatars du poète[20], c'est-à-dire surtout en tant que voix prophétesses, elles ne se voient plus du tout attribuer ici de pouvoir de divination. Entraînées dans un mouvement servile, elles sont invitées à mettre leur voix à l'unisson pour louer le seul être digne de leur chant, le Roi :

15 *Ibid.*, p. 39.

16 *Ibid.*, p. 44 v°.

17 Voir surtout l'article de Françoise Joukovsky cité plus haut.

18 On sait que sous les Médicis, à Florence, des chars allégoriques très richement peints et ornés défilaient dans la ville. Songeons au *trionfo* dit du *Diamante*, organisé pour le carnaval de 1513, qui présentait trois chars appelés l'Enfance, la Virilité et la Vieillesse. Sur ces *trionfi* florentins, voir Jacques Heers, *Fêtes des fous et carnavals*, Paris, Fayard, 1983, p. 270 *sqq*.

19 B. de Beaujoyeulx, *Le Balet...*, *op. cit.*, p. 12.

20 Sur ce sujet, voir mon article, « Représenter "l'eau informe et multiforme". La mer et ses créatures dans quelques fêtes de cour françaises de la seconde moitié du XVI^e siècle », dans Véronique Ferrer, Olivier Millet et Alexandre

Allez filles d'Achelois, Suivez Triton qui vous appelle, À sa trompe accordez vos voix Pour chanter d'un grand Roy la louange immortelle[21].

Leur fonction, loin d'être magique, comme elle pouvait l'être sous le règne de Charles IX, se limite à célébrer le prince toutes ensemble, dans l'harmonie et l'ordre les plus parfaits. Anti-Circé, elles sont comme elle filles de la mer, mais manifestent sur scène une puissance aquatique canalisée alors que Circé, reine des métamorphoses, représente une force incontrôlable qui effraie et détruit tout sur son passage. La gravure sur cuivre qui permet au lecteur de l'imprimé de voir les trois sirènes valorise en effet la symétrie : les queues bifides des personnages invitent le lecteur à se représenter un axe qui passerait au milieu de chaque corps et on remarquera aisément que les sirènes de gauche et de droite non seulement adoptent la même position, mais encore regardent toutes deux dans la même direction (fig. 52).

Cette structure met à chaque fois l'accent sur l'axe médian autour duquel se construit l'image, ce qui contribue à donner une forte impression d'équilibre. En outre, les ondulations verticales des cheveux laissés libres font écho dans l'image à la fois aux courbes des queues, mais surtout aux flots qui se déploient à l'horizontale autour des sirènes. Le dessinateur (sans doute Jacques Patin, le concepteur des décors et costumes) semble avoir voulu mettre l'accent sur l'harmonie de l'ensemble. Mais l'eau, si importante dans le ballet, n'est pas seulement privilégiée, car elle permet de contrer le feu : élément de vie, elle sert aussi à mettre en avant, lors de cet intermède marin ainsi qu'à la fin du spectacle, le motif central du dauphin.



Fig. 52 : « Figure des sereines », estampe, tirée de Beaujoyeulx, *Balet comique de la Royne…*, 1582, fol. 10 v° (détail), Paris, BnF, Réserve des livres rares, RES4-LN27-10436

L'eau matricielle ou le rêve de la régénération d'une lignée sans héritier

Au milieu de toutes les créatures aquatiques de l'intermède marin, Beaujoyeulx mentionne, de manière apparemment anodine, les dauphins : « Outre lesquelles lumieres, au circuit des bassins, chaires et dauphins de la fontaine y avoit cent flambeaux de cire blanche[22]. » Ceux-ci semblent n'être

Tarrête (dir.), *La Renaissance au grand large. Mélanges en l'honneur de Frank Lestringant*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'humanisme et Renaissance », 2018.

21 B. de Beaujoyeulx, *Le Balet…*, *op. cit.*, p. 13v°.

22 *Ibid.*, p. 17.

qu'un ornement parmi d'autres. Toutefois, si l'on s'intéresse à la gravure de la fontaine (fig. 53), on se rend compte que la place de ces animaux est lourde de sens dans le dispositif. Ils sont en effet placés au sommet de cette fontaine de plusieurs mètres et sont disposés de telle sorte qu'ils établissent un lien entre le haut et le bas. Il est évident que la syllepse de sens sur le mot « dauphin », qui correspond à la fois au mammifère marin mais aussi à l'héritier de la Couronne, pousse les spectateurs et les lecteurs à faire un lien immédiat entre ces sculptures de bois peint et le descendant du roi, qui n'est toujours pas né en 1581 (et qui ne naîtra d'ailleurs jamais). En une période où l'absolutisme français commence à se mettre en place[23], c'est-à-dire un pouvoir royal qui ne serait contrôlé par aucun contre-pouvoir[24], il n'est pas surprenant de voir que cette figure du dauphin domine toutes les autres sur la fontaine. Elle est en effet la seule à occuper les deux étages supérieurs, tandis que de nombreux courtisans se massent sur une plateforme inférieure. Ces dauphins descendent du ciel, glissent vers les hommes, ce qui rappelle le lien qui commence de plus en plus à s'établir entre la monarchie et le droit divin. Cette verticalité peut aussi suggérer le souhait du couple royal, et de tous les partisans d'Henri III, de voir un héritier leur être donné par la Providence divine.



Fig. 53 : « Figure de la fontaine », estampe, tirée de Beaujoyeulx, *Balet comique de la Royne…*, 1582, fol. 14 v° (détail), Paris, BnF, Réserve des livres rares, RES4-LN27-10436

Enfin, dans le dernier intermède, le clou du spectacle, une fois Circé neutralisée, on célèbre l'« ordre et l'ordonnance » retrouvés et la figure du dauphin est de nouveau utilisée. La danse tient une place prépondérante dans cet intermède : les naïades se répartissent dans la salle de façon à composer ensemble des formes géométriques, et la reine Louise elle-même se joint au ballet.

23 C'est ce que rappellent, au sujet du règne de Henri III, Pierre-Gilles Girault et Mathieu Mercier dans leur introduction « Un siècle d'or et de sang » au volume *Fêtes et crimes à la Renaissance : la cour d'Henri III*, cat. exp., Blois, château royal de Blois, 8 mai-24 août 2010, Paris/Blois, Somogy/château royal de Blois, 2010, p. 15 : « Roi attaché à la restauration de l'idée d'État et du prestige de la monarchie, Henri III montre son souci constant d'imposer l'autorité royale par une apparence étudiée et préfigure ainsi la construction de l'absolutisme français. »

24 Arlette Jouanna, « Absolutisme, pouvoir absolu », dans *Ead.*, Jacqueline Boucher, Dominique Biloghi et Guy Le Thiec, *Histoire et dictionnaire des guerres de Religion*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1998, p. 631-632 : « Le pouvoir absolu, faculté attribuée au seul roi de faire les lois positives, de les casser ou de les modifier (les lois fondamentales exceptées), sans autre limite théorique que le respect des lois divines et naturelles, devient l'essence même de la souveraineté et finira par perdre sa connotation d'arbitraire. »

Le chant a alors disparu, il n'y a plus que de la musique : plus n'est besoin d'agir sur le réel par une parole qui se veut performative. L'on se contente de célébrer l'harmonie rétablie par la grâce et le parfait ordonnancement des postures et des déplacements. La danse a en effet pour but de montrer le retour de l'ordre juste et vertueux. L'intempérance de la magicienne a pu être vaincue grâce à la fermeté mêlée de justice de Jupiter et de Minerve, si bien que le mouvement de la vie peut reprendre : un mouvement contrôlé, harmonieux, en accord avec le rythme de l'univers et contraire à l'immobilisation forcée que Circé réussissait à imposer à ses victimes par la puissance de sa magie noire. Le spectacle se termine alors par un bal général, au cours duquel personnages de la fable, danseurs, musiciens et spectateurs se retrouvent tous ensemble dans la danse, qui manifeste la communion de l'humain et du divin, mais aussi du roi et de ses sujets.



Fig. 54 : La médaille du dauphin, estampe, tirée de Beaujoyeulx, *Balet comique de la Royne…*, 1582, fol. 65 (détail), Paris, BnF, Réserve des livres rares, RES4-LN27-10436

À cette époque, « [d] anser, c'est se fondre dans l'harmonie du monde », comme le rappelle Marie-Joëlle Louison-Lassablière[25] : quelle plus juste manière de participer au rythme universel et de le retrouver au cœur du royaume ? C'est à ce moment que différents membres de la cour qui participaient au spectacle remettent des objets symboliques à d'autres grands présents dans le public. La reine se dirige vers Henri III et lui offre une médaille représentant un dauphin au verso de laquelle une devise est gravée (fig. 54). Cette devise est retranscrite sous l'image dans le livret : « *Delphinum ut delphinem rependat* », « Puisse un dauphin être échangé contre un autre ». On comprend que ce sont toutes les aspirations d'une dynastie en danger qui se traduisent ici dans cet élément aquatique. La phrase latine est composée grâce à deux substantifs distincts, qui n'appartiennent pas à la même déclinaison, ce qui permet d'établir un jeu de mots fondé sur la paronomase. Puisque la reine offre ce bijou orné d'un dauphin, le roi devra lui faire l'honneur de lui donner en retour un fils. L'eau, matricielle et originelle, se fait alors synonyme de régénération d'une lignée qui se sait menacée par l'absence d'héritier. Le don de l'objet, ainsi que les mots qui l'accompagnent sous la forme d'une inscription, a ainsi des vertus propitiatoires, presque magiques. L'offrande de la médaille et la lecture de la sentence incantatoire qui se trouve sur l'une de ses faces doivent avoir une sorte d'efficacité et rendre plus probable la naissance d'un enfant. Ils visent ainsi à infléchir l'avenir, à avoir une véritable action sur lui.

L'eau ne représente donc pas seulement, dans ce ballet, l'élément le plus apte à étouffer le feu de l'ennemi. Lustrale et purificatrice, elle présente en outre une formidable capacité de favoriser la vie.

Beaujoyeulx et ses collaborateurs ont, de manière évidente, cherché à démontrer, dans le *Balet comique de la Royne*, l'efficacité de la présence royale en une période où le pouvoir du souverain se trouvait contesté à la fois dans le contexte des guerres civiles, par l'opposition des réformés, mais aussi par tous ceux qui voyaient d'un mauvais œil l'absolutisme en germe de la puissance royale. Il ne faut pas oublier que les noces d'Anne de Joyeuse ont lieu quelques années à peine après

25 Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Feuillets pour Terpsichore. La Danse par les textes du XV^e^ au XVII^e^ siècles*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers de la danse », 2007, p. 27.

la conjuration des Malcontents qui consacrait l'union de huguenots et d'opposants catholiques à Henri III. La charge émotionnelle de ce divertissement est en outre extrêmement forte, puisqu'il porte à la scène tous les rêves et les craintes des partisans d'un prince qui, en 1581, n'a toujours pas de fils. La dramaturgie de feu et d'eau qui est déployée dans le ballet se veut alors propitiatoire : on cherche en effet à lui conférer une véritable efficacité dans le cours de l'Histoire. La fête n'a rien d'un simple divertissement, au sens littéral du terme, mais est alors conçue comme un acteur à part entière non seulement de la politique qu'elle contribue à promouvoir, mais aussi d'une Providence qu'on la croit apte à infléchir.

A Stage is on Fire. Elisabeth of Bourbon and the *Ballet du Triomphe de Minerve*

Carmela V. Mattza

The deep affection Elisabeth of Bourbon (later known as Queen Isabel of Bourbon), the French princess who married future King Philip IV of Spain[1], had for plays based on Greek and Roman mythological stories and her preference for spectacles that included machines and special effects were not a secret[2]. It was part of an aesthetic that aimed to provide a feast for both the eyes of the body and of the mind. This taste was forged in the court of Marie de Medici, her mother, where she not only witnessed but also participated in luxurious festivities. This lavish experience at the French court, which put on stage an exuberant iconography of authority and power, is what Isabel sought to implement at the Spanish court and this article aims to offer a glimpse of this process. Thus, this study focuses on Elisabeth's participation in the *Ballet de Madame*, also called *Ballet du Triomphe de Minerve*, staged in 1615 to celebrate the double marriages of Louis XIII to Anne of Austria, Infanta of Spain, and Crown Prince of Spain Philip to Elisabeth herself. In particular, this study analyzes to what degree princess Elisabeth's participation in it encourages and influences the use on stage of allegories of water and fire into the Spanish *Fiesta* that she herself called in 1622 to celebrate the birthday of Philip IV.

Thanks to an account by Andrés Hurtado de Mendoza, we know that Queen Isabel was responsible for directing and supervising this *Fiesta* that took place in Aranjuez. Thus, Mendoza's account, *Relación de la fiesta de Aranjuez*, constitutes a privileged platform which we can use to reconstruct both the extent and the limits of the aesthetic criteria of the young Queen and her influence on the Spanish-Golden-Ages-Stage of the day.

My argument has two parts. First, I focus on the *Ballet du Triomphe de Minerve* to analyze the presence of candles and mythological figures on stage as they became part of an iconography that offers a symbolism for power and authority by stressing the figures of flames (*flammeux*) or fire and occasionally of water or rivers. Second, I focus on *Relación de la fiesta de Aranjuez* to highlight the role that Queen Isabel had in it as director in order to show how her 1615 experience in Paris influenced and shaped many of the features found in *La Fiesta de Aranjuez*, in particular in the play, *La Gloria de Niquea*, since *El Vellocino de Oro*, the other play staged during this two-day festival, was not directed by her but by Leonor de Pimentel, a lady in the court of Philip IV[3].

1 Born in 1600 as Élisabeth de Bourbon and also known as Elisabeth of France, she was the first daughter of Henri IV and Marie de Medici. She married Crown Prince Philip in 1615 and moved to Madrid later that same year. In 1622, after the death of King Philip III, his son, Phillip IV was crowned King of Spain and Élisabeth became Queen Isabel de Borbón.

2 For details, see Carmela V. Mattza, 'A Stage for Isabel de Borbón: From Paris to Aranjuez', in Anne J. Cruz and María Cristina Quintero (eds), *Beyond Spain's Borders: Women Players in Early Modern National Theaters*, New York, Routledge, coll. « Transculturalisms », 2017, p. 153-170.

3 For details, see Frank A. Domínguez, 'Philip IV's Fiesta de Aranjuez, Part I: The Marriage of Cosimo II de Medici to María Magdalena de Austria and Leonor Pimentel', *Hispanófila*, 157, 2009, p. 39-62.

Elisabeth of Bourbon and the *Ballet de cour*

The ballet de cour, a genre born in the French court, emphasizes the collective and collaborative work which, led by a poet, brings together the four arts, poetry, painting, music and choreography, to create a harmonious spectacle[4]. The *Ballet du Triomphe de Minerve*[5] took place on March 19, 1615, in the Great Hall of the Petit-Bourbon (in front of the Louvre) to celebrate the wedding of Elisabeth of Bourbon and Crown Prince Philip. It was organized by Queen Marie de Medici and today it is considered a masterpiece of the ballet de cour[6].

Marie de Medici set high standards for this ballet[7]. She was the patron and the director of this dance, i.e., "she selected the princes, princesses, ladies and nobles who took part in it"[8] and requested that Étienne Durand take care of selecting the rest of the dancers, the dances, poetry and the music as well as the composition and harmony to accompany all the characters and allegories as they enter and perform on stage. A young poet at that time, René Bordier helped Durand to produce this spectacle where verses by François de Malherbe were recited[9]. Tommaso Francini, an Italian fountain engineer, debuted in a double role for this ballet[10]. He was a stage designer and technician who made one of his trademarks the incorporation of his own fountain spectacles within the designs of the ballets[11]. It was his art and creativity that made possible the constant transformation of the stage with chariots, machines, special effects and displays that the *Ballet de Madame-Le Triomphe de Minerve* emphasized in order to bring as apotheosis and ending, the

4 Margaret McGowan, *L'Art du ballet de cour en France (1581-1643)*, Paris, CNRS, coll. « Le Chœur des muses », 1963, p. 23.

5 In 1868, Paul Delacroix's accounts on the ballets and mascarades de cour performed under Henri IV and Louis XIII were published. Among these was found the account *The Ballet of Madame*, *The Triumph of Minerva*. There are other accounts describing the festivity but they appeared either in private correspondence or as part of a larger narrative related to ballet criticism. For details, see M. McGowan, *L'Art du ballet de cour en France*, *op. cit*. When making reference to the anonymous account, I will be citing from both Paul Delacroix's account and also from the partial English translation found in *Description du Ballet de Madame, The Triumph of Minerva* reproduced in William Howarth (ed.), *French Theater in the Neo-Classical Era, 1550-1789*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Theatre en Europe », 1992, p. 95-99. Part of this account is also paraphrased by Louis Batiffol in his *Marie de Medicis and the French Court in the xviith Century* [1906], ed. Henry William Carless Davis, London, Chatto & Windus, 1908.

6 Christopher Smith, 'Part I: 1550-1630', in W. Howarth (ed), *French Theater…*, *op. cit.*, p. 94.

7 '[This] ballet which in the richness of the presentation of its theme should not only surpass all that had been done in the past in like entertainments but should by the same token deny to the future all hope of accomplishing anything of a like standard […] Their majesties summoned those whose reputations gave the most confidence in their capacity', L. Batiffol, *Marie de Medicis…*, *op. cit.*, p. 69.

8 *Ibid.*, p. 70.

9 François de Malherbe wrote odes for public official events but also verses for court festivities. 'He was admitted to court circles during the final years of Henri IV's and the early years of Louis XIII's', Ch. Smith, 'Part I…', art. cit., p. 91. In one of his letters, he describes the ballet *The Minerva* as 'so fine and magnificent that cures any temptation to work as such things again in the future', quoted in Ch. Smith (*ibid.*).

10 For details see John McDowell, *The Renaissance Stage: Documents of Serlio, Sabbattini and Furttenbach*, ed. Barnard W. Hewitt, Coral Gables, University of Miami Press, 1958. See also Thomas E. Lawrenson, *The French Stage in the xviith Century: A Study in the Advent of the Italian Order*, Manchester, Manchester University Press, 1957, p. 546-547, as well as the entry on 'Theater Design' in Martin Banham (ed), *The Cambridge Guide to Theater* [1988], Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 1090-1091.

11 Thomas Fish, 'Manifesting the Miraculous: Tomaso Francini's Scenic Innovations for the Ballet de Cour', *Theatre Arts Journal*, 2/1, 2014, p. 22.

astounding presence of Elisabeth of Bourbon as Minerva[12]. Her entrance on stage was a unique experience[13]. Some of the testimonies put a lot of emphasis on describing it as something never seen before. But what provoked such a reaction of wonder in the spectators?

It is clear that the splendorous presence of Elisabeth of Bourbon was reinforced by the light and brightness that dominated the final act. The first traditional appearance of a glory machine in a *ballet de cour*, an elaborate depiction of the heavens opening that incorporated the use of flying figures, took place in this act[14].

Sharon Kettering claims that the ballet started late in the evening and lasted long after midnight. It is also important to note that the ballet was staged in a hall illuminated by approximately 1200 white candles in silver sconces and candelabras that would allow the bejeweled costumes and machinery to sparkle and glow in the candlelight, creating a dazzling effect that produced in the spectator a sense of awe and admiration, as we can infer from the newspaper accounts of this ballet declaring that 'there was so much light that everyone thought it must still be late afternoon or dawn of the next day'[15].

Now was this excessive use of candles by Francini trying to compete or offer an alternative to the space created by the use of fireworks? Fireworks became distinctive of royal celebrations in Paris and the so-called double engagement was not an exception: Louis XIII's engagement to Anne of Austria was celebrated by the city of Paris with fireworks.

The popularity of fireworks would be soon noticed and incorporated into official political propaganda, which suggested a connection with the image of the Sun. Nonetheless, fireworks were impossible to reduplicate on stage, at least in their splendor and grandiosity. Certainly, fireworks create a unique but also hybrid space. They offer a space of joy and unity as they bring people together to gaze at them yet the spectacle of a fireworks display never lasts long. Indeed, fireworks can only display their majestic beauty for a few moments. In this regard, the fact that they illuminated the hall where the *Ballet du Triomphe de Minerve* was performed with more than a thousand candles should be seen as an invitation to a more lasting experience. The fire becomes an icon of power that intends to stay and, by imitating the light of the sun, complements and reassures the audience of its permanent presence.

Another important aspect of the *Ballet du Triomphe de Minerve* was the fact that it also became the first in which the action was displayed on a high stage, which allowed dancers to enter and leave the stage by the 'stones' or 'grottos' located under it[16]. This high stage would create a

12 '[She] appeared alone, at the back of the chariot, as the personage to whom this whole ballet referred. The chariot went forward to the middle of the scene [...] as the music was performed [...] there came down out of heaven two great clouds, one on either hand of the chariot and in them appeared Victory and Fame who descending from high brought crowns to Minerva. Having done this, they joined in with the other musicians and sang with them [...] and recite verses by Durand', Description du *Ballet de Madame* (p. 99) quoted in M. McGowan, *L'Art du ballet...*, *op. cit.*, p. 89.

13 '[It aroused] admiration for the machines, scenes changes and the quality of the dancing and above all else, the gracefulness of Madame (Elisabeth of Bourbon) who astounded the whole assembly and especially the Ambassador of Spain. Again and again, he expressed the regret that all this was not being performed in the presence of the Spanish prince', F. de Malherbe quoted by C. Smith, 'Part I: 1550-1630', art. cit., p. 93.

14 '...The first traditional appearance of a **glory machine** in a ballet de cour, an elaborate depiction of the heavens opening that incorporates the use of flying figures. For this exquisite effect, two cupid figures descended from the clouds, appearing to draw a chariot carrying the royal daughter along with her entourage of fourteen court ladies. As the chariot advanced two additional clouds descended from the heavens, on which appeared the figures of **Victory and Fame** bearing crowns to adorn Minerva', T. Fish, 'Manifesting the Miraculous...', p. 26 (emphasis is mine).

15 Sharon Kettering, 'Favour and Patronage: Dancers in the Court Ballets of Early Seventeenth-Century France', *Canadian Journal of History*, 43/3, 2008, p. 394.

16 M. McGowan, *L'Art du ballet...*, *op. cit.*, p. 90.

distance between the singers and the figures they would praise: the king, Louis XIII, Queen Marie de Medici and Elisabeth. This distance helps to present them as divine and to highlight again the idea introduced in the opening of the play, where France speaks of the kings as a 'living painting that makes visible to our eyes or gaze the divine so that we can understand the holiness or divinity of their throne and wish'[17].

There is, however, something else in this ballet that I consider remarkable: it is the consistent and constant presence of the flame in the fable of the ballet to signify a connection between France and its sovereigns. It is a symbol whose presence throughout the ballet becomes not only a sign of continuity, in spite of its different forms, but also of sovereignty: even during the darkest and most turbulent times, the light kept shining. Moreover, no one possesses it, nor can hold it since it is flame or fire. Thus, in what follows, I will show how this powerful iconography of power unfolds and develops in this ballet.

The *Ballet du Triomphe de Minerve* opens with a proclamation given on stage by the allegory of France. The fable is divided into four parts, two interludes, and is closed by the appearance or triumph of Elisabeth as Minerva.

Opening	The allegory of France
First part	The Sparks of Fire
Second part	The Sibyls or announcement of the future
Interlude 1	Aurore and the Sun
Third part	The Machlyenes (a Libyan tribe of hermaphrodites and androgynies. They worship Pallas)
Fourth part	The shepherds
Interlude 2	Tritonides (Sea Nymphs or helpers of Galatea)
Closing	The Triumph of Minerva

The opening is a proclamation made by an allegory that represents France. It talks about the past as dark times of chaos, death and destruction brought by wars lost. This time is clarified or cleansed by the flames brought by the infants of Leda, referring to Helena of Troy and the twins Castor and Pollux. In this recital, the term alludes to Elisabeth and her two brothers King Louis XIII and Gaston d'Orléans. These flames were brought to France by the Astrea d'Étrurie, the name used to refer to their mother, Marie de Medici. Elisabeth is then described as the one whose "grace and virtues" have transformed the Iron Age into the Golden Age, making her the new Astrea

[…] le bras de ma Princesse abonde
Tellement és vertus d'une grace feconde,
Que mon age de fer elle a changé en or :
Si bien qu'avec raison diray-je que ma perte
Aux jours de mon salut a rendu porte ouverte
veu que d'elle me vient un si riche thresor (69).

The opening ends with a salute to Marie de Medici and King Louis XIII, whose presence defies "the stupid science" by proving that two suns can co-exist together. Moreover, by presenting Elisabeth as the Astraea on earth, it also made Elisabeth a projection of her mother Queen Marie, who when first arrived in Paris was also hailed and praised as Astraea. Indeed, the opening offers

17 'Ainsi que tes Roys sont la vivante peinture / Qui expose à nos yeux la divine nature, / Aussi sont-ils sacrés, leur throne et leur vouloir', quoted in *ibid.*, p. 70.

encouragement to Elisabeth, for whom success as a future princess of Spain is predicted in this new journey because she has everything needed: 'beauty, love, virtues, graces and the empire of the sea[18]'(70), the last can be seen as an allusion to her father, Henri IV's mastery of Neptune's empire[19].

The first part opens with Night, who is followed by nine children dressed as sparks of fire. They are running with four candles burning on their heads and a torch in hand. In this part, the *flambeaux* or flames help the poet to create a song where they become the means of connecting three important ideas: first, the life of Elisabeth, because she is the source of virtuousness and prudence. Second, it shows Marie de Medici as a ruler whose brightest light is her son Louis XIII and, in this way, eliminates the circulating rumors about their confrontation for power. Third, the flames announce the victory and fame of France and the miracle of love since they are not just a symbol of justice, fame or victory but also of love as they conquer Crown Prince Philip.

In the **second part**, the stage changes and ten Sibyls emerge from a grotto that mysteriously appears under the stage and dance over the 'Turkish rugs, surrounded by paintings, sculpture and tapestries'[20]. This second part is all about the king, who is compared to the Sun. He is the brightest flame known to humanity. The metaphor of the Sun speaks of the grandiosity of his kingdom, which cannot be compared to any other.

As the **first interlude** starts, the scene changes again, bringing flowers when Aurora (Dawn) appears followed by the Sun, who crosses the sky. Aurora is the companion to the Sun and helps him to see the vast extent of his kingdom.

In the third part, we have Machlyen virgins who describe the king and his power by creating a new connection with the flame from the first part. They are part of those human beings that have defeated the unthinkable and unknown. The flames illuminated their spirits as they do today in King Louis XIII and did in Henri, his father, and in whose mausoleum a fire constantly burns to recreate this continuation of power. In this regard, the flames and the hermaphrodite representation of the Phoenix should remind Louis XIII of his autonomous political power: he should not depend on anything exterior to himself.

Part four of the ballet shows the shepherds on the stage. They announce the arrival of Minerva and the beginning of a new age in France and Spain.

As for why Minerva was made the main character, there is not an explanation[21]. Margaret McGowan claims that the ballet lacks a "fable" in the seventeenth-century sense of the term. The ballet is not staging an episode brought from classical literature but rather, it is more a parade of figures[22].

18 *Ibid.*

19 Dénes Harai, 'In Quest of Neptune's Empire: Subaquatic Representations of Political Power in Renaissance and Baroque Europe', *Journal of History and Cultures*, 4, 2014, p. 24-45. *Id.*, *Le Pouvoir au fil de l'eau. Usages politiques des images aquatiques en France, 1594-1715*, Paris, Les Indes savantes, 2015, p. 19-40.

20 Mark Franko, 'Fragments of the Sovereing as Hermaphrodite: Time, History and the Exception in *Le Ballet de Madame*', *Dance Research*, 25/2, 2007, p. 122.

21 Howarth observes that the great festival of Minerva was held on March 19 (p. 99 n 4). The name Minerva will certainly accompany Elisabeth to Spain. After her death in 1644, she was called wise queen, 'Reina Sabia'. María V. López-Cordón Cortezo, 'La construcción de una reina en la edad moderna: entre el paradigma y los modelos', in *Ead.* and Gloria Angeles Franco Rubio (eds.), *Actas de la VIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna (Madrid, 2-4 de junio de 2004)*, 2005, vol. 1, *La reina Isabel y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*, Madrid, Fundación Española de Historia Moderna, p. 324. Mark Franko suggests a connection between Minerva and the Androgyne nature of the Phoenix that in the ballet signaled Louis XIII. M. Franko, 'Fragments of the Sovereing…', art. cit., p. 122-125.

22 M. McGowan, *L'Art du ballet…*, *op. cit.*, p. 88.

However, there is a clear purpose in the ballet. The *Ballet du Triomphe de Minerve* is an '*apologie politique*', it not only celebrates the marriages but also intends to glorify France as a nation that cannot be imitated by any other one[23]. The political importance of the ballet is also highlighted by the description that later appeared in *Le Mercure françois*[24].

The account does not leave any doubt about the purpose of the celebration. It shows the marriage of Elisabeth to Prince Philip as a conquest. The verses recited during the parade were supposed to have a connection with this spectacle of victory not only of Elisabeth over Philip, but also of Marie de Medici's diplomatic effort to find in the so-called exchange of princesses a way to address the constant threat that Spain represented to France. McGowan affirms that this entire idea is stressed at the end of the ballet, where Elisabeth is presented as the new and triumphal dawn (Aurora). Finally, the shepherds recite the following verses written by Malherbe that announce the imminent return of the Golden Age under a king, Elisabeth's brother, Louis XIII:

Un siècle renaistra comblé d'heur et de joye,
Où le nombre des ans sera la seule voye
D'arriver au trepas :
Tout y sera sans fiel comme au temps de nos pères :
Et mesmes les vipers
Y piqueront sans nuire, ou ne piqueront pas.
La terre en tous endroits produira toutes choses :
Tous metaux seront or, toutes fleurs seront roses,
Tous arbres oliviers :
L'an n'aura plus d'hyver, le Jour n'aura plus d'hombre :
Et les perles sans nombre
Germeront dans la Seine au milieu des graviers[25].

The figure of Astrea is also mentioned in Lacroix's account but indirectly. This is important because, as I mentioned before, it declares a continuation between Elisabeth, the daughter, and Marie, the mother, who was also introduced and hailed as Astrea, as these verses show. They are taken from a poem composed by Pierre Pineton de Chambrun to celebrate the wedding of Marie de Medici to Henri IV,

Nous a promis
De faire naitre un siecle d'or :
La Vierge Astrée…
Nous a douée
D'un beau thresor.
Ceste princesse est l'ornament
Du firmament[26]…

23 *Ibid.*, p. 93.

24 M. Franko, 'Fragments of the Sovereing…', art. cit., p. 122.

25 '[A new century will be born of happiness and joy / where the great Age will be the only way / to reach the end / There everything will be without bile (sin) as it was in the time of our parents; / And the same with the vipers, they will bite without harm or will not bite at all / All parts of the Earth will produce all things/ all minerals will be or all flowers will be rose / All the olive trees / The year will not longer have a winter, the Day, will not have shadows / an innumerable number of pearls / will grow in the Seine in the middle of the gravels]', quoted in M. McGowan, *L'Art du ballet…*, *op. cit.*, p. 93-94.

26 For more information on Marie de Medici's performative diplomacy, see Janie Cole's "Representations of Female Power: Musical Spectacle at the Paris Court of Maria de' Medici, the Italian Minerva of France", in M. A. Katritzky, Pavel Drábek (eds.), *Transnational Connections in Early Modern Theatre*, Manchester, Manchester University Press, 2020, p. 197-221.

As princess of France, we know that Elisabeth participated in at least one other ballet, but it was only the *Ballet du Triomphe de Minerve* that was written to show her as the center of the festivities, where the grandiosity of her beauty is comparable to the splendor aroused by the spectacle brought by the lights (candles) and the constant changes of decorations and panels shown during the ballet, an astounding esthetic experience provoked by a state of constant admiration that characterized the triumph. It is a ballet that pretends to celebrate Elisabeth's glorious (Fame) amorous conquest (Victory) over Prince Philip. Certainly, both marriages (Elisabeth's and Louis') signal the beginning of the Golden Age for France led by Marie de Medici[27]. As we will see next, this experience will prove to be at the heart of Isabel's own staging of the festivities in Aranjuez, where she might have intended to repeat the apotheotic spectacle staged seven years earlier in Paris but now in the presence of Philip IV[28].

Mendoza's account Relación de la fiesta de Aranjuez[29]

In a previous publication[30], I have explained in detail why, when studying Hurtado de Mendoza's account, it is important to pay attention to the inscription or 'dedicatoria'[31], in which the author claims not only that the festivities of Aranjuez belonged to Isabel but also presents them as a delight or wonder to the sight almost impossible to imitate in writing[32].

This claim of the queen as the one who was in charge of the spectacle also appeared in Villamediana's *La Gloria de Niquea*[33]. Both accounts also agreed on Isabel as the one who chose the 'Garden of the Island' as the place for a celebration that she herself would direct[34]. Moreover, the

27 '[It promised us / to make born a Golden Age / The Virgin Astrea / It has given us / a beautiful treasure / This princess is the ornament of the firmament]', Pierre Pineton de Chambrun, *Estrennes sur le mariage du Roy et de Marie de Médicis, princesse de Florence. Augmenté d'un cantique et resjouyssance des François sur la venue de la Royne en France*, Paris, D. Binet, 1601, p. 13.

28 For Frederick De Armas the response that Villamediana sought to elicit from his audience with *The Glory of Niquea* was amazement. Frederick A. De Armas, *The Return of Astræa. An Astral-Imperial Myth in Calderon*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1996, p. 212. A revised edition was published in Spanish in 2016, *Id*. and Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, *El retorno de Astrea: astrología, mito e imperio en Calderón*, Madrid, Iberoamericana, Vervuert, Universidad de Navarra, 2026.

29 Stating that he is writing by request of Maria de Guzman de Zuniga, Count-Duke Olivares's daughter, in this account Hurtado de Mendoza describes the festivity that took place in Aranjuez in 1622 to celebrate King Philip IV's birthday. All quotes come from Antonio Hurtado de Mendoza, 'Relación de la fiesta de Aranjuez', in *Obras poéticas de Antonio Hurtado de Mendoza*, ed. Rafael Benitez Claros, Madrid, Real Academia Española, 1947, t. I, p. 3-26.

30 Carmela V. Mattza, 'A Stage for Isabel de Borbón: From Paris to Aranjuez', in Anne J. Cruz and María Cristina Quintero (eds.), *Beyond Spain's Borders: Women Players in Early Modern National Theaters*, New York, Routledge, 2017, p. 153-170.

31 This one, for example, is not included in the edition of the text that appeared in Teresa Ferrer Vals (ed.), *Nobleza y espectáculo teatral: estudio y documentos (1535-1622)*, Madrid/Sevilla/Valencia, UNED/Universidad de Sevilla/Universitat de València, 1993.

32 The dedicatory only appears in the Spanish version (1623). It does not appear in Fanshawe's translation and edition of the play. '…la fiesta de Aranjuez (por ser de la Reyna nuestra señora) quedase tan admirable a la memoria como a los ojos: esto es tan imposible, como igualarla mas no podrá deslucirla aún escribirla yo', A. Hurtado de Mendoza, 'Relación de la fiesta de Aranjuez', *op. cit*., p. 3.

33 Juan Tassis y Peralta, conde de Villamediana, 'Prólogo, acotación y loa de *La Gloria de Niquea*', in *Obras*, ed. Juan Manuel Rozas, Madrid, Castalia, 1969, p. 360.

34 This place selected by the queen was a little forest surrounded by the river Tajo as we read in Mendoza's account: [JARDIN DE LA ISLA] '*Este sitio […] contiene entre muchos milagros de amenidad, un jardín, que el Tajo lo ciñe en dos corrientes, y a suspenso, ya presuroso formandole isla, y sirviendole de muro, en que los árboles son una vez deleitosas almenas, y otras floridas márgenes.* […] *Este eligió la Reyna nuestra señora para celebrar en él (con la mayor magnificencia que vio ningún siglo, aunque blasone la ostentación romana) el dichoso cumplimiento de los años del Rey nuestro señor. El diecisiete de su bizarra edad y el segundo de su felicisimo reinado.*' A. Hurtado de Mendoza, 'Relación de la fiesta de Aranjuez', *op. cit*., p. 6. This Seat […] contains amongst many other Miracles of amoenity a Garden,

opening of the play shows 'an allegory of river Tagus (played by Margarita de Tabara) surrounded by water and wood Nymphs'[35], which not only evokes the place and use of allegories of water in the artistic and political representations made in France to salute the rule of Henri IV at the beginning of the seventeenth century[36], but also the second interlude of the Ballet *Triumph of Minerva*, where Tritons are shown to bring onto stage the story of Orpheus and Pluto, which serves as a prelude to the hail of Queen Marie de Medici as protector of the monarchy[37].

During the *Fiesta de Aranjuez*, two plays were staged, *The Glory of Niquea* and *El Vellocino de oro* or *Golden Fleece* by Lope de Vega[38] after which, there was a fire whose real cause was difficult to determine. Nonetheless, by reading these accounts, it becomes evident that the *fiesta* de *Aranjuez* organized by the queen was conceived as an aesthetical spectacle of which both *The Glory* and Lope de Vega's *The Golden Fleece* were supposed to be part[39]. Mendoza refuses to call these two plays *comedias*, but rather uses *invenciones* as a way to distinguish them from any form of theater practice in the *corrales*, the public playhouse in Early Modern Iberia. Mendoza confesses his admiration and considers these *invenciones* superior to any Italian spectacle[40]. Very often, critics have stressed the importance of *The Glory of Niquea* for the history of the Spanish Golden Age theater as the play that establishes a new beginning in terms of spectacle thanks to the heavy use of theatrical machines. They have usually tended to read it as being the result of the work done by the Italian engineer Fontana, who was brought from Naples to Madrid for this purpose, neglecting any influence Isabel's likes born in the French court might have had on the play[41].

---

which Tagus embraces with two Currents, sometimes in suspence, sometimes hasty, shaping it an Isle, and serving it for a Wall, over which the Trees are one way delightful Battlements, another, they are flow'ry Margents. […] *This the Queen made choice of to celebrate there in (with the greatest magnificence that any age hath seen, boast what it will the Roman ostentation) the happy birth-day of Our Soveraign Lord the King, the seventeenth year of his flourishing age, and the second of his most blessed reign.* (Transl. Richard Fanshawe, *Querer por solo querer. To love only for love sake: a dramatick romance: represented at Aranjuez, before the King and Queen of Spain…*, London, Printed by William Godbid, and are to be sold by Moses Pitt, 1671, p. 2-3.

35 Frank A. Domínguez, 'Philip IV's Fiesta de Aranjuez, Part I: The Marriage of Cosimo II de Medici to María Magdalena de Austria and Leonor Pimentel', *Hispanófila*, 157, 2009, p. 40.

36 For details, see D. Harai, *Le Pouvoir au fil de l'eau…*, *op. cit.*, 2015.

37 M. McGowan, *L'Art du ballet…*, *op. cit.*, p. 85-87.

38 The play is based on two different works, the second part of *The Amadis from Greece* (*Amadis de Grecia*) by Feliciano da Silva and *The florisel of Niquea* (*El florisel de Niquea*) but with changes. Lidia Gutierrez Arranz, 'La mitología en La gloria de Niquea del Conde de Villamediana', in Ignacio Arellano and María Elena Arenas Cruz (eds.), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos, 2004, p. 99.

39 For Frank A. Dominguez, 'This festival and its plays have been considered the opening salvo of what was to become Philip's very active patronage of theatrical court productions in the Italian manner. But, while several aspects of the *comedias* and the paratheatrical elements that surrounded them have been the object of study, no one has fully explained the reasons why Lope's Vellocino might have been chosen or what role Leonor Pimentel played in that choice.' For Dominguez '[…] The selection of *El vellocino de oro* was influenced by two things: 1) the popularity of an account describing the marriage of Maria Magdalena de Austria to Cosimo II de Medici and 2) the coming to power in Spain of people like Leonor Pimentel who used their extensive Italian contacts to distinguish themselves from the previous reign', Frank A. Domínguez, 'Philip IV's Fiesta de Aranjuez […]', art. cit., p. 41.

40 *'Estas representaciones que no admiten en el nombre vulgar de comedia, y se le da de invención, la decencia de Palacio (desprecio más que imitación de los espectáculos antiguos, de que aún hoy Italia, presume tanto de gentil) merecía mas atinada pluma y buscarla que dignamente pudiera escribirlo, quedara en silencio, pues la más cuidadosa se debiera parte de mi desconfianza, ajeno gusto (y no mi presunción) me empeña en esta noticia, sino ingeniosa, verdadera, que me halle presente, y entonces lo admire, y ahora lo escribo con el recelo de su ofensa: pero nada podrá lucirla como la puntualidad.'* A. Hurtado de Mendoza, 'Relación de la fiesta de Aranjuez', *op. cit.*, p. 7.

41 Gareth Davies writes that festivities such as Lerma's *fiestas* of 1614 and 1617 (inspired by the Italian experience and the Flemish love of display) could have influenced Mendoza's own artistic development, but it was 'fiesta of Aranjuez' the one that impacted him the most. Gareth A. Davies, *A Poet at Court. Antonio Hurtado de Mendoza*, Oxford, Dolphin, 1971, p. 222-224.

The theme of *The Glory* was not new, it was a common topic in official celebrations[42]. The title of the *comedia* is interesting since it contains a play on words that becomes evident as the *Fiesta* unfolds. Hurtado de Mendoza states that the *Fiesta* begins when Philip IV, the king, enters the theatrical space and his presence is announced by the musicians with *chirimias* and trumpets. The king is not only received by the actors and actresses, the members of the court and the queen, but also by a statue of Mars and Mercury on the stage. In the play by Villamediana, we read that the monarch is saluted by 'Corriente', who declares himself a stream of El Tajo (one of the most important Spanish rivers) and as so, part of the mythological tradition that brings together Ulysses, Thetis and Neptune (*Obras* 362-363). Then, the *loa* sung by Francisca de Távora announces the return of the Golden Age to Philip IV, who also receive Mars' support:

Siempre feliz y tan capaz de aumento
Soberano señor, tu imperio sea
Pues dexo de asistir el firmamento
Asistir a tu gobierno Astrea
Marte tu escudo te dará sediento
de que al reflejo de su acero vea
la invidia, respetadas tus hazañas,
propagado el honor de las Españas[43].

Niquea is played by the infant Maria de Austria, King Philip's sister. She is rescued by Amadis, played by doña Isabel de Aragón, from a captivity produced by a spell. Amadis, however, is only able to do so after the goddess of beauty, played by Isabel, gives her consent for him to proceed in that way. In this play – Hurtado de Mendoza reminds us – the name "glory of Niquea" refers not only to the character but also to the sphere made of crystal and gold that looks more like a house of mirrors or a very large diamond that itself represents the true house of the Sun:

[...] *se descubrió la hermosa apariencia de la gloria de Niquea, que se cifraba en una bellísima esfera de cristal, y oro que los techos y paredes, antes parecía un diamante, que muchos, haciendo verdadera la casa del Sol, que finge Ovidio, y en perspectiva un trono alto en que estaba sentada la Reina, que era la diosa de la hermosura, a quien Amadis pedía licencia, para desencantar a Niquea, que la representaba la señora infanta* [...][44].

This remark by Hurtado de Mendoza is important because he calls the house of Sun a diamond and not just a mirror or crystal, as it appeared in Villamediana's play (fl. 38-39). The so-called diamond is located 'in perspective' (*en perspectiva*) to the goddess of beauty (as if the goddess and the house belong to each other). This true house of the Sun that Mendoza incorrectly attributes to Ovid is a direct reference to the announcement of the return of the Golden Age to earth, i.e., the

42 Amadis de Gaula was the theme of the play staged to celebrate the marriage of Philip II with Ana de Austria. See T. Ferrer Valls (*Nobleza y Espectáculo...*, *op. cit.*, p. 191-196) to access the accounts on this festivity. See also María M. Carrión's interpretation of this event. María Mercedes Carrión, *Subject Stages: Marriage, Theatre and the Law in Early Modern Spain*, Toronto, University of Toronto Press, 2010, Chapter 3, 'The birth of the *Comedia* and the bride on stage', p. 53-72.

43 J. Tassis y Peralta, conde de Villamediana, 'Prólogo, acotación y loa de *La Gloria de Niquea*', *op. cit.*, p. 368. '[Always content and so able to increase / Sovereign Lord , your empire is / As I dexo attending the sky / Attend your government Astrea / Marte your shield will give you thirsty / that the reflection of its steel look / the envy, respected your deeds, / spread the honor of Spain.]'

44 '...presented itself the fair scene of the Glory of Niquea, who was cypher'd in a most beautiful sphere of crystal and gold, so that the roofs and walls thereof seemed rather one than many diamonds, verifying the Palace of the Sun, which Ovid feings and in perspective a high throne wherein was placed the Queen, who fate for the goddess of Beauty, of whom Amadis begged to leave to disinchant Niquea, represented by the infanta...', R. Fanshawe, *Querer por solo querer...*, *op. cit.*, 1671, p. 14. A. Hurtado de Mendoza, 'Relación de la fiesta de Aranjuez', art. cit., p. 17-18.

return of the goddess Astrea who also brings Apollo to reign (Virgil, *Eclogues*, IV)[45]. This is a return to that first announcement in the *Loa* by Europa, who was represented by Francisca de Tavora, when she sang the *loa* invoking the return of Astrea[46].

There is a political subtext that the mythological language of *The Glory of Niquea* certainly serves to transmit. It continues a propagandistic message that aims to support the image of Philip IV as a powerful king, who as Mars reigns and rules over everything[47] and should be able to do so without interference or dependency on a *Private* or *Prime Minister* just as his grandfather Philip II did. However, the mythological language also heralds Isabel not only as the goddess of Beauty (*la diosa de la Hermosura*) but as Astrea[48], whose privileged position with respect to the House of the Sun points her as the one who can lead us to it. Thus, Queen Isabel's own presence in the play stresses her importance in the advent of the Golden Age. Therefore, it is she who makes possible the rule of Apollo or the Sun, in this case King Philip IV, overshadowing in this way, any role that a *Private* or *Valido* could play in this new era, as her mother, Marie de Medici, the first Astrea in this genealogy of queens, tried to do, although without success, as history showed later[49]. In *The Glory of Niquea*, the glory consists not much in Niquea being rescued, but mostly in meeting the goddess of Beauty, a prelude to enter into the House of the Sun.

Certainly, the play serves to document the beginning of the mythological image of Philip IV as the New Sun, an image that was already well known in the French court. I would add that the *Relación* also allows us to discover how Queen Isabel became a polysemic icon of power not only in Villamediana's play but also during the *Fiesta*.

Mendoza's account of *Fiesta de Aranjuez* shows some important similarities between *The Glory* and the ballet *The Triumph of Minerva*, such as the heavy use of decorations, music, dancers, allegories, theater machinery and the role that Isabel played in both of them: she was there to be admired as if she were 'a magnificent sculpture of herself'[50]. Instead of Fame and Victory (*Ballet*), in *The Glory* we found the statues of Mars and Mercury on stage. Critics agree that the presence of Mars is to signal Philip IV, and they have pondered the significance of the other one. De Armas interprets it as Villamediana's reference to himself[51]. If so, it was a very impertinent and insolent attribution, since by having the two statues appear together, Villamediana was also asserting that between he and the King there was no difference, that they were equals.

45 For more about the presence of Astrea in the Spanish Golden Age Comedia, see F. A. De Armas, *The Return of Astrea*, *op. cit.*.

46 *Ibid.*, p. 61.

47 L. Gutierrez Arranz, 'La mitología en La gloria de Niquea del Conde de Villamediana', art. cit., p. 97-98.

48 In a recent essay, Victor Minguez examines how Queen Isabel de Bourbon was represented using astral and celestial motifs—for example, lunar symbolism—and what these emblematic images signified in the politics, culture, and visual rhetoric of their time. Víctor Mínguez, 'The Lunar Queens Who Came from France: Celestial Emblematic Images of Elisabeth of Valois, Elisabeth of Bourbon and Marie Louise of Orléans', *The Court Historian*, 2025, 30(2), p. 118–134. DOI: https://doi.org/10.1080/14629712.2025.2524948.

49 For a study of the genealogy of the Speculum Reginae among the women of the Habsburg dynasty see, Carmela V. Mattza, 'De María de Portugal a Isabel Clara Eugenia: Luisa Sigea y el Diálogo de dos doncellas como speculum reginae', *Hipogrifo*, 13.2, 2025, p. 63-82. DOI: http://dx.doi.org/10.13035/H.2025.13.02.06.

50 Carmen Sanz Ayán is commenting on Isabel's presence in *La Gloria de Niquea*: 'Una reina [...] que tan solo era admirada en su esplendor como si fuera una magnífica escultura de si misma'. Carmen Sanz Ayán, 'Felipe IV y el Teatro', in José Alcalá-Zamora (ed.), *Felipe IV. El hombre y el reinado*, Madrid, Real Academia de la Historia/Centro de Estudios Europa Hispánica, 2005, p. 281.

51 For De Armas, Villamediana's play sought to elevate the King and nobility to a higher plane. F. A. De Armas, *The Return of Astræa…*, *op. cit.*, p. 212.

The *Ballet du Triomphe de Minerve* and *The Glory of Niquea* were a two-act spectacle in which there were similar components, such as music, dance, the use of allegories and in both of them, Isabel will be shown to be admired. But in Villamediana's play, 'the spectators will see the King among them, while his wife is recognized as a goddess on stage'[52], which finally makes us ponder who the play is really trying to exalt, Queen Isabel or Philip IV?

Mendoza ends his account of the *Fiesta* in Aranjuez with two verses. They show that, during the entire spectacle, the queen never says a word. This is another distinctive reference to the ballet she danced in Paris and where, as Minerva, she represented chaste love and she won. Now in Madrid, and as Venus, the goddess of Beauty, she was able to overcome even the furious and brave Mars and without a word, but with the power of the spectacle for their eyes created by Villamediana.

> *Y la Reina (principio y gloria de la fiesta, y justamente suya, porque ni de su grandeza se pudo esperar menor, ni ella merecia menos dueño) con su presencia la libró de competida, y de la esperanza de ser más, y porque solo con asistirla le dio tanto esplendor, sin representar ningún verso, en estos dos cifraron, lo que no bastaran a comprehender muchos. Siendo la fiesta de hablar, callando lo venció todo*[53].

In *La Gloria de Niquea*, Villamediana ordered two statues to be built, one of Mars to represent the king Philip IV, and another of Mercury to represent himself[54]. However, the play ends with the exaltation not only of the king but of Queen Isabel, who played the goddess of Beauty, and who, as had happened in Paris with the *Ballet du Triomphe de Minerve*, appears at the end of the play, not just to be admired but also revered in accord with the topic of the celebration in Paris.

52 *Ibid*., p. 216.

53 'The Queen, Foundress and Glory of the Festival, so twice Hers, and justly, for neither from Her could it be expected less, nor did it deserve a less Mistress, by her presence did free it from the fear of competition, and from the hope of being more; who, because, only by Her being of the Company, She gave the Scene so much Lustre, without pronouncing one Verse: In these following was written in Figures, that which many had not been sufficient to comprehend in words at length. / The *Speaking* being the best Thing of the *Play*, / SHE, who spake nothing, bare the Bell away.' R. Fanshawe, *Querer por solo querer…*, *op. cit.*, p. 22.

54 F.A. De Armas, *The Return of Astræa…*, *op. cit.*, p. 219.

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 européenne[1]. 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 indirect[2] 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 Barriere, 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 Chevvreuse*, 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 Chevreuse[3]. 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 duché[4].

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 ducales, 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 élémentaires[5].

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

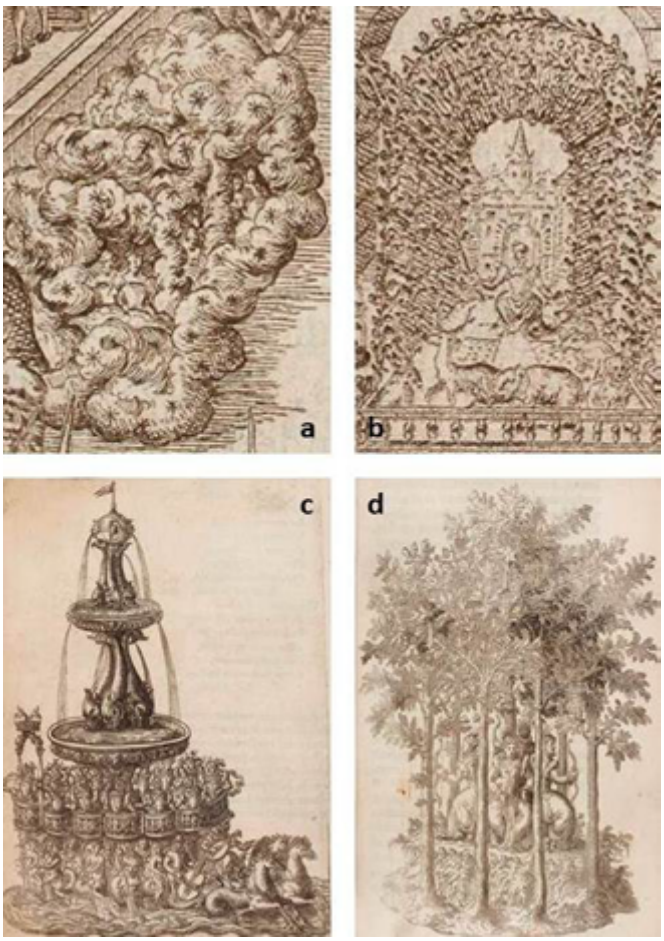


Fig. 55 : a. *La voûte dorée* (air) ; b. *Circé en son jardin* (feu) ; c. *La fontaine des Néréides* (eau) ; d. *Le bosquet de Pan* (terre), estampes, tirées de Beaujoyeulx, *Balet comique de la Royne…*, 1582, Paris, BnF, Réserve des livres rares, RES4-LN27-10436 (détails)



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 Fidélité[7], est un griffon « plus blanc que les neiges du mont Rhodope[8] », 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 ducales mentionnent, dans un spectacle donné par Charles IV en 1629[9], 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 salut[10]. Le texte de Humbert semble donc orienter dans un sens apollinien la lecture de cette figure de la Fidélité[11] 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 Ancillon[13]. 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 expression[14]. 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 renaissante[15]. 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 principe[16].



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 Ier », dans Bruno Petey-Girard et Magali Vène (dir.), *François Ier. 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 1622[19], 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'Austriche, 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 cygne[21] 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 primitif[22].

C'est alors qu'après la caverne enflammée où Vulcain forge pour le Soleil des armes égalant le foudre jupitérien[23], en écho à une condensation « jupitéro-apollinienne » assez récurrente dans les ballets de cour[24], apparaît une machine en forme de jardin clos étagé (fig. 61). Celle-ci prolonge

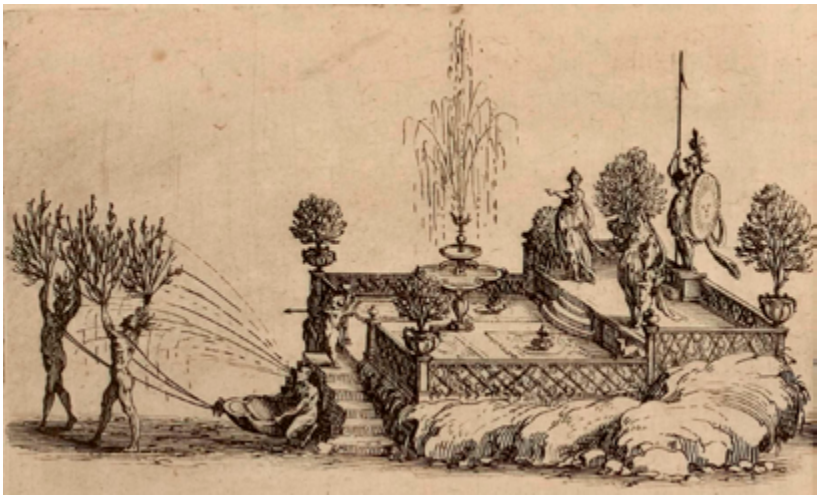


Fig. 61 : Le char du Jardin aux trois déesses (détail de la fig. 59)

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.

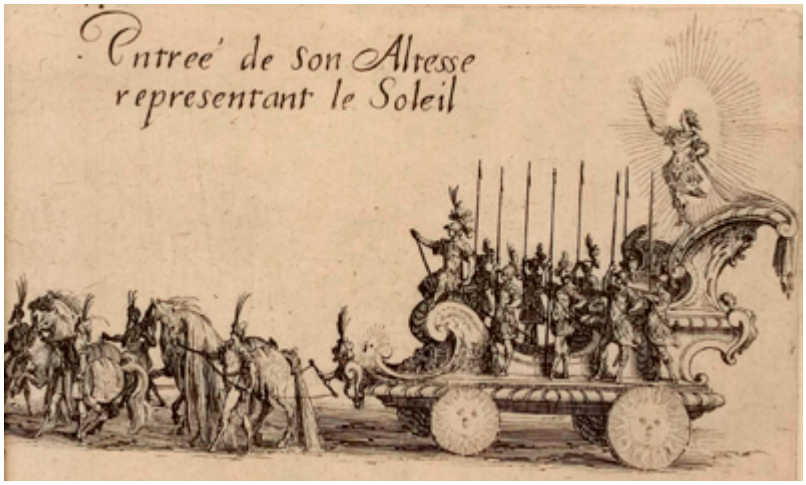


Fig. 63 : Le char du Soleil (détail de la fig. 59)

C'est de manière tout à fait logique qu'à l'aboutissement du cheminement ascensionnel vers la purification et l'illumination, le quadrige 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 bleu[28] (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.



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

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

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 lorrains[29] impliqués dans les armements de 1627, 1630 et 1631, et de préparer sous « des feintes utiles »[30] leurs corps aux véritables combats[31].

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 ducale 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 syncrétique, 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 ducale 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 Justice[32] 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 ducale. 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 Dieu[33], 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]eluy qui ne tient que de Dieu son espée ». Voir *Combat…*, *op. cit.*, p. 54.

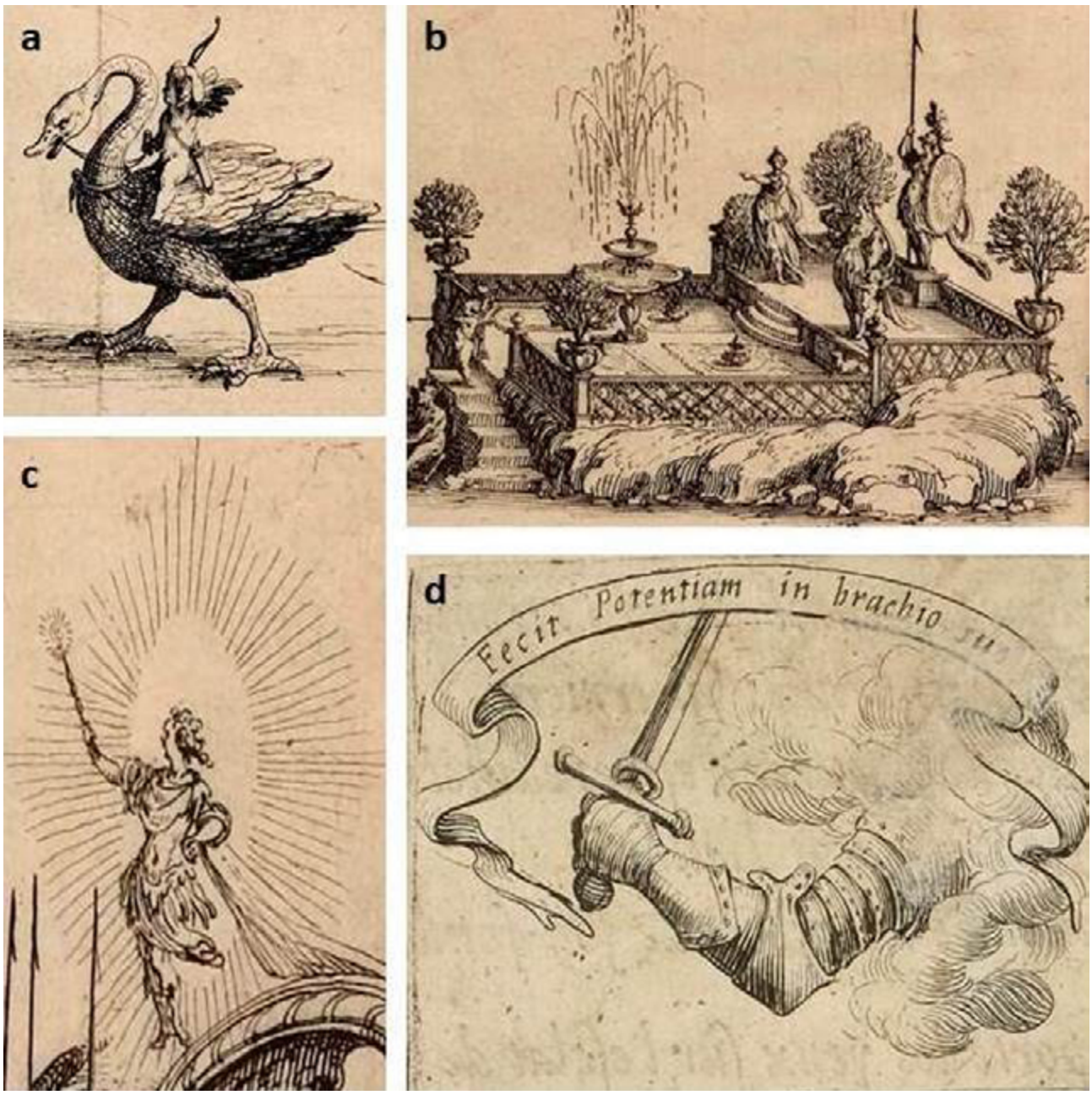


Fig. 65 : Jacques Callot, *Combat à la Barrière…*, 1627
a. Amour chevauchant un cygne (entrée de Pyrandre) ; b. Jardin aux trois déesses (entrée de Son Altesse) ; c. Charles IV en Soleil (entrée de Son Altesse) ; d. Emblème des ducs de Lorraine, planches (a, b et c) et p. 53 (d), Paris, BnF, Arsenal, 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.

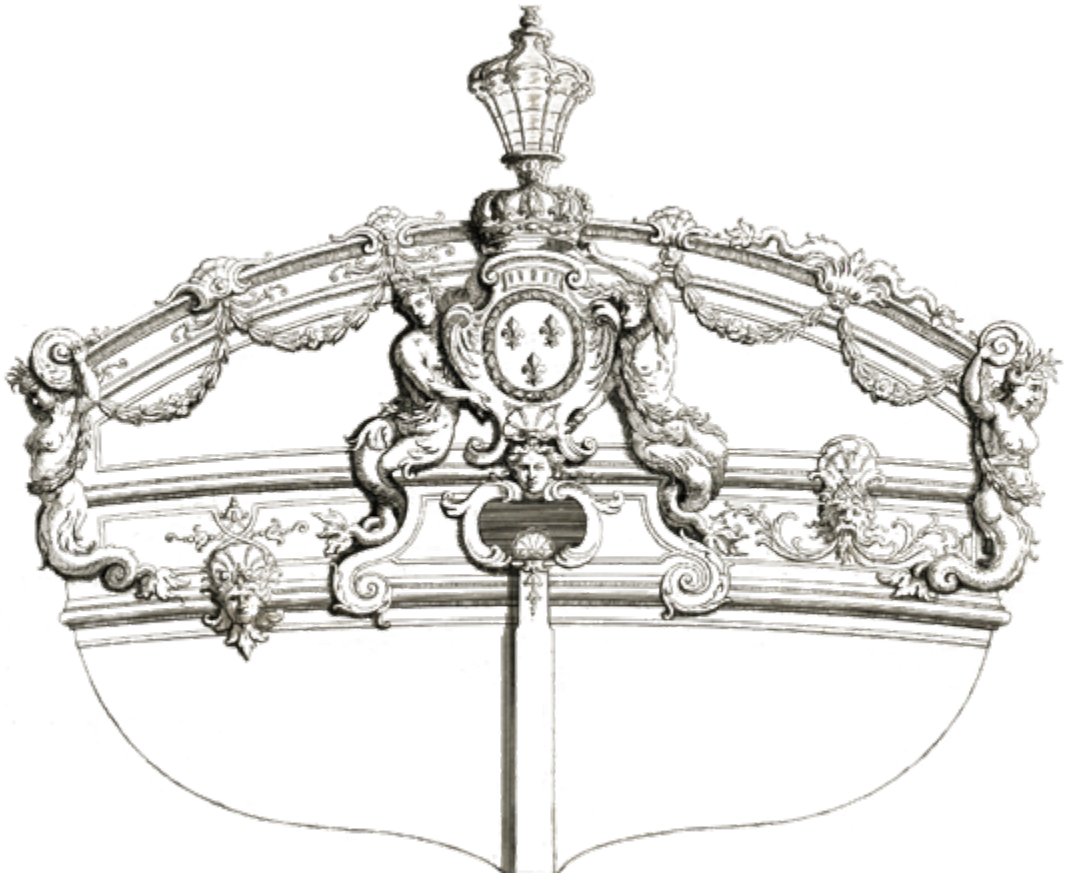
Il paraît difficile de voir en ce monument de papier le simple souvenir de merveilles disparues avec un divertissement sans conséquence. N'y trouve-t-on pas au contraire, sous le masque allégorique, l'affirmation d'un « couple politique » fantasmatique unissant deux contestataires et éclipsant totalement 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 velléités 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-Hélios[34], 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.

Partie 4
Feux d'artifice aquatiques



Les associations de l'Eau et du Feu précédemment étudiées dans ce volume se faisaient sur le mode métaphorique ou allégorique. La particularité de ce chapitre est de présenter leur union physique à travers les spectacles des feux d'artifice. Parmi les divertissements offerts lors des célébrations, les feux de joie, comme on avait coutume de les appeler, étaient ceux qui unissaient le plus souvent, et presque systématiquement, les deux éléments. Garantissant contre les dangers du feu, tout en offrant une surface réfléchissante redoublant ses effets, l'eau apparaissait comme le lieu idéal pour produire des spectacles pyrotechniques. Toujours accompagnés de décors, les feux d'artifice jouaient avec les éléments pour servir un discours, éblouir, mais aussi impressionner, voire susciter la peur. Cet art, lié à la guerre, pouvait emprunter une tonalité belliqueuse, que le bruit épouvantable des boîtes et des canons annonçait à la foule réunie, mais il avait aussi le pouvoir de chasser la nuit pour faire apparaître le soleil et ses bienfaits, au milieu de temples merveilleux. Ses capacités avaient tout pour séduire les princes.

Les trois textes réunis dans ce chapitre étudient les feux d'artifice tirés en France et principalement à Paris, du XVII^e^ au XVIII^e^ siècle. Marie-Claude Canova-Green présente tout d'abord les différentes associations, les thématiques et les enjeux de l'association de l'eau et du feu dans les feux d'artifice tirés en France sous le règne de Louis XIII. D'une tonalité très martiale, ces feux d'artifice reproduisaient des combats, figuraient des monstres et des héros conquérants, cherchant ainsi à mêler au ravissement des effets du feu la crainte de sa puissance. L'auteur souligne, à partir des nombreuses sources réunies, la variété des sujets employés et des effets produits. Le second texte nous plonge dans un feu d'artifice tiré sur la Seine quelques années après, durant la Fronde, par l'ambassadeur vénitien qui souhaitait ainsi célébrer la victoire sur les Turcs. Philippa Woodcock, ayant rassemblé une riche documentation, montre les enjeux politiques de ce spectacle destiné à rapprocher la ville d'eau de Venise au rayonnant souverain français, déjà associé au Soleil. L'étude attentive du décor dressé sur la Seine est éclairée par les publications éditées à la suite du spectacle, notamment les Mazarinades, qui employaient également l'Eau et le Feu dans leur langage métaphorique pour combattre le ministre. Enfin, dans le troisième texte, nous restons sur les bords de Seine, mais au XVIII^e^ siècle, pour observer les différents grands feux d'artifice qui y furent tirés par les ambassadeurs étrangers et la Ville de Paris afin de solenniser les grands événements du règne de Louis XV. Pauline Valade nous fait ainsi suivre les différents événements célébrés en analysant leurs décors afin de remettre en lumière les différentes images que l'on souhaitait alors donner du roi.

Au fil de ces textes, se dessine en filigrane l'évolution des feux d'artifice, particulièrement ceux donnés à Paris, ainsi que les différentes associations de l'eau et du feu propres à ces spectacles. Alors que la tonalité guerrière marquait les feux d'artifice de la première moitié du XVII^e^ siècle, elle semble peu à peu s'atténuer pour laisser place à la célébration de l'heureux mariage des éléments annonçant la paix ou la félicité d'une union. Forteresses, monstres, temples majestueux ou paysages idylliques prenaient vie grâce à l'action conjointe des deux éléments, dont le rôle était alors prépondérant puisqu'ils donnaient à voir et à ressentir la puissance.

Gaëlle Lafage

The associations of water and fire previously studied in this volume were metaphorical or allegorical. The particularity of this chapter is to present their physical union through shows of fireworks. Among the entertainments offered during celebrations, the *feux de joie*, or bonfires as they were commonly called, were those which almost systematically combined the two elements. Guaranteeing the dangers of fire, while offering a reflective surface that doubled its effects, water seemed to be the ideal place to produce pyrotechnic shows. Always accompanied by scenery,

fireworks played with the elements to serve a discourse, to dazzle, but also to impress or even to inspire fear. This art, so closely connected to war, could take on a bellicose tone, which the terrible noise of explosive devices and cannons announced to the gathered crowd, but it also had the power to drive away the night, revealing the sun and its benefits in the midst of wonderful temples. Such abilities made it tremendously appealing to princes. The three texts which make up this chapter study fireworks in France and mainly in Paris, from the 17th to the 18th century. First, Marie-Claude Canova-Green presents the different associations, themes and challenges of the association of water and fire in fireworks in France during the reign of Louis XIII. With a very martial tone, these fireworks reenacted fights, depicted monsters and conquering heroes, seeking to mix the ravishing effects of fire with the fear of its power. The author thus highlights from the many sources gathered the variety of subjects used and the effects produced. The second text plunges us into a fireworks display set on the Seine a few years later, during the Fronde, by the Venetian ambassador who wanted to celebrate the victory over the Turks. Philippa Woodcock, who has compiled a wealth of documentation, shows the political stakes of this display, which aimed to bring the water city of Venice closer to the radiant French sovereign, already associated with the sun. The careful study of the setting on the Seine is enlightened by the publications which were issued following the performance, in particular the Mazarinades, which also used water and fire in their metaphorical language to attack the minister. Finally, in the third text, we remain on the banks of the Seine, but in the 18th century, in order to observe the various large fireworks displays that were set off there by foreign ambassadors and by the City of Paris in order to commemorate the great events of the reign of Louis XV. Pauline Valade thus invites us to examine the various events celebrated by analyzing their settings in such a way as to bring to light the various images used regarding the king at the time.

In this way, we can observe the evolution of fireworks, particularly those organized in Paris, as well as the different associations of water and fire that were specific to these displays. While a wartime tone marked the fireworks of the first half of the 17th century, it seems to have gradually faded away in order to make way for the celebration of the happy marriage of the elements, announcing peace or the bliss of a union. Fortresses, monsters, majestic temples and idyllic landscapes came to life thanks to the synergy of the two elements, whose role was all the more important, as it conveyed power which could be both seen and felt.

Entre plaisir et épouvante

Spectacles pyrotechniques sous le règne de Louis XIII

Marie-Claude Canova-Green

Des feux d'artifice, ou « feux artificiels », comme on les appelait alors, accompagnèrent très souvent les fêtes et les cérémonies publiques dans la France du premier XVII^e siècle. En effet, seul le feu paraissait à même d'illustrer les grands événements politiques du règne, de traduire la pleine puissance du souverain, comme d'incarner l'amour de Dieu. Ses propriétés physiques et symboliques étaient multiples : à la fois le plus exalté et le plus libre des quatre éléments constitutifs du monde, le feu était générateur de lumière et de chaleur, et donc source de vie. Il était aussi depuis toujours révéré pour sa capacité de transformation. Le père Ménestrier écrit en 1660 dans son court traité des feux d'artifice :

> Son éclat porte d'abord dans les yeux des estincelles de lumiere, qui sont les premieres avances du plaisir, et sa chaleur ouvre le cœur aux plus belles saillies de la joye. Il n'est rien de plus liberal que luy, il communique ses qualitez à tout ce qui l'approche, et fait des profusions continuelles de ses lumieres. Il n'est rien de plus agissant, il est dans de continuelles inquietudes, il s'attache à tous les corps, il travaille sur toute sorte de matiere, et transforme en sa substance tout ce qu'il penetre. Ses operations font les miracles de l'art et de la nature[1].

Pour le jésuite, c'est cette capacité de transformation que le feu partage avec la joie qui en fait un symbole de réjouissance et explique qu'on y ait recours dans la plupart des célébrations publiques :

> Elle [la joie] est neantmoins plus heureuse à se servir du feu que du reste des Elemens ; et c'est la cause pourquoy elle a coustume de l'employer dans toutes les Festes publiques. Elle l'allume au milieu des tenebres de la nuit pour en rendre l'éclat plus sensible. Les yeux qui ne sont divertis par aucun autre objet que celuy-cy, s'y arrestent sans peine ; et les diverses formes des Artifices qui le composent, font une agreable confusion de lumieres diversement distribuées, qui ne plaisent pas moins qu'elles éblouïssent[2].

Qui plus est, cette capacité s'exerce autant sur la substance de la matière que le feu transforme en même temps qu'il la pénètre, que sur les spectateurs, dont l'œil ébloui est le conduit du cœur. Or, en épanouissant l'organe siège des esprits vitaux, la joie et le feu qu'elle allume « servent à la formation des belles Idées » et « donne[n]t encore de la vigueur à l'imagination, et semble[nt] la rendre plus feconde »[3]. Tous deux sont inséparables d'un pouvoir de séduction des sens, comme de persuasion du cœur et de l'esprit.

Est-ce parce que les reflets dans l'eau redoublent les effets de lumière que les feux d'artifice ont souvent été tirés sur des ponts ou des barges à proximité d'un fleuve ou d'un lac ? Eaux calmes dont le miroir reflète et prolonge la beauté des images de feu. Eaux tranquilles qui, par leurs reflets, doublent les choses représentées comme elles doublent le monde environnant, au point que, tel ce

1 Claude-François Ménestrier, *Les Réjouïssances de la Paix, avec un recueil de diverses pieces sur ce sujet*, Lyon, Benoist Coral, 1660, p. 17.

2 *Id.*, *Advis necessaire pour la conduite des feux d'artifices*, dans *ibid.*, p. 5-6.

3 *Ibid.*, p. 4.

paysage réversible évoqué par Eugenio d'Ors, le ciel puisse être pris pour l'eau et l'eau pour le ciel[4]. Et quel émerveillement, d'autre part, à la vue de feux courant sur l'eau sans s'éteindre, comme ces feux grégeois utilisés avec le succès que l'on sait par la marine byzantine avant que le secret ne s'en perde au Moyen Âge ! Ou encore ces feux de Saint-Elme qui, pour être un phénomène naturel, n'en impressionnaient pas moins les marins. De fait, pour Bachelard, l'eau qui flambe n'est-elle pas « le vrai feu mobile », celui « qui s'amuse à la surface de l'être, qui joue avec sa propre substance »[5] ?

L'éternelle guerre que se font depuis toujours l'Eau et le Feu, les plus contraires des éléments, étant donné que l'un éteint nécessairement l'autre, se charge d'un nouveau sens. En homme de son siècle, Dorante explique dans *Le Menteur* comment

> Après qu'on eut mangé, mille et mille fusées
> S'élançant dans les airs, ou droites ou croisées,
> Firent un nouveau jour, d'où tant de serpenteaux
> D'un déluge de flamme attaquèrent les eaux,
> Qu'on crut que, pour leur faire une plus rude guerre,
> Tout l'élément du feu tomboit du ciel en terre[6].

Ce fut justement « un combat des quatre elemens » qui mit fin au feu d'artifice donné par les Jésuites à Paris en septembre 1638 en l'honneur de la naissance du dauphin. Combat

> auquel le feu demeurant victorieux, il despescha vers le Ciel ses fusées, fit courir un comete, briller une Lune, éclater et tourner un Soleil, et ayant tout domté, s'assujettit soi-mesme au Daufin : lequel fit crever l'envie et en fit sortir mille serpenteaux, fut receu du Roy et des quatre parties du monde[7].

Ce mariage des contraires trouvait pour les contemporains sa réalisation la plus surprenante dans l'emploi du phosphore, feu étrange entre tous puisqu'il se conserve sous l'eau et dont Leibniz écrirait plus tard :

> Ce feu inconnu à la nature même, qu'un nouveau Vulcain avait allumé, que l'Eau conservait et empêchait de se rejoindre à la sphère du feu sa patrie, enseveli sous l'Eau, dissimulait son être, et sortait lumineux et brillant de ce tombeau, image de l'âme immortelle et heureuse[8].

Certes, les motifs qui poussaient les villes à choisir une telle localisation étaient aussi pratiques. Pour des raisons de sécurité, tout d'abord, il était préférable d'allumer les feux près de l'eau, fleuve, lac ou mer, et surtout le plus loin possible des habitations afin de limiter les risques toujours élevés d'incendie. Il était également plus facile d'amener sur l'eau ces « machines » pleines d'ingéniosité qui permettaient de renouveler le spectacle tout en impressionnant les spectateurs quand elles surgissaient de l'onde et de la nuit pour venir embraser la pièce principale. Dans l'un des plus célèbres traités de pyrotechnie de l'époque, François Frézier explique comment ce sont elles qui « donnent aux spectacles un air de merveilleux, [...] elles ont en leur faveur l'approbation du peuple, dont elles attirent les yeux et l'admiration par des mouvemens extraordinaires »[9].

4 Voir Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 62.

5 *Id.*, *La Psychanalyse du feu* [1938], Paris, Gallimard, coll. « Psychologie », 1949, p. 141.

6 Pierre Corneille, *Le Menteur*, I, 5, 285-90, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1984, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 21.

7 Voir « Les Feux de Ioye et autres magnificences faites à Paris pour la naissance de Monseigneur le Dauphin », *Gazette* du 17 septembre 1638, n° 127, p. 528.

8 Poème (latin) sur la mort de Jean-Frédéric, duc de Brunswick-Lunebourg (1679). Cité par G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 116.

9 Amédée-François Frézier, *Traité des feux d'artifice pour le spectacle* [1706], Paris, Jean-Luc Nyon, 1747, p. 402.

Les dragons et autres monstres jetant feu et flammes qui remontaient la Saône ou la Garonne pouvaient ainsi être propulsés par de grosses fusées ou tout simplement être tirés hors de l'eau par des cordes. D'aucuns, enfin, voulurent voir dans ce choix de l'eau un souci de la commodité des spectateurs et prétendirent qu'« ordinairement on faict volontiers les feux sur les eaux, afin que les spectateurs les puissent aysément veoir par les fenestres de quelque logis, ou sur un pont »[10].

Aussi est-ce des « fenestres des logis qui sont sur le Quay des Celestins » qu'avec toute la cour, Louis XIII assista au feu tiré pour la Saint-Louis en août 1613[11], tandis que, le 29 août 1660, Louis XIV donna le signal « du Balcon qui est au bout de la petite Galerie où il estoit avec les Reynes »[12]. Et notre auteur d'en conclure que les bords de la Seine étaient à la fois « plus commode[s] à leurs Majestez, et plus advantageux pour l'artifice qui paroist toûjours mieux sur les eaux que sur la terre »[13]. Il aurait pu ajouter que pareille localisation permettait aussi de faire communier un plus grand nombre de spectateurs dans cet élan d'amour et d'admiration pour le monarque que toute célébration publique cherchait à faire naître. De plus, le fait même de dresser théâtres et artifices sur un plan d'eau central, séparé de la foule, isolé en quelque sorte, servait à transformer un espace réel, ancré dans le temps et l'espace urbain, en un espace sacré, cérémonial, qui était celui de la gloire du roi et de la monarchie française.

Sous Louis XIII, de nombreux feux d'artifice furent tirés sur l'eau dans toutes les villes du royaume, qu'il s'agît de célébrer chaque année la Saint-Louis, le 25 août, ou l'anniversaire du roi, le 29 septembre, jour de la Saint-Côme, ou, à dates plus ou moins rapprochées, les grands événements du règne, son mariage avec l'infante d'Espagne en 1615 ou la naissance du dauphin en 1638, ou encore le mariage de ses sœurs Christine et Henriette-Marie, respectivement en 1619 et 1625, de même que ses victoires militaires sur les Grands et les protestants révoltés entre 1622 et 1632. Parmi les plus connus de ces feux d'artifice, citons les spectacles donnés par les artificiers Jumeau et Morel à Bordeaux les 8 et 15 décembre 1615 à l'occasion du mariage royal, dont l'un montrait un château d'où sortait un dragon « jettant force fusees et feux d'artifice », qui « marchoit sus la riviere[14] » ; et l'autre, également tiré sur la rivière, représentait un combat naval « où on voyoit force navires, barques, galleres, galliottes et brigantins se donner une infinité de canonades, chose qui estoit fort belle à voir, et assez rare, n'estant pas commune à plusieurs »[15].

Pour les fêtes de la Saint-Louis à Paris, en août 1613, auxquelles avaient pris part Jumeau et Morel, ainsi que Bagot, on put voir, le 25 du mois, Neptune voguer sur la Seine dans une embarcation chargée de toutes sortes de lances et pots à feu, girandoles et autres grenades, tandis que le 29, un Jupiter tonnant traversait le fleuve pour aller mettre le feu à « l'artifice » sur la tour de Nesle[16]. En revanche, pour celles de la Saint-Côme, le 29 septembre 1618, c'était sur six géants occupés à se battre au beau milieu des eaux que venait fondre le dieu, le foudre à la main[17]. Citons encore le feu

10 Jean Appier Hanzelet, *La Pyrotechnie de Hanzelet Lorrain*, Pont-à-Mousson, I. et Gaspard Bernard, 1630, p. 251.

11 *Mercure françois*, 1616, t. III, p. 246.

12 *Suites et Conclusion de l'Entrée de leurs Majestez, en la Ville de Paris*, dans *L'Entrée Triomphante de Leurs Majestez Louis XIV. Roy de France et de Navarre, Et de Marie Therese d'Austriche son espouse, dans la Ville de Paris, Capitale de leurs Royaumes, au retour de la signature de la Paix Generalle et de leur Heureux Mariage*, Paris, Pierre le Petit, Thomas Joly, Louis Billaine, 1662, p. 7.

13 *Ibid.*, p. 4.

14 *Description des artifices et magnificences faictes à Bordeaux, avec le combat naval, et les feux artificiels des sieurs Morel et Jumeau, représentez sur la Garonne, en la presence de Leurs Majestez*, Paris, Jean Sara, 1615, p. 7.

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

16 Voir la gravure de Merian intitulée « La Representation de deux artifices de feu et triomphes faicts à Paris sur la riviere devant le Louvre, le dimanche 25. Et le jeudi 29 jours d'Aoust 1613 en l'honneur de la feste de Sainct Louys ».

17 *Le Feu royal, faict par le sieur Jumeau, arquebusier ordinaire de Sa Majesté. Presenté au Roy*, Paris, Nicolas Callemont, 1618.



Fig. 66 : Pierre Faber, Le lion du feu d'artifice tiré à Lyon en 1622, estampe, 20,3 x 30,5 cm, tirée de *Le soleil au signe du Lyon ou quelques parallèles sont tirés avec Louis XIII en son entrée triomphale de sa ville de Lyon le 11 décembre 1622*, Lyon, Jullieron, 1623, planche n° 5, Paris, BnF, Arsenal, FOL-ESTAMPE-1970



Fig. 67 : *Projet du feu d'artifice que Morel doit faire sur la Seine pour l'arrivée du roi, revenant de La Rochelle*, estampe, 20,7 x 30,3 cm, 1628, Paris, BnF, Estampes et Photographie, QB-1 1628-FOL

d'artifice tiré sur la Saône à Lyon, le 11 décembre 1622, le jour de l'entrée du roi dans la ville, dont le clou fut « un grand lyon tout esclattant de feux d'artifice qui sortoient en partie de sa gueule beante, et en partie de dessus son dos, sur lequel il portoit trois fleurs de lys de feu », qui remontait le fleuve à la nage depuis le pont de Saône (fig. 66)[18].

En décembre 1628, Morel[19] choisissait la délivrance d'Andromède par Persée pour sujet du feu d'artifice qu'il comptait donner sur la Seine en l'honneur du retour triomphal de Louis XIII à Paris, après la chute de La Rochelle : un monstre marin sortirait de l'eau pour venir se jeter sur sa victime attachée sur un rocher en plein fleuve avant de périr sous les coups du héros, qui descendait du ciel monté sur un cheval ailé (fig. 67).

18 *Reception de Tres-Chrestien, Tres-Iuste, Et Tres-Victorieux Monarque Louys XIII. Roy de France et de Navarre [...] Et de Tres-Chrestienne, Tres-Auguste, et Tres-vertueuse Royne Anne d'Austriche par Messieurs les Doyen, Chanoines, Comtes de Lyon, en leur Cloistre et Eglise, le XI decembre M.DC. XXII*, Lyon, Jacques Roussin, 1623, p. 29.

19 À moins qu'il ne se soit agi d'Henri Clarnere, de Nuremberg, comme le prétend le général et ingénieur militaire



Fig. 68 : *Combat sur un vaisseau en feu sous une pluie de feu*, estampe, tirée d'Appier Hanzelet, *La Pyrotechnie…*, 1630, p. 253, Paris, BnF, Arsenal, 4-S-4458

Enfin, pour l'entrée de la reine Anne d'Autriche dans la cité huguenote, le 20 novembre 1632, on préféra représenter une bataille navale, au cours de laquelle Vulcain, armé de « tonnerres », donnait la chasse à plusieurs chaloupes ennemies, qui finissaient par « sansi[r] et abysm[er] » dans l'eau du port[20]. C'étaient du reste des acteurs bien vivants qui s'étaient battus à coups d'armes de feu dans les chaloupes, avant que leurs embarcations ne s'engloutissent dans les flammes et qu'eux-mêmes ne se sauvent à grand peine à la nage ! Il est possible du reste que l'artificier se soit inspiré à cette occasion d'une des plus célèbres planches de la *Pyrotechnie* d'Appier Hanzelet, publiée deux ans plus tôt, qui représentait un vaisseau rempli de flammes, dont les occupants, armés d'épées flamboyantes, combattaient sous une pluie de feu (fig. 68).

Sous le règne de Louis XIV, avant que l'heure ne soit aux tableaux de feu décoratifs, ce fut le mythe de la conquête de la Toison d'or qui fut à deux reprises convoqué pour dire l'alliance franco-espagnole dans des feux tirés sur l'eau, comme à Lyon, le 4 décembre 1658[21], ou à Paris, le 29 août 1660[22], où l'on put voir la nef de Jason et des Argonautes descendre la Seine en triomphe, la toison accrochée au mât, alors que le spectacle lyonnais avait préféré mettre l'accent sur l'acte de rapine lui-même.

Pareillement aux autres, le sujet des feux tirés sur l'eau devait être « accommod[é] à l'occasion de la Réjouïssance, à la nature du Feu, au lieu où il se fait ; aux Personnes pour qui on le fait » (« lieu » renvoyant à la fois à la Ville qui offre le feu d'artifice et à l'endroit de la ville où il se tire)[23]. On aura reconnu dans le gigantesque lion de feu remontant la Saône à la nage en 1622 l'emblème parlant de la cité lyonnaise, dont les armes sont de gueules au lion d'argent rampant. De même le « Vaisseau des Argonautes » retenu pour le feu d'artifice d'août 1660 était « un sujet fort propre pour

polonais Kazimierz Siemienowicz dans son *Grand Art d'Artillerie*, trad. Pierre Noizet, Amsterdam, Jan Jansson, 1651, p. 360-361.

20 Daniel Defos, *Relation de ce qui s'est passé à l'Entree de la Reyne en la Ville de La Rochelle. Au mois de novembre mil six cens trente-deux*, La Rochelle, Mathurin Charruyer, 1632, p. 76.

21 Voir « La description du Feu d'artifice qui a servi de divertissement aux Cours de France et de Savoye, en la ville de Lyon », *Gazette* du 20 décembre 1658, n° 153, p. 1208-1210 et p. 1215-1221.

22 Voir *Le Feu Royal et Magnifique qui s'est tiré sur la Riviere de Seine vis-à-vis du Louvre, en presence de Leurs Majestez, par ordre de Messieurs de Ville, pour la resjouyssance de l'entrée du Roy et de la Reine, le 29 aoust 1660*, Paris, Jean-Baptiste Loison, 1660, ainsi que la gravure de Jean Marot. Sur ce sujet, voir Lucie Galactéros de Boissier, pour qui ces deux spectacles, malgré leur titre commun, célèbrent en fait deux moments différents du mythe (« Jason à la conquête de la Toison d'or. Les fêtes lyonnaises de 1658 », dans Jean Jehasse, Claude Martin, Pierre Rétat *et al.* (dir.), *Mélanges offerts à Georges Couton*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1981, p. 237-260) et Gaëlle Lafage, *Charles Le Brun décorateur de fêtes*, Rennes, PUR, coll. « Art et société », 2015, p. 107-110.

23 C.-F. Ménestrier, *Advis necessaire…*, *op. cit.*, p. 7.

la Ville de Paris à cause de ses Armes, et de la Fable qui fait des Argonautes ses fondateurs »[24]. Et le dauphin des festivités parisiennes de septembre 1638 se passait d'explication ! Quant aux sujets tant « réalistes » que mythologiques choisis en décembre 1628 et novembre 1632 pour célébrer la prise de La Rochelle, ils s'avérèrent tout particulièrement appropriés à l'occasion de la réjouissance comme au lieu où ils prirent place. Selon le père Ménestrier, en effet,

> Si c'est sur une riviere que l'on dresse la machine, il faut prendre un sujet propre de l'Eau, sans qu'il soit pourtant contraire au Feu. Comme seroit le combat naval d'Auguste et d'Antoine, où les vaisseaux de celuy-cy furent brûlez. Andromède delivrée ; la chute de Phaeton, et l'embrazement du Scamandre y conviendroient ; et le Phare, qui fut une des merveilles du Monde[25].

Ne spécifie-t-il pas également que « [q]uand on auroit fait lever le siege d'une ville maritime, on pourroit prendre la fable d'Andromède delivrée par Persée, qui seroit l'Image du Liberateur[26] » ? Aussi, dans son projet publié à l'avance, Morel insista-t-il à juste titre sur l'à-propos de la fable choisie pour la célébration du 23 décembre 1628, précisant, si besoin était, que Persée était bien entendu le roi, puisqu'il avait « comme luy meprisé la puissance de la Mer »[27], et qu'Andromède incarnait La Rochelle. Le monstre, pour sa part, signifiait l'Angleterre, bien qu'il eût servi ailleurs à dire l'hérésie :

> Or comme jadis Andromede fut exposee pour la vanité de ses parens au plus grand monstre de la mer, La Rochelle a esté exposee pour la vanité de ses alliez aux hommes de la mer les plus redoutez, qui la considerant desja comme leur proye, sont venus avec un monstrueux appareil, et une puissance prodigieuse pour la devorer, faisans sifler leurs canons de toutes pars, et couvrans la mer de brusleaux, qui n'ont servy qu'à faire vos feus de joye[28].

Toutefois, pour Siemienowicz, qui n'assista pas en personne au feu d'artifice, c'était le rocher auquel Andromède était enchaînée qui symbolisait la ville, tandis que la jeune fille elle-même était « la véritable image de la religion catholique opprimée par les protestants de La Rochelle ». Quant à Pégase, il « donnoit à entendre la vertu martiale de ce grand Monarque tousjours munie des ailes de la vivacité de son esprit et d'une loüable promptitude dans toutes ses entreprises »[29]. La polysémie du mythe laissait largement ouvert le champ d'interprétation du spectacle.

En revanche, ce n'était ni de la Fable, ni de l'histoire ancienne que s'inspiraient les deux spectacles donnés à Anne d'Autriche pour son entrée dans La Rochelle en 1632, mais de l'actualité la plus récente. Non seulement le combat pyrotechnique donné dans le port, le 20 novembre, faisait allusion aux tentatives ennemies dans les derniers mois du siège en 1628 pour forcer la chaîne qui en barrait l'entrée, le combat grandeur nature donné en pleine mer, le lendemain, devant la reine « cop[iait] » lui aussi « le Combat des Anglois, lors que ces estrangers firent mine d'avoir envie de muguetter l'armée royalle et d'essayer la digue en l'année six cents vingt et huict »[30]. Il n'est jusqu'aux « cent tonnerres bruyans, siflans et foudroyans »[31] lancés par Vulcain qui n'eussent été rendus nécessaires par l'objet de la célébration, car ils ajoutaient à l'effet de réel. Ménestrier précise d'ailleurs que « [s]i c'est une bataille gagnée qui en soit l'occasion, il faut que ses feux tendent tous à faire du bruit et du fracas »[32]. Tirés près de l'eau, les feux d'artifice paraissaient même faire plus de

24 *Ibid.*, p. 19.

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*, p. 14.

27 Horace Morel, *Sujet du Feu d'Artifice, sur la Prise de La Rochelle, que Morel doit faire pour l'arrivée* du Roy sur la Seine, de*vant le Louvre. Au Roy*, Paris, chez C. Son et P. Bail, 1628, p. 10.

28 *Ibid.*, p. 9-10.

29 K. Siemienowicz, *Grand Art…*, *op. cit.*, p. 361.

30 D. Defos, *Relation…*, *op. cit.*, p. 83.

31 *Ibid.*, p. 76.

32 C.-F. Ménestrier, *Advis necessaire…*, *op. cit.*, p. 22.

bruit. Ou, plus exactement, les ondes sonores se propageant plus rapidement sur l'eau, le « bruit » et le « fracas » recommandés par le théoricien parvenaient aux spectateurs moins atténués par la distance parcourue qu'ils ne l'auraient été sur la terre ferme.

Les sujets retenus pour ces feux d'artifice, notamment celui du combat sur l'eau rochelais, permettaient en outre aux organisateurs de combiner dans un même emploi récréatif le pouvoir de dégradation et de destruction du feu avec sa capacité de transformation spectaculaire. En contrôlant, sans toutefois les éliminer, les propriétés destructrices du feu, le spectacle pyrotechnique jouait en réalité des tensions entre son pouvoir de séduction et son potentiel d'effroi. Car cette poudre à canon, dont on s'était aperçu au XVI^e^ siècle qu'elle pouvait rendre « le spectacle du feu varié et intéressant »[33], avait d'abord servi — et servait toujours — à l'art militaire pour

> ruyner, desmolir, abattre et reduire en cendre, les citez, chasteaux, villages, forteresses, et autres edifices, pour en fin venir à esgorger, tuer, massacrer, brusler, desmembrer, et cruellement ravir la vie du corps des hommes, femmes, et enfans [...][34].

Alors que Ménestrier ne s'attachait qu'à la faculté créatrice et récréative du feu, Appier Hanzelet n'hésite pas, lui, à rappeler longuement l'usage militaire des moyens pyrotechniques et leur cortège d'effets négatifs avant d'en venir aux feux de célébration. La devise latine *Marte et Arte* figurant sur le frontispice de son traité souligne cette dualité du martial et du ludique. De fait, tous ces combats spectaculaires qu'affectionna le premier XVII^e^ siècle témoignaient non seulement de l'origine militaire des feux, mais encore d'un désir de maintenir vivace l'association symbolique entre la guerre et le feu récréatif. Sièges de forteresses, batailles navales, fusées, bombes sphériques, explosions assourdissantes, pétarades, tout le vocabulaire conventionnel de la guerre servait aux feux d'artifice à recréer cette *terribilità* satisfaisante pour des spectateurs avides d'émotions fortes.

Bien sûr, le danger n'est jamais totalement absent de l'utilisation ludique du feu. Sans parler des risques inhérents à toute manipulation de ses composants, et notamment du phosphore, aujourd'hui interdit, soit que les artificiers (ou les spectateurs) fussent victimes de leurs propres engins, soit qu'un mauvais fonctionnement fît rater l'effet prévu[35], pour être pleinement réussi, le spectacle doit, dans un premier temps, conduire l'assistance aux limites de la peur avant de l'y soustraire. Et c'est ce soulagement ultime qui permet de conclure à la nature satisfaisante du spectacle pour la foule assemblée[36]. Car sans danger de perte et de destruction, il ne saurait y avoir d'expérience de la joie de la récupération[37]. Le plaisir naît du frisson même de la crainte. Comme le reconnaît l'abbé de Montigny dans l'une des relations de la fête versaillaise du 18 juillet 1668, « [i]l y a des horreurs qui plaisent, et l'ame avide de nouveauté se repaist de ce qui l'estonne »[38]. C'est précisément ce mélange de crainte et de plaisir qui, joint à l'effet de surprise, serait reconnu au XVIII^e^ siècle comme l'une des sources principales de sublime[39]. Pour Edmund Burke, en effet,

33 A.-F. Frézier, *Traité des feux d'artifice...*, *op. cit.*, p. XXII.

34 Appier Hanzelet, « Preface apologetique », dans *La Pyrotechnie...*, *op. cit.*, p. 1.

35 Ménestrier rapporte qu'à La Haye, lors d'un spectacle censé représenter la défaite de la France par l'Espagne, ce fut l'image de l'Espagne qui prit feu et se consuma, laissant celle de la France tout juste noircie de fumée (*Advis necessaire*, *op. cit.*, p. 21).

36 Ainsi en septembre 1638, il y eut « une foule innombrable de personnes qui s'en retournèrent le soir fort satisfaites » (« Les Feux de Joye », *op. cit.*, p. 525).

37 Voir Abby E. Zanger, *Scenes from the Marriage of Louis XIV. Nuptial Fictions and the Making of Absolutist Power*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 105.

38 Abbé de Montigny, *La Feste de Versailles du 18. Juillet 1668*, dans *Recueil de diverses pièces faites par plusieurs personnages*, La Haye, J. & D. Stencker, 1669, p. 20-21.

39 Voir Kevin Salatino, *Incendiary Art : The Representation of Fireworks in Early Modern Europe*, cat. exp., Los Angeles, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 16 déc. 1997-1 mars 1998, Los Angeles, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997, p. 47-48.

> *Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. […] When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distance and with certain modifications, they may be, and they are delightful, as we every day experience*[40].

Certes, la mention de ce mélange de plaisir et d'effroi est un *topos* des comptes rendus, quels qu'ils soient, surtout quand le sujet paraît comme s'y prêter de lui-même. En 1581, Pierre de L'Estoile rapporte que « les feux artificiels » tirés devant le Louvre dans la nuit du 17 au 18 octobre « scopetèrent et brillèrent aveq un incroiable espouvantement et contentement de toutes personnes qui les virent, sans toutefois qu'aucune fust offensée »[41] ; tandis que, pour Gelliot, les « foudres et quarreaux », dont le Typhon faisait la guerre aux dieux dans le ciel avignonnais le 16 novembre 1622, « voloient avec un tel esclat et tintamarre par l'air, qu'aux premiers grommelements le monde fremissoit de crainte »[42]. Quarante ans plus tard, La Fontaine lui aussi est forcé de reconnaître que le « tintamarre, le fracas, et les sifflements » que faisaient les fusées et « autres formes de pétard » tirés dans les jardins de Vaux, le 17 août 1661, étaient « un bruit épouvantable, [c]'est-à-dire un bruit agréable »[43], que la compagnie trouva « fort divertissant ». À La Rochelle, c'est même à deux reprises que les spectateurs furent saisis d'effroi et que la partie de plaisir se mua en « chose espouventable » :

> Et le pis fut, que ce meschant Boiteux [c'est-à-dire Vulcain] s'estant aposturé et affermy sur sa mauvaise jambe, lança d'un mesme temps cent tonnerres bruyans, siflans et foudroyans, dont non seulement cest armée auparavant victorieuse, sansit et abysma : mais tout autant qu'il y avoit de gens à reguarder innocemment le long des rives, estans surpris de caprice et d'effroy, se renverserent pesle-mesle, et firent d'une foule estouffante une telle desroute, que les espaces d'alentour en demeurerent desolez[44].

L'émerveillement de tantôt est devenu étonnement (au sens fort ici d'émotion causée par la crainte), épouvante. Bien sûr, cette réaction est avant tout le fait des Rochelais eux-mêmes ; la Cour, elle, entendons l'entourage de la reine, est restée « immobile et assurée pour cognoistre de longue-date la vaine gloire et bombance de ces Folets »[45]. Son savoir sur les feux d'artifice lui permet de dépasser le niveau de l'impressionnabilité des sens pour atteindre immédiatement au plaisir esthétique, au risque néanmoins qu'une trop grande familiarité ne débouche sur l'ennui. Qui plus est, quelques instants plus tard, le départ d'une grande quantité de nouvelles fusées ramenait la terreur et l'incompréhension dans le cœur des plus humbles d'entre les spectateurs : « Si fut advis au menu Peuple que c'estoit à ce coup le fin du Jugement[46]. » Dans ce déchaînement de feu de pétarades et de lumières aveuglantes les Rochelais revivaient les moments de terreur vraie du siège. Dans les termes de Christian Jouhaud, ils allaient jusqu'à faire preuve de « spontanéité dans la complaisance à se plier à leur rôle de vaincus », à donner cette image d'eux-mêmes à laquelle tenait le pouvoir »[47].

40 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757], éd. Adam Phillips, Oxford, Oxford University Press, coll. « World's classics », 1990, part I, section VII. Cité par K. Salatino, *loc. cit.*

41 Pierre de L'Estoile, *Mémoires-Journaux de Pierre de L'Estoile*, éd. G. Brunet, Aimé Champollion-Figeac, Eugène Halphen, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1875-1896, t. II, *Journal de Henri III. 1581-1586*, 1875, p. 34.

42 Annibal Gelliot, *La Voye de Laict, ou Le Chemin des Heros au Palais de la Gloire. Ouvert à l'entrée triomphante de Louys XIII. Roy de France et de Navarre en la cité d'Avignon le 16. de novembre 1622*, Avignon, Jean Bramereau, 1623, p. 266.

43 Jean de La Fontaine, « Lettre à M. de Maucroix », dans *Œuvres diverses* [1942], éd. Pierre Clarac, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, p. 526.

44 D. Defos, *Relation…*, *op. cit.*, p. 76.

45 *Ibid.*

46 *Ibid.*, p. 79.

47 Christian Jouhaud, « Imprimer l'événement. La Rochelle à Paris », dans Roger Chartier (dir.), *Les Usages de l'imprimé,*

L'espace ouvert de la Petite-Rive à La Rochelle avait en outre permis à une « foule innombrable » d'assister au spectacle. Les bords de la Seine à Paris et notamment l'esplanade devant le Palais-Royal avaient pareillement été noirs de monde en 1628. Cette affluence a son importance, si l'on considère que par-delà le plaisir et la crainte ressentis au spectacle de l'étonnant, le feu d'artifice avait pour but de souder les cœurs dans une adoration et une admiration communes du monarque. Aussi la soirée se terminait-elle habituellement par l'apparition en l'air de lettres et de chiffres de feu royaux qui, ici, se reflétaient dans l'eau et semblaient s'animer à son contact d'une nouvelle vie. Enveloppés de toutes parts dans ce flamboiement du nom du souverain, les spectateurs n'étaient plus qu'un seul corps, qu'une seule voix portée irrésistiblement à acclamer le monarque. De même que le spectacle de Morel à Paris s'était achevé sur la vision de « plusieurs caracteres de feu, portans le nom du Roy, et des sentences glorieuses et triomphales [...] dans l'étenduë de l'air »[48], de même l'on vit à La Rochelle « de grandes lettres allumées, lesquelles s'enfilant coste à coste et l'une apres l'autre, composaient ceste exclamation, VIVE ANNE » et que reprenaient aussitôt en chœur les spectateurs assemblés : « et l'on eust dit que le souhait en crioit ardamment d'entre les flammes, tant il se fit entendre chaudement au courage des assistans, la plus part desquels eslevant et frapant les mains, suivoient à haute voix ceste lecture[49]. »

Symbole de joie, le feu d'artifice est aussi un symbole d'amour, le « seul capable de bien representer la disposition des ames et des cœurs de ce peuple à l'arrivée de ses Souverains »[50] et le seul dont la vue fasse littéralement chaud au cœur. D'une foule disparate, il fait naître un peuple soudé autour du monarque corporellement ou symboliquement présent, dont l'existence démontre l'union et l'unité de la nation en ces temps particulièrement troublés[51].

Les feux tirés sur l'eau dans la France du premier XVII^e siècle différaient-ils vraiment des autres feux d'artifice ? Et dans ce cas, s'agissait-il d'une différence de nature ou d'une différence de degré ? Il est tout d'abord apparu que ce genre de spectacle était l'occasion pour les artificiers de jouer de la symbolique attachée à la théorie des quatre éléments qui servait de base à la compréhension du monde depuis l'Antiquité. Tirer un feu d'artifice sur l'eau, c'était littéralement rejouer la guerre qu'étaient censés se livrer les plus contraires des éléments, tout en mettant en évidence leurs possibilités de transmutation, quand on n'optait pas pour une représentation figurée de cette guerre elle-même. D'autre part les sujets martiaux très souvent retenus trouvaient dans les effets combinés de l'eau et du feu un supplément de spectaculaire, voire de réalisme. Décuplées, lumières, pétarades et autres explosions accentuaient l'effet de réel nécessaire à une expérience satisfaisante du feu d'artifice. Surprise, étonnement, épouvante se mêlaient pour le plus grand plaisir de la foule assemblée, tandis que la vue du grand et de l'extraordinaire suscitait en elle cette adhésion émerveillée aux faits et gestes du monarque, dont le spectacle était la métaphore. Pris dans le flamboiement de l'air et de l'onde, les spectateurs prenaient à leur compte ce qu'ils voyaient. Qui plus est, ils le voulaient. Leur vision se faisait vision active, contemplation volontaire d'une grandeur et d'une gloire royales qui se peignaient en traits de feu dans les cieux comme dans leur cœur.

XV^e-XIX^e siècle, Paris, Fayard, 1987, p. 427.

48 K. Siemienowicz, *Grand Art...*, *op. cit.*, p. 361.

49 D. Defos, *Relation...*, *op. cit.*, p. 77.

50 *Suites et Conclusion...*, *op. cit.*, p. 4.

51 Voir mon article « Royal Fireworks and the Politics of Emotions in the France of Louis XIII (1610-1643) », à paraître dans Anne Haack, Maria Fabricius Hansen, Jesper Svenningsen et Lisbet Tarp (dir.), *Celebrations at Court*, Aarhus University Press, 2026.

Fire and Water on the Seine

The Venetian Ambassador's Fireworks Party (1649)

Philippa Woodcock

Paris in 1649 was a much-troubled city. To top the upheaval of the first Parliamentary Fronde, and the court's absence, the weather was terrible. It rained to such an extent that the streets began to flood, the waters rising to become canals, tradesmen travelled by boat and according to Françoise de Motteville, Anne of Austria's companion, in late January '*Paris était devenu semblable à la ville de Venise. La Seine le baignait entièrement*' [Paris had become like the city of Venice. The Seine drenched it entirely][1]. This deluge even seemed to dampen enthusiasm for the fireworks offered by the city to the king. Events such as the annual *feux de la Saint-Jean* on the night of 23 to 24 June normally symbolised the link between these two important poles of power in Paris, but this bonfire display did not take place in 1649, perhaps because the king, who habitually lit the fire, was absent in the north of France, and the city feared encouraging crowds at a time of political upheaval[2]. The partnership between the city provosts and the monarchy was reignited in the *feux de joye* to mark the return of Louis XIV to the city (and his birthday) in September, signifying the king's rule in concordance with Paris, unifying the flame of majesty and the Seine of commerce, whose waters reflected the fire above[3]. The success of this occasion was conveyed in the words of the resident Venetian *ambassadeur ordinaire*, Michele Morosini (ambassador from 1648-52), for '*la notte tutta si solenizzò con fochi e luminarii, e così fu per tre sere*' [The entire night was solemnised with flames and illuminations, and thus it was for three evenings][4].

This chapter will explore an unusual, if not unique use of fireworks over the Seine, commissioned by the Venetian ambassador himself, rather than a civic provost or royal official[5]. In late July 1649 '*au soir l'ambassadeur de Venise faict feu de joye devant son hotel pour la Victoire gaignée par les Venetiens sur les Turcs*' [In the evening, the Venetian ambassador held a *feu de joie* in front of his

1 Alain Niderst, *Le Siècle de Louis XIV : anthologie des mémorialistes du siècle de Louis XIV*, Paris, Robert Laffont, coll. "Bouquins", 1997, p. 376, citing Françoise de Motteville, *Mémoires pour server à l'histoire d'Anne d'Autriche*, Amsterdam, François Changuion, 1723, p. 243.

2 There is no celebration recorded for 23/24 June 1649. *Registres de l'H*ôtel de *Ville de Paris pendant la Fronde; suivis d'une Relation de ce qui s'est passé dans la ville et l'abbaye de Saint-Denis à la même époque*, eds. Antoine Le Roux de Lincy and Louis Douët-d'Arcq, Paris, J. Renouard, coll. "Publications pour la Société de l'histoire de France",1846-1848, vol. 2, p. 19-21.

3 For the pamphlet and preparations by the Hôtel de Ville, see Paris, AN, K 1000 n° 65 ; *Registres*, ed. cit., p. 68.

4 Morosini to Basadonna, 25 August 1649, BnF, Ms. It. 2020, fol. 107.

5 In comparison to the eighteenth century, seventeenth century ambassadorial fireworks were scarce. Small celebrations were held in 1638 for the birth of Louis XIV, see Roger-Armand Weigert, 'Les Feux d'artifice ordonnés par le Bureau de la Ville de Paris au XVII[e] siècle', *Fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Île-de-France. Mémoires*, 3, 1951, p. 173-251, p. 178 ; Claude-Fortuné Ruggieri, *Précis historique sur les fêtes, les spectacles et les réjouissances*, Paris, Bachelier, 1830, p. 215. The event appears in the lists of court festivities in Helen Watanabe-O'Kelly and Anne Simon, *Festivals and Ceremonies: A Bibliography of Works Relating to Court, Civic and Religious Festivals in Europe, 1500-1800*, London/New York, Mansell, 2000, p. 1801.

Hôtel, to celebrate the Venetian victory over the Turks][6]. This relatively minor Venetian naval victory had taken place on 12 May near Candia under the command of Giacomo da Riva and the ambassador's kinsman, Francesco Morosini, later doge (1688-94)[7]. An account of the naval battle was composed in Italian and circulated around Europe, appearing in France as the *Relation de la victoire obtenue par les armes de la Sérénissime République de Venise* (Paris, Antoine Estienne, 1649), and dedicated to Michele Morosini[8]. In turn, the victory prompted congratulation among French pamphleteers: Jean Mittannour du Four's *La France congratulante à Venise* (1649) attributed the victory to the '*universelle disposition du Ciel*', and in particular, the Venetian Lion's relationship to the blazing sun, perhaps of France[9].

In his dispatch to Venice written from Compiegne on 27 July 1649, Morosini claimed his fireworks had been intended to '*imprimere nell'animo di questi Popoli cosi la qualità del successo*' [to impress upon the souls of the people the quality of the success][10]. However, rather than merely honouring a Venetian victory, this paper argues the display was intended to cement an alliance with France, either by flattery or by example, with fireworks a shrewd choice to reach a wider public, as well as an elite courtly audience[11]. Moreover, like the naval victory, the event did not stand alone. Its imagery, particularly its insistence on fire and water, resonated among French observers and reflected domestic and international politics. The display coincided with a period of diplomatic activity where Morosini was trying to secure French support for Venetian naval campaigns to 'protect Christianity', and the Venetian *Stato da Mar*. This was difficult, for in the context of the Treaty of Munster (1648), Venice was highly suspicious of Spanish activity. In turn, the Spanish born Regent, Anne of Austria, was not warmly disposed to Morosini[12]. Yet, in this early period of the Fronde, the beleaguered Mazarin also tepidly solicited the Republic, and Morosini was very aware of the fragility of the Cardinal's power, and his vulnerability to assassination[13]. While Mazarin was eventually to accord support to Venice, certain *Mazarinades*, such as the *Recits veritables de ce qui s'est fait et passé* à Rome et à Venise *par Sa Sainteté, et par la Republique, contre Julle Mazarin* (Paris, Robert Feugé, 1649), suggest that Parisian opinion was pro-Venetian, and held Mazarin to blame for the hitherto lack of royal support.

Fire and water were fundamental in a pyrotechnic display over the Seine. As Marie-Claude Canova-Green states, such 'fireworks were designed to be ignited over the river or the sea'[14]. This chapter will demonstrate Morosini – or rather his designers' – insistence on the elements' symbolism in the imagery of the associated print and descriptions in the literature. Indeed, Morosini can

6 Paris, BnF, Ms. Fr 25025, fol. 66.

7 *Relation de la victoire obtenue par les armes de la Sérénissime République de Venise*, Paris, Antoine Estienne, 1649, herafter *Relation*.

8 *Relazioni della Vittoria in Mare de' Veneziani contro il Turco de' 12 maggio 1649*. The Spanish version is : *Verdadera relacion de la gran Vitoria q[ue] ha tenido la Armada de la Serenissima Republica de Venecia, contra la Armada del Turco en el Puerto de Foqui en doze de Mayo de mil y seiscientos y quarenta y nueue* (Madrid, Domingo García y Morràs, 1649). This was dedicated to the Venetian ambassador in Spain, Pietro Basadonna.

9 Jean Mittannour du Four, *La France congratulante à Venise, sur sa très-glorieuse, amplissime victoire remportée contre les Mahumetans*, s.l., s.n., 1649, n.p. but 2 v°.

10 Paris, BnF, Ms. It. 1832, fol. 128-129.

11 The king's presence was not a given one. In her paper in this volume, Pauline Valade mentions that Louis XV was absent from key displays, for example in 1739.

12 See for example Claude-Bernard Petitot (ed.), *Collection des Mémoires relatifs à l'histoire de France, depuis l'avènement de Henri IV, jusqu'à la paix de Paris, conclue en 1763*, Paris, Foucault, 1820-1829, 78 vol., t. 38, *Françoise de Motteville*, 1824, p. 211.

13 See Paris, BnF, Ms. It. 2020, fol. 110v°.

14 Marie-Claude Canova-Green, 'Fireworks and bonfires in Paris and La Rochelle', in J. R. Mulryne, H. Watanabe-O'Kelly and Margaret Shewring (eds.), *Europa triumphans: court and civic festivals in early modern Europe*, Farnham, Ashgate, coll. "Publications of the Modern Humanities Research Association", 2004, t. 2, p. 145-153, p. 147.

have played little part in the physical implementation of the plans, as his *dispacci* suggest that he followed the court in Picardy until roughly a week before the event[15]. Without known instructions to the craftsmen, the chapter will explore how the ambassador might have wanted these fireworks to be understood, and in turn, how they were understood by their various audiences. This was not automatically positive.

For example, the fireworks of 5 September were rated '*rien extraordinaire*' [nothing special] by one observer, and treatises such as Michel de Pure's *Idée des spectacles anciens et nouveaux* (Paris, Michel Brunet, 1668) or Ménestrier's *Advis necessaire pour la conduite des feux d'artifice* (Lyon, Barbier, 1660) show that the repetitive pretension or inappropriate symbolism of displays was becoming remarked upon[16]. Given this context, while royal and civic fireworks have been widely dissected, Morosini's display is an important case study[17]. Barely discussed or misattributed, its sources are rich in the imagery and rhetoric of fire and water, making this a valuable investigation into ambassadorial, as well as cultural production during the Fronde.

The event and its sources: visions of fire and water

Given the unusual nature of the event, surviving sources show that reconstructing a display is difficult, not least for its ephemeral nature.[18] We learn the bare details from Morosini's dispatch. The celebration started with a *Te Deum* on Thursday (26 July) '*nella Chiesa di S. Germano, dove non solo concorse infinito numero di gente, ma v'intervennero tutti li Ministri de Principi Cattolici, rettirati in una loggia quelli, che non hanno loco nella cappella del Re, et gl'altri tutti ordinati nel rango, che qui s'accostuma*' [In the church of St. Germain [-des-Prés], where there were not only an infinite number of people, but the ministers of the Catholic princes assisted, sitting in a loggia, for those who did not have a specific place in the king's chapel, and the others were all arranged by rank, as is the custom here][19].

Having entertained a select group of the political elite, Morosini transferred the celebration to the Seine, where a firework display was held for the populace, reflected in the river.[20] We learn of a display:

> *con fochi di molt'artificio, e di luminarii, che il Publico [n]e ricevesse l'applauso di più di quattrocento milla persone, che coprendo la Seena e le Rive intieramente, benedicevano la costanza della Serenità Vostra, cavando da travagli presenti di cotesto Eccellentissimo Senato materia di biasimare le cause che li continuavano dispendii infiniti per una guerra che non riguardava a colpire la Cristianità* [with very ingenious fireworks and illuminations, where the State received the applause of more than four

15 Paris, BnF, Ms. It. 1832, fol. 118 shows Morosini in Paris on 20 July 1649.

16 Paris, BnF, Ms. Fr. 25025, fol. 92v°.

17 For recent scholarship on Versailles, see among others : Jérôme de La Gorce, 'De Paris à Versailles : les grandes fêtes et les cérémonies de la ville et de la cour aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles', in Dominique Morelon (dir.), *Chroniques de l'éphémère*, Paris, INHA, coll. «Les catalogues d'exposition de l'INHA», 2010, online resource : http://inha.revues.org/2840, accessed 2 February 2017 ; Gaëlle Lafage, 'Le feu d'artifice tiré sur le Grand Canal à Versailles, le 18 août 1674. L'éphémère au regard des sources' : http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/Ecole%20doctorale/LAFAGE%20Gaëlle%20texte.pdf, accessed 1 March 2017 ; Raphael Masson, 'Feux royaux à Versailles', in *Id*. and Estelle Thiébaut, *Feux royaux à Versailles. La Face cachée du soleil*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 14-48 ; G. Lafage and J. de La Gorce, 'Illuminations et feux d'artifice', in Élisabeth Caude (ed.), *Fêtes & divertissements à la cour,* exh. cat., Versailles, château de Versailles, 29 novembre 2016-26 mars 2017, Versailles/Paris, Château de Versailles/Gallimard, 2016, p. 347-366 ; Simon Werrett, *Fireworks : Pyrotechnic Arts and Sciences in European History*, Chicago/London, Chicago University Press, 2010. Work is less abundant on the Hôtel de Ville, see M.-C. Canova-Green, 'Fireworks', art. cit. ; Émile Magne, 'Les feux d'artifice au dix-septième siècle', *Revue hebdomadaire*, 13 July 1912, p. 239-254 ; R.-A. Weigert, 'Les Feux d'artifice', art. cit.

18 For problems with fireworks, see R. Masson, 'Feux royaux', art. cit., p. 30-31.

19 Paris, BnF, Ms. It. 1832, fol. 128r°-v°, fol. 129v°, Compiegne, 27 July 1649 (from ASV Filza, 109 ff 176 IIIa).

20 *Ibid*., fol. 128.

hundred thousand people, who entirely covering the Seine and river banks, blessed the constancy of Your Serenity, this magnificence distracting them from their complaints about the costs of a war, which (to them) was not in the interests of Christianity[21].

A party was held afterwards, where Morosini entertained 100 of the '*Dame di più esquisita qualità, volsero anche honoranta tutte le Principesse del Sangue con il concorse* [concorso] *della Nobiltà più fiorita, che non solo mi obligò ad una pesantissima spesa nella collatione*' [ladies of exquisite quality and also honoured the princesses of the blood and the throng of the flower of the nobility, which was not the only thing which obliged me to spend a lot on the meal][22]. Beyond the sure hyperbole concerning the audience, the letter demonstrates that Morosini had sought to broadly diffuse news of the Venetian victory, at court, in church, and in Paris public space. However, his dispatch swiftly turned back to political matters, including the plans of the exiled Charles II, resident at Saint-Germain-en-Laye[23].

Allowing deeper exploration of the event from the ambassador's « official » perspective, is a prose and verse pamphlet, the anonymous *Description des magnificences et feux de joie faits à Paris le 28 juillet 1649, par l'illustrissime et excellentissime ambassadeur de la S*érénissime *R*épublique de Venise auprès de Sa Majesté *Très-Chrétienne, pour la grande victoire navale obtenue contre l'armée turquesque en Asie*. Composed around water and fire, it provided '*une Relation distincte du grand appareil, qui a fait briller sur les rives de Seine, et publié par mille caracteres ardents, la generosité de Son Excellence*' [a clear description of the machinery, which shone out over the banks of the Seine, and published in a thousand fiery characters, the generosity of his Excellency][24]. It had been written '*afin que la mémoire de cette magnificence ne se perde pas avecque les feux qui l'auront tost mis en cendre*' [In order that the memory of this event should not be lost with the fires which will quickly burn it to cinders][25]. Recounting the fireworks' machinery (the structures from which they were launched), and decoding allegorical devices, such pamphlets were written in advance as though eye witness accounts, and sold cheaply to act as explanatory programmes for the event[26]. They were also sent abroad to foreign courts, and circulated by other ambassadors[27]. Their literary quality has been termed 'deplorable', nor are they proof that the event happened as stated, or at all[28]. Indeed, the *Description* is problematic, giving a date of 28 July. It is impossible that the event took place on this day, given the ambassador's post-factum dispatch on 27 July, while Ms. Fr 25025 discusses it in relation to events of 23 July (Julian, old style)[29].

The second pamphlet to directly refer to the fireworks is the verse *Description burlesque du combat naval des Vénitiens et des Turcs. Avec la solemnité du feu de joye fait par Mr l'ambassadeur de Venize, devant le pont des Tuilleries à Paris*. It is of unknown authorship, and was printed by Pierre

21 *Ibid.*, fol. 128r°-v°. The population of Paris was around 500,000 so this seems an extraordinary figure; *Description burlesque du combat naval des Vénitiens et des Turcs. Avec la solemnité du feu de joye fait par Mr l'ambassadeur de Venize, devant le pont des Tuilleries à Paris*, Paris, Pierre Variquet, 1649, (hereafter *Burlesque*) gives a figure of only 300,000 in the audience.

22 Paris, BnF, Ms. It. 1832, fol. 128r°-v°.

23 *Ibid.*; as a Protestant, Charles Stuart may not have attended Mass. Nonetheless, he would have enjoyed this occasion as Commonwealth ships were found to be supporting the Turks at Candia. See *Calendar of State Papers Relating to English Affairs in the Archives of Venice*, ed. Allen B. Hinds, vol. 28, *1647-1652*, London, HMSO, 1927, p. 97-102.

24 *Description*, 5.

25 *Ibid*.

26 Paris, AN, K 1000, n° 65 includes an advance order for an explanatory pamphlet for September 1649.

27 For example, see the request for fireworks' details from St Petersburg, Paris, AN, AE/B/1/983, fol. 11-12, 15 January 1720, print received on 25 March 1720, fol. 24-25v°.

28 Further cases of uncertain dates and events in relation to pamphlets are cited by M.-C. Canova-Green, 'Fireworks', art. cit., p. 146.

29 Paris, BnF, Ms. Fr. 25025, fol. 66. This is in a letter summarising events from 23-30 July.

Variquet in 1649[30]. Classified as a politically charged Mazarinade, like any other such pamphlet, it is a valuable reflection of public opinion when publishing such attacks on Mazarin could be harshly punished[31]. It concentrates on dramatically retelling the naval battle, as outlined in the *Relation de la Victoire*, and provides briefer commentary on the fireworks, which largely tallies with the detail of the *Description*. Its narrative style, where the author urges his audience '*suivez ma voye*' (follow my way/voice), suggests it was written for oral performance, and was at the very least a *Burlesque* in the theatrical sense of the word, as well as political commentary[32]. This pamphlet gives no date, other than the fireworks starting '*entre chien et loup*', at dusk. Other Mazarinades published in 1649 are associated with Venice and Mazarin. For example, the verse *La militante republique de Venice prosternée aux pieds de la France, implorant son secours contre la tyrannie du Turc* (Paris, Rolin de La Haye, 1649) shares imagery with the *Burlesque* but makes no explicit mention of the fireworks, whilst the *Feux du Ciel descendus en terre en faveur du roi* (Paris, P. Variquet, 1649) seems to have been published after the event. Furthermore, in some Mazarinades, the role of the literary 'ambassador' was used to approach or harangue the Regent, Anne of Austria, so this event may have attracted attention as a means of political attack[33]. Magne also suggests that fireworks masters were opposed to Mazarin, hence, any discussion of displays might be subtly laden with criticism of the Regent's minister[34].

Supplementing the original sources is a print, speculatively dated to 1653 by the British Museum, which obviously depicts the fireworks of the *Description des magnificences et feux de joye*, at a fictional 'perfect' moment of explosions[35]. It is probably an original design for the '*representation en un dessein cy attaché*', mentioned in the *Description*[36]. Measuring 460 x 500 mm, it is far larger than the usual 8° prints found in other pamphlets (fig. 69)[37]. It is signed by Jérôme David (c. 1605-1670), a French print maker whose career was based between France and Italy. This Italian experience may connect him to the display's designer, '*Sieur de la Fage François*', identified as Nicolas de La Fage '*brodeur et peintre ordinaire du roi*', who had also studied in Italy[38]. The print's text suggests it was commissioned by the pyrotechnics engineer to the Hôtel de Ville, Louis Renard, sire de St. Malo, and dedicated to his employer, the ambassador[39]. The sky is filled with fireworks, attesting

30 For Variquet, see Hubert Carrier (ed.), *La Fronde. Contestation d*émocratique et *misère paysanne. 52 Mazarinades*, Paris, EDHIS, 1982, t. 1, piece 4, np.

31 For instances of punishment for printers in 1649, see Jean Vallier, *Journal de Jean Vallier, maître d'h*ôtel du *roi (1648-1657)*, ed. Henri Courteault and Pierre de Vaissière, Paris, Renouard, coll. "Publications pour la Société de l'histoire de France", 1902-1918, t. 1, *1er janvier 1648- 7 septembre 1649*, p. 354 ; Paris, BnF, Ms. Fr. 25025, fol. 66.

32 *Burlesque*, p. 13.

33 For example, *Ambassadeur extraordinaire apportant* à *la royne des nouvelles certaines de l'état de son Royaume et de ce qui s'y passe, avec des remarques curieuses*, Paris, Noël Charles, 1649, and *L'Arrivée des ambassadeurs du royaume de Patagoce et de la Nouvelle France, Traduit par le sieur I.R.*, Paris, J. Remy, 1649.

34 See É. Magne, 'Les Feux', art. cit., p. 249.

35 This problem of representing fireworks is explored by G. Lafage, 'Le feu d'artifice', art. cit., and S. Werrett, 'Picturing Pyrotechnics', online article accessed 7 February 2017, https://publicdomainreview.org/2014/06/25/picturing-pyrotechnics/. Patrick Bracco and Élisabeth Lebovici, *Ruggieri, 250 ans de feux d'artifice*, Paris, Denoël, 1988, p. 36 erroneously dates this print to 1702.

36 *Description*, p. 5.

37 *Veritable representation du feu d'artifice fait par l'ordre de Son Excellence Michel MORESINI Senateur et Ambassadeur de la Serenissime Republique de VENISE aupres du Roy tres Chrestien ; et dediee a son Excellence par son tres humble serviteur le Sr Louis de St. Malo fils, Artillier, et Ingenieur des Feux d'Artifices de Sa Majeste*, Paris, Jérôme David, c. 1653, estampe, 70,5 x 46 cm (image of the fireworks: 48,9 x 45,6 cm), Paris, Paris Musées / Musée Carnavalet.

38 For La Fage, see Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 1999, vol. 8, p. 145 ; J. de La Gorce, Françoise Levaillant, Alain Mérot, *La Condition sociale de l'artiste (xvie-xxe* siècles), Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1987, p. 29-30 ; H. Watanabe-O'Kelly and A. Simon, *Festivals and Ceremonies*, *op. cit.*, p. 1801.

39 For Saint-Malo, see É. Magne, 'Les Feux', art. cit., p. 239; AN, O1 51 contains an act referring to the death of a Louis

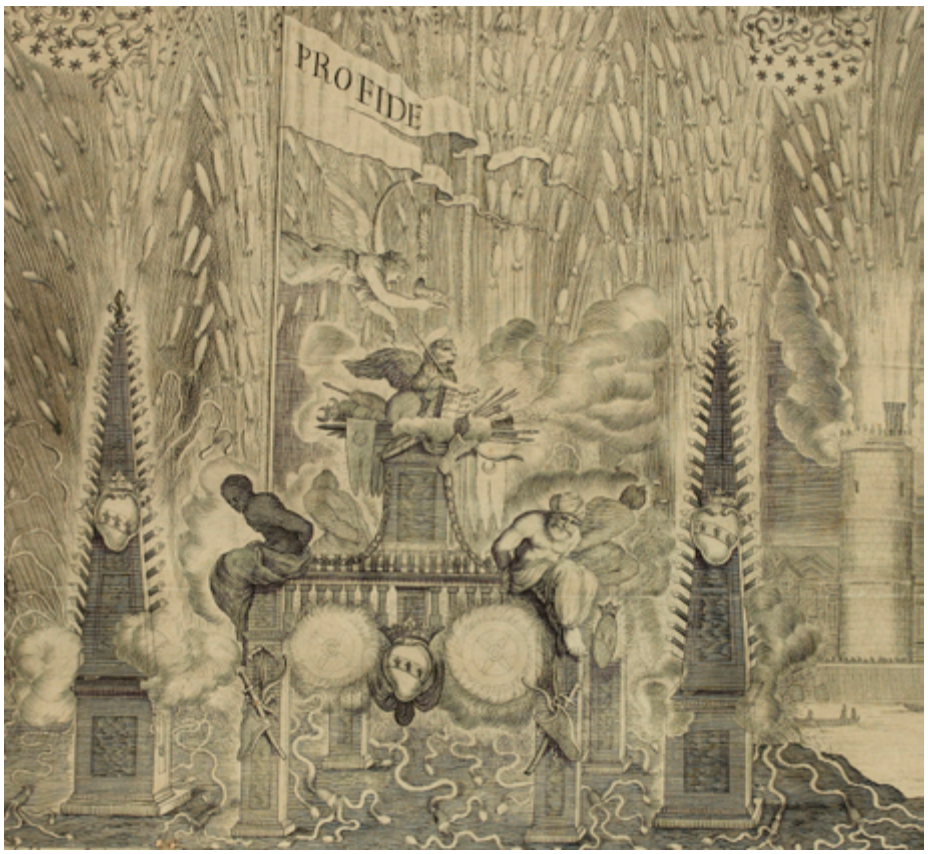


Fig. 69 : Jérôme David, *Veritable representation…*, c 1653, estampe, 48,9 x 45,6 cm, Paris, Musée Carnavalet (détail)

to St. Malo's proficiency. It also confirms that machinery and models were set up outside the ambassador's residence, '*A la teste du Pont des Tuileries du costé du Fauxbourg Sainct Germain*'[40]. This places the event on the left bank of the Pont Royal, initially known as the Pont Rouge, directly opposite the Louvre and the newly built Grande Galerie, just visible in the background is la tour de la Porte Neuve, a prominent remaining tower of Philippe Auguste's twelfth-century Louvre (fig. 70). This had been used as a platform in previous royal fireworks, such as the August 1613 fête de St. Louis celebration.



Fig. 70 : *The Pont Rouge and the Porte Neuve*, 17th century, Drawing with pen and brown ink, 4,5 x 5,9 cm, Paris, BnF, Réserve du département des Estampes et de la photographie, Rés. FOL-VE-53 ESTAMPE

The print illustrates how the event transposed Venetian imagery to Paris, and how artistically, this was an important moment of interchange between Italy and France, not least for its artists' experience, but also in the visual union of the two regions. The print also introduces an iconography of fire and water, based on symbols which could sometimes represent fire and water simultaneously, as well as referring to French and Venetian identity: Morosini's own arms are also central, coupled with three

Regnard, sieur de Saint-Malo. *Retenue d'artillerie ordinaire et ingénieur des feux d'artifice pour la mort de Louis Regnard son père, adresse au grand maître de la garde-robe (12 October 1707)*. See also Paris, AN, Y 234 fol. 150, n° 73, *Confirmation d'un don par elle (Anne de Rohan ?) faite à Anne Regnard de Saint-Malo et à Louis Regnard de Saint Malo, enfants de Louis, garde des armes du cabinet du Roi, et de François Boquet sa sœur* (19 novembre 1677). Also Paris, AN, Y 234, fol. 149, n° 72, 19 November 1677 for the same.

40 *Description*, p. 5.

fleur de lys, and flanked by burning Catherine wheels[41]. The image of the Virgin or Victory, crowning the lion with the ducal *Corno*, itself rimmed with a coronet '*le prix deu à la valeur triomphante de l'Infidelité*' [the prize due to the victor over Infidelity *lit.translation*], was purely Venetian[42]. The lion holds a naked sword, and the book of St. Mark, recalling Republican iconography centred on Venetian justice, particularly her self-appointed rule over the seas. Similar images were prominently displayed in Venetian political space, on the ducal palace, in the central panel of Sansovino's *Loggetta* and even in the illuminated *Commissione*, given to Republican office holders[43]. As seen in Mittannour du Four's laudatory poem, the lion is an astrological fire symbol, and through it, Venice also controls fire. Like Mars, the god of war, the beast sits atop a pile of arms – bows, arrows and canon – decorated with the crescent-moon, and draped with upside-down Turkish pennants.

This interplay between fire and water continues further down the pedestal where Venetian maritime dominance is portrayed. Every leg of the structure bears a Turkish shield, and a cross-hilted Mameluke sword and bow. Below the lion, a chained slave sits at each corner of the pedestal, the '*image de la servitude des Turcs vaincus, qui reduits à la puissance des Venitiens, ont sousmis en cette occasion à la justice de leurs armes, l'orgueil insupportable de leur perfidie*' [the image of the servitude of the defeated Turks, who reduced by Venetian power, submitted to Justice on this occasion their weapons, and the insupportable pride of their perfidy][44]. The print's imagery is arguably a pre-cursor for representations of Louis XIV's own reign, described by Meredith Martin and Gillian Weiss as having a 'clear hierarchical distinction between (European) master and (non-Christian) supplicant, leaving no doubt as to who is the victor and who is the vanquished'[45]. Moreover, it clearly references the disposition of the four galley slaves and central statue of Ferdinand I of the Monument of the Four Moors in Livorno (c. 1626), itself a reflection upon Tuscan maritime power (fig. 71)[46].



Fig. 71 : Giovanni Bandini and Pietro Tacca, *Statue of Ferdinand I and the Four Moors*, 1595-1626, marble and bronze, Livorno, Piazza Micheli (photo: Dénes Harai)

41 At the end of their duty, ambassadors were sometimes granted the right to bear the fleur de lys by monarchs, for example the case of Antonio Foscarini, in *Relazioni di ambasciatori veneti al Senato*, ed. Luigi Firpo, Turin, Bottega d'Erasmo, coll. "Monumenta politica e philosophica rariora", 1965-1996, vol. VI, *Francia (1600-1656)*, 1975, p. 327-328: *qu'il puise doresnevant porter aux deux coings de l'escusson de ses armes de fleur de lis*.

42 *Description*, p. 5.

43 For example, the *Leaf of a Doge's Commission from Pasquale Cicogna to Tommaso Morosini dalla Sbarra as of podestà and capitano of Crema*, the Huntington Master (attributed to), c.1587, miniature in colours and gold on parchment, 22 x 15 cm, London, British Library, Additional 20916, fol. 22.

44 *Description*, p. 6.

45 Meredith Martin and Gillian Weiss, '"Turks" on Display during the Reign of Louis XIV', *L'Esprit créateur*, n° 53/4, 2013, p. 98-112, p. 104.

46 I am grateful to Felicia Else for drawing my attention to this comparison.

In Morosini's display, the varied dress of the chained Turks suggests the diverse composition of the Ottoman forces, and is described in the *Burlesque* as '*deux Turcs d'un double More*' [two Turks (and) a double Moor *lit.*][47]. We can see an African, a bearded turbaned figure, and two other slightly obscured men, perhaps with the shaved topknot worn by one of the Livorno slaves. It is an early example of the use of the Turk as an exotic visual metaphor for 'the extirpation of Protestant heretics' in Louis XIV's France, but also a physical manifestation of the 'fear of the Turk' (*Turkenfurcht*), as discussed by Eric R. Dursteler[48]. Moreover, it seems a particularly likely model for later iconography in France, as discussed by Martin and Weiss, whilst it also links to the French ambassador's 1686 fireworks display, held in Rome to celebrate the Christian reconquest of Buda[49]. Thus, fire and water created a visual rhetoric of dominance and crusading zeal, where heresy must submit to fire.

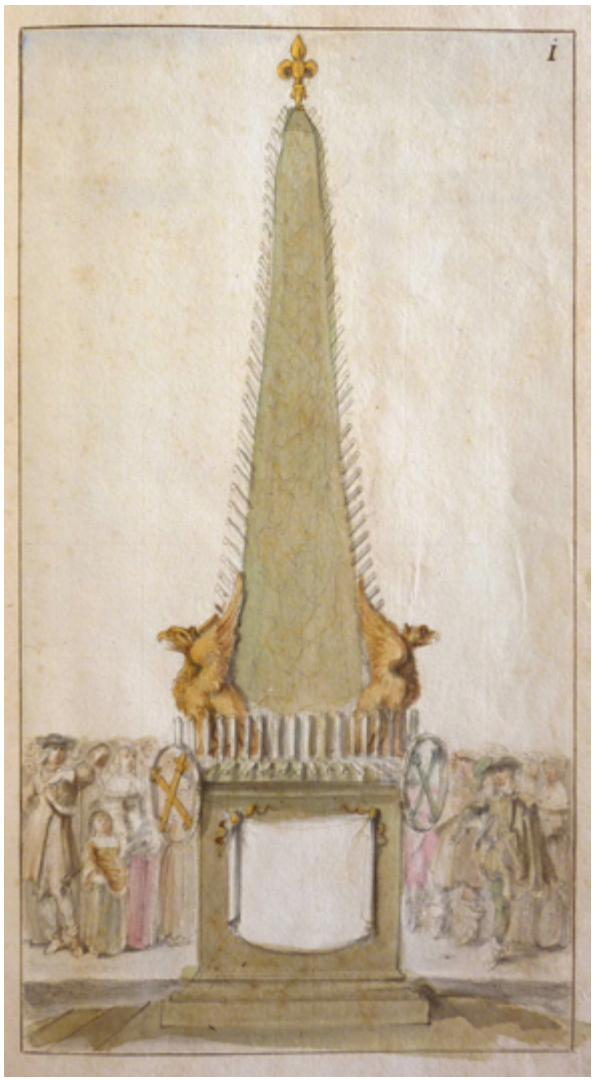


Fig. 72 : Stefano della Bella, *Frontispice*, 1649, watercolor, from *Traicté des feux artificielz de joye et de recreation*..., 1649, Paris, BnF, Manuscrits, Ms. Français 1247, fol. 1 r°

Two pyramids flank the pedestal, which are topped by large fleur de lys, indicating that this display concerned union as much as victory. The *Description* says these pyramids '*peuvent signifier l'antiquité et la fermeté de l'Empire des Venitiens*' [may signify the antiquity and steadfastness of the Venetian Empire]. This is odd, given that Venice did not have celebrated classical roots[50]. Instead, they recall the blazing pyramid structures, and the crowning fleur de lys in prints showing the 1612 Place Royale fireworks, and the fleur de lys topped obelisk on the frontispiece to Ms. Fr. 1247, drawn in 1649 by Stefano Della Bella, an Italian present in Paris in 1649[51]. (fig. 72) Finally, and oddly, the print shows a man wading in the river, guided by his staff, like St. Christopher, whilst some of those 400,000 cited by Morosini watch the fireworks from boats on the river and banks. Thus, the print suggests how ambassadors, and their artists, might import visual models, but that the realisation of their intent was subject to local fashions and political contexts. Importantly, images of water and fire intermingled, with no-one state exclusively identified with either. Indeed, as the lion dominates the composition, the fleur de lys crown it, suggesting an alliance of '*Lys avec le Lion*'[52].

47 *Burlesque*, p. 15.

48 M. Martin and G. Weiss, '"Turks" on Display', art. cit., p. 105; Eric R. Dursteler, 'Fearing the "Turk" and feeling the Spirit: emotion and conversion in the early modern Mediterranean', *Journal of Religious History*, n° 39, 2015, p. 484-505, p. 485.

49 See M. Martin and G. Weiss, '"Turks" on Display', art. cit., p. 108; Claudio Di Lorenzo, *Il teatro del fuoco. Storie,vicende e architetture della pirotecnica*, Padua, Franco Muzzio, 1990, p. 74-75.

50 *Description*, p. 6. For earlier usage of the pyramid in festival fireworks, see Paulette Choné, 'Firework Displays in Paris, London and Heidelberg (1612-1615)', in Margaret M. McGowan (ed.), *Dynastic Marriages 1612/1615 A Celebration of the Habsburg and Bourbon Unions*, Farnham, Ashgate, coll. "European festival studies", 2013, p. 201-14, p. 212.

51 Paris, BnF, Ms. Fr. 1247, *Traicté des feux artificielz de joye et de recreation, 1649*.

52 *La militante republique de Venise*, p. 4.

Words of Fire and Water

Beyond the display of Venetian imagery and family heraldry, mounted in a prominent political space, and diffused by print, what part did the ambassador intend for fire and water that could be further explained by the pamphlets? Initially, the display asserted his status as a worthy negotiator, for in the words of the *Description*, the display represented for Venice '*l'amitié qu'ils ont avec cette Couronne, et l'union que la Prudence de ses sages Ambassadeurs entretient avec elle*' [the friendship they have with this Crown, and the union upheld by the Prudence of its wise ambassadors with her (France)][53]. Here, the glory was owed to the ambassador with references made to his *sagesse* and *generosité* in both works: indeed, this is over-emphasised in the *Burlesque*. Furthermore, Marie-Françoise Christout, Simon Werrett and Marie-Claude Canova-Green have all emphasised the importance of the elements in firework displays – as physical components, as well as symbolic characters – which, for Simon Werrett, 'worked only at the command of the prince, [thus] the prince also took on the attributes of a great, even supernatural artificer'[54]. Of these, fire was the greatest element, and the ability to command fireworks was proof of supremacy, again aggrandising the ambassador's significance. Moreover, Louis XIV's absence was not important. A fireworks display was simply a statement of magnificence, elevating the patron who 'controlled fire', and did not need a particular audience to impress. As long as it was documented, the pamphlets' distribution would ensure that the political world learnt of the event, regardless of who was in Paris that night.

The written description is closely linked to the print, but conveys more specific messages. The very combination of France and Venice, fleur de lys and lion, is an alliance of fire and water, where both nations would complement each other, under the banner of *Pro Fide*. In this construct, the pamphlet reinforces the ambassador's aim to convey shared aims of justice and religion, where French leadership of Christianity under the fire of '*rayons de gloire triomphante*' [rays of triumphal glory] will be helped by '*le zele Adriatique*' [the Adriatic zeal] of Venice, the '*constante espouse des eaux*' [constant wife of the waters]. France and its 'sun kings' played the role of fire[55], physically and allegorically, this was in contrast to the imperium over the seas of Venice, '*Cette Vierge Reyne de la Mer*' [this Virgin Queen of the Sea][56].

Fire and water were also a means to flatter France into giving her support to military campaigns: the display shows the ambassador's appreciation of these dual aspects of his host's symbolic identity. Whilst the Louvre, the physical home of royal power, was clearly a backdrop to the display, the pamphlets also briefly allude to the increasingly ubiquitous characterisation of Louis XIV as the Sun King, the ruler of fire. For example, France is ruled by a child who, like Jesus, could '*rendre graces au Ciel, qui en est la source, et à sa Patrie et Mere, qu'en des langues de feu*' [Give thanks to Heaven, which is his source, and to his country and mother, in tongues of fire][57]. Of course, this is not quite the dual identification of Louis XIV and Apollo nascent in the Regent's decorative schemes in the Louvre, which would dominate later iconography. However, it referenced current rhetoric, for only five weeks later the Hôtel de Ville display celebrated the return '*de cet Astre brillant, ce*

53 *Description*, p. 6.

54 Marie-Françoise Christout, 'Les feux d'artifices en France de 1606 à 1628. Esquisse historique et esthétique,' in Jean Jacquot (dir.), *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris, Éditions du CNRS, coll; "Le chœur des Muses", 1956, p. 247-257 (251 and n°9) ; M.-C. Canova-Green, 'Fireworks', art. cit., p. 145 ; S. Werrett, *Fireworks*, *op. cit.*, p. 127.

55 For the identification of French kings with the sun before Louis XIV, see Hywel Williams, *Sun Kings. A History of Magnificent Kingship*, London, Quercus, 2007, p. 19; Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven, Yale University Press, 1992, p. 187.

56 *Description*, p. 3.

57 *Ibid.*, p. 4.

soleil radieux', and included '*un Apollo entre des nuées comme descendant du Ciel [...] representant la personne da Sa Majeste*' [of this shining star, this radiant sun; an Apollo among the clouds, as though descending from Heaven... representing his Majesty][58].

If France is fire, why would the ambassador also wish to endow it with the attributes of water? Given the central role of the Seine, representative of Paris, and the use of this space in front of the Louvre, Morosini had to elicit practical support from Paris, as well as encourage the sympathies of its citizens. Having secured the Hôtel de Ville's artillery officer, Renard de Saint-Malo, the ambassador would have needed the permission of the city for the display and its cooperation to regulate the crowds and river traffic, so a little flattery was not amiss[59]. Paris is personally addressed in the *Description*, and called '*Ô genereuse ville*', '*La Royalle ville de Paris*', owner of the river ('*ta Seine*'). Equally, the Seine would develop during Louis XIV's reign into a personification of France in fireworks displays and statuary[60]. Thus, it seems that the display, although holding Venetian imagery at its core, can be read as Morosini endowing control of the two important elements, and associated power, upon the French partners he sought to flatter and recruit, the Crown and its Minister for Venetian Realpolitik, and the city of Paris for the practical display.

Manipulation of fire and water allowed Venice to set a model for France to emulate, whether through inspiration or admonition. In addition to the public sense of exasperation at French sluggishness in their support for Venice, expressed in *La militante republique*, Morosini had also chastised Mazarin for his lack of Christian support, despite his wearing Cardinal's robes[61]. In this reading of the *Description* (and in a generous reading of the *Burlesque*), the most Christian King is set an example to follow, where the elements of Fire and Water are instructional, and a religious struggle is played out between the Sun and the Moon. In contrast to the Christian Sun, both pamphlets stress the initial partnership between the Muslim Turks and the flag of the crescent moon. The moon is the watery element, in control of the tides and the seas where battle takes place. The Turks' usurpation of the sun has led to an imbalance of the elements, and by implication, Islam has perverted the proper order of the heavens and the body politic, where a Christian Sun-King ought to reign. For the author of the *Description*, the Turks had '*elever sur la ruine de ses sacrez autels la pompe de ses prophanes mosquées, et immoler enfin aux fausses divinitez de la Lune, les vœux que la Religion Chrestienne avec une foy invariable consacre au vray Soleil de Justice*' [raised on the ruin of sacred altars the majesty of their profane mosques and made sacrifice to the false Gods of the Moon, of the vows that the constant Christian Religion consecrates to the true Sun of Justice][62]. This worship of false idols, under the sign of the Crescent Moon, must be rectified, and the Sun, or Justice, be restored to reign in Heaven. This is essential for the maintenance of a Christian Mediterranean, and the rule of the Most Christian Sun King. The obvious contrast, grouping of Sun, Fire and Christianity is set up in opposition to the Moon, Water and Islam.

While the Virgin of Venice, the watery Republic bears the sword of Justice, it is also her fire which punishes. In the *Description* we learn that the machinery was not just a fireworks platform, but was set aflame, and the slaves burnt to ashes, including the '*Turban avec la lune*'. As Gabriel Guarino

58 N. Rozard, *Le Triomphe royal, et la rejouissance des bons François sur le retour du Roy, de la Reine et des Princes*, Paris, V^ve^ de Jean Remy, 1649 ; Paris, AN, K 1000, n° 65.

59 For the regulation of the 1649 display for Louis XIV which needed a palisade, see R.-A. Weigert, 'Les Feux d'artifice', art. cit., p. 183, and Paris, AN, H 1809 fol. 235 or BnF, Estampes et Photographie, Coll. Hist. de France, Qb1, 1638. For the artists and engineers see R.-A. Weigert, 'Les Feux d'artifice', art. cit., p. 181; É. Magne, 'Les feux', art. cit., p. 239; Marc Bayard, 'Les faiseurs d'artifices : George Buffequin et les artistes de l'éphémère à l'époque de Richelieu', *XVII^e^* siècle, n° 230, 2006, p. 151-164.

60 Paris, AN, K 1002 n° 307 for the 1704 display for the birth of the duc de Bretagne which incorporated the Tagus and the Seine.

61 A. Niderst, *op. cit.*, p. 117 ; for Morosini's perceptions of Mazarin, see Paris, BnF, Ms. It. 2020, fol. 110; Amiens, 5 July 1649, Paris, BnF, Ms. It. 1832, fol. 107v°-108r°.

62 *Description*, p. 3.

has explored for Naples, including images of the Turk in carnival occasions was perhaps a means to lessen their threat: the ambassador literally burnt their menace to ashes[63]. In contrast '*Le lyon et la Victoire ne furent point atteints des flammes, et demeurerent entiers, comme les navires des Venitiens ne furent aucunement endommagées du combat qu'elles rendirent*' [The lion and the Victory were hardly touched by flames, and remained intact, just like the Venetian fleet after the combat][64]. Venetian piety perhaps renders them inflammable, like some leonine St. Polycarp. Indeed, maritime Venice becomes increasingly associated with fire and punishment, through its canons, and the burning of the Turks – in life as in effigy – and the flaming sword of Justice, for which the fireworks are a physical metaphor. Venice has been the master of water, and now fire. In the end, her actions, reminiscent of an *auto-da-fe*, are on behalf of God for:

> Mais alors que mes feux previennent ton effroy,
> Tu pousse dans le Ciel des cris espouventables.
> Apprends Barbare apprends, par ton embrazement,
> Qu'un juge souverain des projets equitables,
> Seconda nos efforts en cét evenement[65].
> [While my fires arouse your fear,
> Your dreadful screams fill the Heavens Learn Barbarian learn, by your immolation,
> That a sovereign judge of just projects,
> Seconded our efforts in this event.]

This complex interplay between Fire and Water could perhaps be taken even further, with Venice's actions leading to the restoration of Moon and Sun to their ascendancy in the heavens. This echoed the relationship between the Regent, often symbolised by the Moon goddess Diana, and her son, Apollo – the young Louis XIV, and later by Philippe d'Orleans' adoption of the symbol of the Moon (fig. 73), as a support to his brother's Sun. Venetian actions, which give her mastery, set the example for what France ought to be.



Fig. 73 : Emblem of Philippe, duc d'Orléans, as the « King of Persia », in the carrousel of 1662, Perrault, *Courses de testes et de bague…*,1670, n. p.

Architectural Space and Fireworks

The Venetian mastery of fire, and the power associated with it in Bourbon France, is also evident in the location of the display, where the ambassador encroached upon the royal landscape, with the Louvre as a backdrop. This mimicked civic firework rituals, when politically key buildings such as the Grande Galerie of the Louvre or the Hôtel de Ville played their part in the illuminations, and were also a platform for viewing the display[66]. When illuminated, the building, as much as the pyrotechnics, was a symbol of royalty, and all this glory was reflected in the Seine. The river and Louvre also commanded open public spaces, allowing a huge urban, as well as courtly audience, to view the display. However, when an ambassador was the patron, this partnership between architectural space and natural feature was not so easily manipulated, and ambassadorial fireworks

63 Gabriel Guarino, 'Taming Transgression and Violence in the Carnivals of Early Modern Naples', *The Historical Journal*, n° 60, 2017, p. 1-20, p. 11.

64 *Description*, p. 6.

65 *Ibid.*, p. 8.

66 A. Le Roux de Lincy and L. Douët-d'Arcq (eds.), *Registres*, *op. cit.*, p. 68 ; *Journal de Jean Vallier*, *op. cit.*, t. 1, p. 396-397. For the Grande Galerie, see Paris, AN O1 43, fol. 235, and n°1058, 4 August 1699, and fol. 226v°. Also Paris, AN, K 1002/2, n° 306 (6 August 1704) and other window references. O1 73, fol. 499.

were held notably in the *cour* of the ambassadors' residences[67]. The *Hôtel de l'ambassadeur de Venise* moved around the city and had been on the left bank in the early seventeenth century, but was more usually found in the Marais[68]. Morosini had found a perhaps temporary address which placed him in the Louvre-Seine axis, where the fireworks were reflected by the river, and the elements of fire and water were knitted together around earthly architecture:

> Sur une Tour assez auguste[69],
> Un tourbillon de feu robuste,
> Servoit de phare et de flambeau,
> Tant sur la terre que sur l'eau[70].
> [On a lofty tower/lit. On a quite august tower
> A whirlwind of mighty fire
> Served as lighthouse and torch
> On the earth as on the water]

Indeed, in the king's absence, where was the centre of magnificence in Paris? On this occasion, the ambassador's *hôtel* – now termed a palace – flanked the river, and was lit from within, just like the Louvre on a royal occasion (fig. 74):

> Cependant à chaque fenestre du palais de Son Excellence, paroissoient allumez deux flambeaux de cire blanche de grosseur extrordinaire, et le reste du palais esclattant en lumieres et ornemens apposées avec ordre et cimetri, et de là partoit le son de dix trompettes, qui se repandoit par les eschôs de la Seine, et sembloient aussi en cette representation annoncer la Victoire obtenuë [However, at each window of his Excellency's palace, two extraordinarily large wax torches were placed, and the rest of the palace shone with light, and ornaments placed with order and symmetry, and from here rang out the sound of ten Trumpets, which were spread by the echoes of the Seine, and thus thus representation seemed to announce the Victory obtained][71].

The text suggests that his palace has usurped the central political building, the Louvre, for:

> Ainsy tout le Ciel estant en feu, toute la Seine ardente, et tout le palais rayonnant, la nuit sembloit avoir usurpé la place du jour, et les estoiles ennuyées de voir tant de splendeur, et offusquer l'éclat qu'elles devoient à cette pompe, comme ayant co[n]tribué de leurs influences au triomphe des Venitiens, voulurent survivre à cette magnificence, pour en rendre la mémoire eternelle [Thus, the Heavens were on fire, the Seine was burning, the Palace shone, and the night appeared to have usurped the place of day, while the stars, vexed to see such splendour, which outshone the light they shed on this Magnificence, as though their influence had contributed to the Venetian victory, wanted to outlast this splendour, to make its memory eternal][72].

Perhaps wryly emphasising the king's absence, the *Burlesque* tells us that the fire which burnt from the ambassador's palace came from '*De gros flambeaux d'hauteur exquise,/Qui brusloient comme des Soleils*' [Great torches of exquisite height/which burnt like Suns][73]. The ambassador, in his command of fire, and with the weight of the Venetian moral example behind him, had taken the place of the absent king.

67 R.-A.Weigert, 'Les Feux d'artifice', art. cit., p. 178.

68 For the embassy's location, see Philippa Woodcock, 'From royal hôtel to street brawls: the location, personnel and public problems of the Venetian embassy in seventeenth century Paris', *Legatio*, n° 1, 2017, p. 63-95.

69 This is a reference to Philippe Auguste, who had ordered the construction of parts of the Medieval Louvre.

70 *Burlesque*, p. 14.

71 *Description*, p. 6-7.

72 *Ibid.*, p. 7.

73 *Burlesque*, p. 11.



Fig. 74 : The site of the fireworks at the head of the Pont des Tuileries / Pont-Rouge, outside the Hôtel de l'ambassadeur de Venise, Adam Pérelle, *La porte de la Conférence*, c. 1660, engraving, 19,7 x 28,8 cm, Paris, Musée Carnavalet, G31050

Power and religious zeal blazed from the Hôtel de Venise. Nonetheless, this leaves the problematic image of burning heraldic devices, both Morosini's, and the fleur de lys of France, an act dishonouring both parties represented[74]. One wonders if excess enthusiasm on La Fage's part led to this awkward inclusion, or if the pamphlet maker failed to mention that they, like the lion, were inflammable. In any case, the Princesses of the Blood who attended the dinner at Morosini's hôtel were not offended by any immolation of French symbolism, nor, according to Magne, was any offence caused to Turks among the audience[75]. What was important was what didn't burn, with Venice, like an inflammable martyr, proving its Christian identity before an audience of Parisians whose valuable opinion could help sway Mazarin.

Public Receptions

So much for what the ambassador may have intended images and physical manipulation of fire and water to convey, but what did the audience make of this event? Whether the *Burlesque* was written in response to the event, or to the *Description*, it is almost our only signalled 'reaction' piece to the event. Were it not for Morosini's brief *dispacci* of 27 July, one might doubt the fireworks ever even happened, the display attracting little other remark. However, reading the *Burlesque* is, as signalled, a problematic task. It opens with a very elevated, almost heroic retelling of the naval battle between the Turks and Venice. The *Burlesque* closely follows the *Description* and *Relation,* suggesting that this was before the author's eye: politically, it is aligned with the pro-Venetian *La militante republique*, and reiterates the contrast between Turkish heretic and Christian, the concern to save Christendom, the burning of the Turkish slaves, the key iconography, and the magnificence of the ambassador's house. However, the subtle differences suggest a different author, audience,

74 Thanks to Laurent Hablot for his observation on this subject.

75 É. Magne, 'Les Feux', art. cit., p. 244. There was no permanent Ottoman representative in Paris at this time, so Magne's source is unknown and unreferenced.

or time of composition. For example, only one pyramid is mentioned, a smaller audience is cited, and no date for the performance is given. This could be to diminish the importance of the event, be due to a lack of attention, or even a retrospective, and more faithful reporting of the event.

Reading suggests it was a burlesque in the sense of an entertainment, read during the party after the fireworks. It refers to the music '*Les trompettes et la musique, rendoient celebre ce repas*' (the trumpets and the music, made this meal renowned), jokes about the meats '*La joye qui suivoit les pas, donnoist un plus haut goust aux viandes, et les rendoit bien plus friandes*' (the joy which followed the steps, gave a better taste to the meats, and made them much sweeter), and the host, who like a king is able to reconcile the elements and bring peace:

> ce grand personage / Qui sur le bors et le rivage / Sur la terre et dessus la mer / Treuve le moyen de calmer / Par sa prudence tres-auguste / L'entreprise le plus injuste [This great figure / who, on the banks and shores / On the earth and on the sea / Finds the means to calm / by his very august prudence / the most unjust enterprise][76].

Given the context of this event in Paris, rather than at court – it is possible that its audience was not as well disposed towards Mazarin, and the *Burlesque* specifies that '*les Parisiens / Les jeunes, et les plus anciens, / Ont assisté dans cette feste*', whilst '*dans les champs Elysiens / Les plus grands Princes pleins de gloire / Ne chantent que cette victoire*' [The Parisians, the young and the old, took part in this fete / in the Champs Élysées, the greatest Princes full of glory, sang only of this victory][77]. Finally, the ambassador entertained Princesses of the Blood and nobles in the evening: knowing the political feeling in Paris, these may have been sympathetic to the Fronde.

Why retell the naval combat? There is only scant reference to races on the Seine in the *Description*, and they do not match the scale of the grand retelling in the *Burlesque* of the struggle against Islam to defend Christianity. The *Burlesque's* naval combat is fought not so much between the Turks and Venetians, but between the sinister agents of the underworld, and the classical gods, placing this in the mock-heroic register[78]. It is a struggle for control of fire, between a veritable diabolical armada, '*Pleines de Turcs et des Satyres*' [full of Turks and Satyrs], who sail on a sea linked to fiery hell '*Dessus la Mer qui joint la noire*' [on the sea which meets the dark night], and their gunships, which '*vomoissoient des feux et des flammes*' [vomited fire and flames][79]. This directly echoes the imagery of *La militante republique* where the Turks are '*loups garroux des enfers*' [hellish werewolves], who will use '*du fer et de la flame/*À *dessein de nous ruiner*' [iron and flame/in order to ruin us][80]. The heroic Venetians are like Roman gods, linked to water and fire, for '*On eut creu que chaque soldat/ Estoit un Neptune sur l'onde*' [one believed that each soldier/was a Neptune on the Waves][81]. As the tide turns in Venice's favour, one can see '*Ses soldats paroistre des Mars'* [its soldiers appeared [to be] like Mars], the fiery god of war. Again, the rhetoric of religion, water and fire is employed. The Turks, the '*ennemis de nos Saincts Autels*' [enemies of our Holy Altars], are, under the '*Croissant trop fier et barbare*' [too proud and barbarous Crescent]. Beyond this contrast, it is the blazing Sun and watery Moon who do battle, with combat opening at '*le poinct de l'aurore*' [the dawning of the day], and continuing until '*la nuict paroist pleine de feux*' [the night seemed full of fire]. Neither water nor fire is good or bad, but fire is the decisive element.

76 *Burlesque*, p. 12.

77 *Ibid.*, p. 15.

78 For a 'sea-battle' in 1612 between Turks and 'Venetians', see P. Choné, 'Firework Displays', art. cit., p. 206.

79 *Burlesque*, p. 5.

80 *La militante republique*, p. 6.

81 Mazarin is the satyr in another Variquet Mazarinade, see *L'Eschelle des partisans. En vers burlesques*, s.l., s.n., 1649, p. 4.

There is mockery here, and it is tempting to draw out criticism of Mazarin, and his (mis) management of court and policy. As stated, the figure of the ambassador was a tool employed by pamphleteers to voice criticism: could he also represent the Minister's arrogance? Mazarin is not so far in pronunciation from the French Morosin, and any comment on the ambassador, for example, '*le humble pieté d'un ministre*', (the humble piety of a minister) could be read as an attack on the unpopular Cardinal[82]. If the ambassador is a master of fire, is Mazarin's assumed royal magnificence also criticised? The *Recits veritables de ce qui s'est fait passé à Rome et à Venise* accused Mazarin of embezzlement, and having risen above his station. Likewise, the *Burlesque* speaks of an ambassador/minister who had perhaps over-reached the mark in his creation, for '*Dans ce somptueux appareil/Qu'on n'a pas fait voir au Soleil, De peur de le rendre idolatre*' [In this sumptuous attire/Which one should not let the Sun see/for fear of making it idolatrous]?

Moreover, the *Burlesque's* focus on the battle suggests that this watery, naval imagery was a useful metaphor to criticise the minister at the head of 'a sinking ship of state', while the central protagonist, the red-robed Bacha (Pasha) is a comedy figure who could represent the Cardinal. He wears '*sur son chef un turban, / Qui faisoit peur au mont Liban*' [on his head a Turban / which made Mount Lebanon afraid]. When the battle turns against him, '*le Bacha pert courage / Il commence* à *tourner visage / Lors qu'il voit dans les grands combats* » *Morts ou blessez tous ses soldats / Pour se sauver il prend la fuite / Car la peur son courage luisse*' [the Pasha loses courage / He starts to turn away / When he sees in these great battles / All his soldiers dead or wounded / To save himself he takes flight / As fear makes him lose his courage][83]. Thus, the pamphlet linked to the fireworks is a means to recall Mazarin's abandonment of Paris after the revolt by Parlement in 1648, and proclamation of his arrest in January 1649. If this was not a particularly biting pamphlet, the role of fire and water in fireworks was used in another Mazarinade, the *Feux du ciel descendus en terre en faveur du roi*, also published by Variquet in 1649. As well as attacking the king's absence, it arguably commented on Morosini's display, and uses the metaphor of a fireworks display to discuss royal power. Here the sun's (and thus Louis') power was lauded by such flames and fireworks, which sang '*De toutes vos actions parmy la lumiere des flames et des feux*'…'*Il est constant SIRE, que le feu est le symbole de la puissance, et la marque de l'Autorité souveraine*' [Of all your acts among the light of the flames and the fires…it is constant SIRE that fire is the symbol of power, and the mark of sovereign authority][84]. Suggesting ennui with other displays, it asks what was the use of fireworks if the king is not present. Indeed, this ennui was specifically directed at a display whose details recall Morosini's:

> À quel propos tant de pyramides elevées; tant de lions que ne vomissent que feu et flamme, tant de figures embrasées, tant de captifs bruslez, tant d'ennemis reduis en cendre, tant de poudre et de deniers consommez et aneantis dans l'ardeur des charbons, si ces preparatifs, ces magnificences, ces feux de joy et d'allegresse ils sont destinez, et pour qui les magistrats et les peuples les eslevent [To what purpose all these Pyramids, these Lions vomiting forth fire and flame, so many figures and captives burned, so many enemies reduced to cinders, so much powder and money consumed and destroyed in the ardour of the coals, if these preparations, these magnificences, these fireworks of joy and happiness and for whom do the people and magistrates raise them][85]?

This surely refers to Morosini's display having taken place. It lets us know that Morosini's imagery was noted and understood, yet the comment suggests sophisticated weariness with such imagery and politically loaded displays, which were nothing more than money going up in smoke. The elite may have expressed their desires and magnificence with fireworks, but the population could couch their criticism of current policy in similarly explosive language and imagery.

82 While synople is green in heraldry, it can also refer to red, see http://www.dictionnairedessymboles.fr/article-le-symbolisme-du-sinople-vert-68732879.html, accessed 10 July 2017.

83 *Burlesque*, p. 9.

84 *Les Feux du ciel descendus en terre en faveur du roi*, Paris, Pierre Variquet, 1649, p. 3-4.

85 *Ibid.*

Conclusion

Thus, Morosini who is said to have spent weeks planning the event is the Venetian ambassador as alchemist and thaumaturgic minister, master of fire and water: just as the flaming Lion of Venice stood with one foot on land, and the other in the sea, he dealt with the requirements of the Senate, and his difficult posting. In the print and the *Description*, ideas of fire and water move back and forth between Turkish, Venetian and French control, indicative of the multivalent potential of the symbols, as well as contemporary awareness of symbolism. From Morosini's perspective, the event was a success, even if he did not stay long in Paris afterwards, for '*tutto il Popolo però in Parigi n'é cosi distintamente informato, che ne parla ogni giorno, e sempre con avantaggio della Serenità Vostra*' [Everyone in Paris knows about this (event), and speaks of it every day, and always in favour of your Serenity][86]. The popularity of Venice's political position and appeal for French help was clearly reflected in other pamphlet literature, and this may be due to the fireworks' impact, as illustrated by the *Feux du ciel*. His message had been most effectively conveyed, as he had manoeuvred himself into the best space to exploit fire and water, and had set the precedent for later ambassadorial fireworks, where riverside properties were begged or borrowed, and the Hôtel de Ville relied upon for practical concerns and engineers. He had recruited able artists who had managed a compromise between his requirements and the traditions of the firework form in France, making his event comparable to royal and civic events, even in its vulnerability to criticism. He had used the elements of fire and water, however naively, however repetitively, to convey his State's aims, and its hopes that France would back continued Venetian activity. His artists also communicated the example that Venice had set to the rest of Christianity, importing models which would be repeated in Louis XIV's iconography. Equally, if criticism is the best proof of success, the fact that his event could be hijacked for political gain is proof that his messages of fire and water resonated with the city. In a year when Paris was compared to watery Venice, and veered on dangerous Republicanism, it was fit that political discourse should be partly framed in pamphlets concerning Venetian activity. Perhaps Morosini's only failures were the fact that he reported he was robbed of his *argenterie* during his soiree. Nonetheless this display achieved Morosini's aims. Within two years, he had become the trusted confidante of Anne of Austria, playing '*le petit facteur [...]*' between the queen and Cardinal Mazarin, now in exile in Germany, while French ambassadors to Venice were instructed to '*donner à ladite Republique une assistance proportionnée aux pressans besoingz qu'elle en a contre un ennemy si redoubtable*' [Give the said Republic assistance proportionate to its urgent needs against such a redoubtable enemy][87].

86 Paris, BnF, Ms. It. 1832, fol. 128.

87 Olivier Poncet, *Mazarin l'Italien*, Paris, coll. "Lectures méditerranéennes", Tallandier, 2018, 112-113. *Recueil des instructions données aux ambassadeurs et ministres de France depuis les traités de Westphalie jusqu'à la Révolution française*, t. 26, *Venise*, ed. Pierre Duparc, Paris, CNRS, 1958, p. 6.

D'Eau et de Feu

La représentation du pouvoir monarchique dans les feux d'artifice tirés sur la Seine au XVIIIe siècle

Pauline Valade

Du fond de son lit pacifique
Le dieu de la Seine à l'instant
Fait de la fête magnifique
Sortir le prélude éclatant. [...]
Grand Roi ! Quelle magnificence,
Couronnant tes heureux projets,
Fait briller le goût de la France
Et le zèle de tes sujets.
Au gré d'une savante audace
La nature change de face.
Étoiles et soleils nouveaux
Par mille rayons qui renaissent
Charment les regards et paraissent
Transporter les cieux sur les eaux[1].

Ces quelques vers, extraits d'une ode au prévôt des marchands, écrite et diffusée en 1739 à l'occasion du mariage de Madame Première célébré sur la Seine par un feu d'artifice, ont le mérite de mettre en évidence l'intérêt politique de l'Eau et du Feu dans les représentations de la monarchie. Est ainsi loué un monarque capable de transformer l'obscurité en lumière, de confondre les cieux avec les eaux calmes de la Seine, subtile métaphore évoquant la paix dans le royaume et entre les Couronnes. Si l'ode célèbre un pouvoir royal qui transcende les lois naturelles, elle révèle aussi l'ambition d'éblouir, voire de divertir. L'utilisation de la Seine pour accueillir les feux d'artifice de la monarchie au cours des grandes réjouissances publiques[2] n'avait rien d'une habitude dans la mesure où la Maison du roi et la Ville lui préféraient la place de Grève, au cœur de la Capitale, dans un quartier relativement populaire, en tout cas encadré par de nombreux métiers de l'artisanat, non loin des fameux *Cris de Paris*[3]. Sous le règne de Louis XV, en effet, la Seine fut rarement utilisée pour les feux d'artifice de la monarchie[4]. Espace souvent encombré, encore craint et peu familier des

1 *Recueil Clairambault-Maurepas, Chansonnier historique du XVIIIe siècle*, éd. Émile Raunié, Paris, A. Quantin, 1879, t. VI, *Les Fêtes de la Ville de Paris (1739)*, p. 253-257.

2 Pauline Valade, *Réjouissances monarchiques et joie publique à Paris au XVIIIe siècle. Approbation et interrogation du pouvoir politique par l'émotion (1715-1789)*, thèse de doctorat sous la direction de Michel Figeac, Bordeaux, université Bordeaux Montaigne, 2016, publiée sous le titre de *Le Goût de la joie. Réjouissances monarchiques et joie publique à Paris au XVIIIe siècle*, Ceyzérieu, Champ Vallon, coll. « Époques », 2021.

3 Vincent Milliot, *Les Cris de Paris ou le peuple travesti : les représentations des petits métiers parisiens, XVIe-XVIIIe siècles* [1995], Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Les Classiques de la Sorbonne », 2014.

4 Marguerite Ledoux-Prouzeau, *Les Fêtes parisiennes sous Louis XV : décor et rituel*, thèse de doctorat sous la dir. de Daniel Rabreau, Paris, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2005, p. 154-182 ; *Ead.*, « Les fêtes publiques à Paris à l'époque de la guerre de Succession d'Autriche (1744-1749) », dans Daniel Rabreau (dir.), *Paris, capitale des arts sous Louis XV. Peinture, sculpture, architecture, fêtes, iconographie*, Bordeaux, William Blake & Co./Art & arts, coll. « Annales du Centre Ledoux », 1997, p. 87-110.

Parisiens, le fleuve était surtout un espace de labeur, avant d'être celui des spectacles du pouvoir[5]. Bien sûr, les feux d'artifice sur la Seine n'étaient pas exclusifs au XVIIIe siècle puisque, comme l'a étudié Gaëlle Lafage, il en fut par exemple tiré un lors de l'entrée de Louis XIV le 29 août 1660[6]. Toutefois, les décors, la pyrotechnie et surtout les différents contextes des (rares) utilisations de la Seine au cours du siècle questionnent une ambition du pouvoir autrement politique qu'au XVIIe siècle. Certes, le pouvoir royal n'a cessé de s'imposer par la poudre, militaire aussi bien que spectaculaire, l'éclat du feu d'artifice ne signifiant pas autre chose que la violence dont le monarque était capable, sur la terre comme dans les cieux. Dans cette perspective, la lumière était alors un moyen pour le souverain de se présenter à ses sujets et, en l'occurrence, de leur faire partager sa joie dans les réjouissances du XVIIIe siècle[7]. Véritable support de communication, le feu d'artifice prenait une autre dimension politique s'il était tiré sur la Seine[8]. En effet, l'espace fluvial, parfois mal contrôlé bien que sous la juridiction du Bureau, offrait un cadre pour manifester la capacité royale à défier les lois de la nature. La combinaison de l'eau et du feu devenait stratégique, créant un langage de feu et défiant les éléments contraires. Utilisée par la Maison du roi en période de crise, elle permettait de divertir au sens pascalien du terme.

Si d'une manière générale les feux d'artifice doivent être perçus comme un support de la communication monarchique, alors leur écrin fluvial n'avait rien d'anodin : au contraire, l'alliance de l'eau et du feu servait un imaginaire royal aussi impressionnant pour les sujets que stratégique pour la Ville et la Maison du roi. C'est en ce sens que nous aborderons ces feux, comme une mise en scène de la diplomatie de Louis XV avant qu'elle ne soit confisquée par la municipalité. Le langage politique du feu sur la Seine sera alors abordé au travers du projet et de l'échec de celui de 1739 avant d'interroger la stratégie du pouvoir dans la période difficile de la paix de 1763.

Des feux d'artifice diplomatiques aux lumières de la Ville : la Seine, un décor de mise en scène politique

Au début du règne de Louis XV, les feux d'artifice organisés sur la Seine sont rares dans la mesure où ils sont tirés sur ordre des ambassadeurs, à chaque fois espagnols, en réjouissances des événements heureux de la famille royale. Nous en avons un premier exemple en mars 1722, à l'occasion du mariage de Louis XV, alors prévu avec l'Infante d'Espagne. Alliance imminente et particulièrement prestigieuse pour les deux couronnes, le mariage constituait l'une des premières réjouissances monarchiques du règne de Louis XV. Dans cette perspective, il s'agissait, autant pour le duc d'Ossone, ambassadeur de Sa Majesté catholique que pour la Maison du roi et le Bureau de la Ville, de démontrer par les éclats de feu sur la Seine l'étendue de la puissance politique du jeune Louis XV, au sein de son royaume et au-delà des frontières. Le 24 mars 1722, le duc d'Ossone fit donc tirer son feu d'artifice au centre duquel le traditionnel temple consacré au dieu de l'Hymen était entouré de deux rangées de bateaux, les premiers supportant des châteaux illuminés et les seconds, des feux d'artifice, sur de petites chaloupes peintes aux armes espagnoles. L'existence de ce parc est intéressante dans la mesure où il sert d'écrin aux artifices d'eau : en son sein, à la base du temple, monstres marins, dauphins et sirènes se lançaient des petits jets de feu, « marqu[ant] le

5 Isabelle Backouche, *La Trace du fleuve. La Seine et Paris (1750-1850)*, Paris, Éd. de l'EHESS, coll. « Civilisations et sociétés », 2000.

6 Gaëlle Lafage, *Charles Le Brun décorateur de fêtes*, Rennes, PUR, coll. « Art et société », 2015, p. 107-110. Voir aussi, dans ce volume, Marie-Claude Canova-Green, « Entre plaisir et épouvante : Spectacles pyrotechniques sous le règne de Louis XIII » et Philippa Woodcock, « Fire and water on the Seine: the Venetian Ambassador's Fireworks Party (1649) ».

7 Pour une réflexion à l'époque médiévale, voir le travail de Catherine Vincent, *Fiat Lux. Lumière et luminaires dans la vie religieuse en Occident du XIIIe au début du XVIe siècle*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Histoire religieuse de la France », 2004, p. 379.

8 Pierre-Yves Beaurepaire, Héloïse Hermant (dir.), *Entrer en communication : de l'âge classique aux Lumières*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Les Méditerranées », 2012, « Introduction », p. 7-27.

calme profond, qui règne sur les mers comme sur la terre[9] » (fig. 75). Métaphore de la paix de part et d'autre des Pyrénées, l'eau paisible n'en était pas moins agitée par tout un dispositif d'artifices. Pour preuve, les petites chaloupes étaient chargées de fusées, pouvant frôler la surface de l'eau et plonger sans s'éteindre : « On y verra des balons, des gerbes, des soleils, de grosse grenades et des fusées royales, qui traversent la rivière, décriront en caractères de feu ces mots : Vive le Roy, et vive la Reine[10]. »

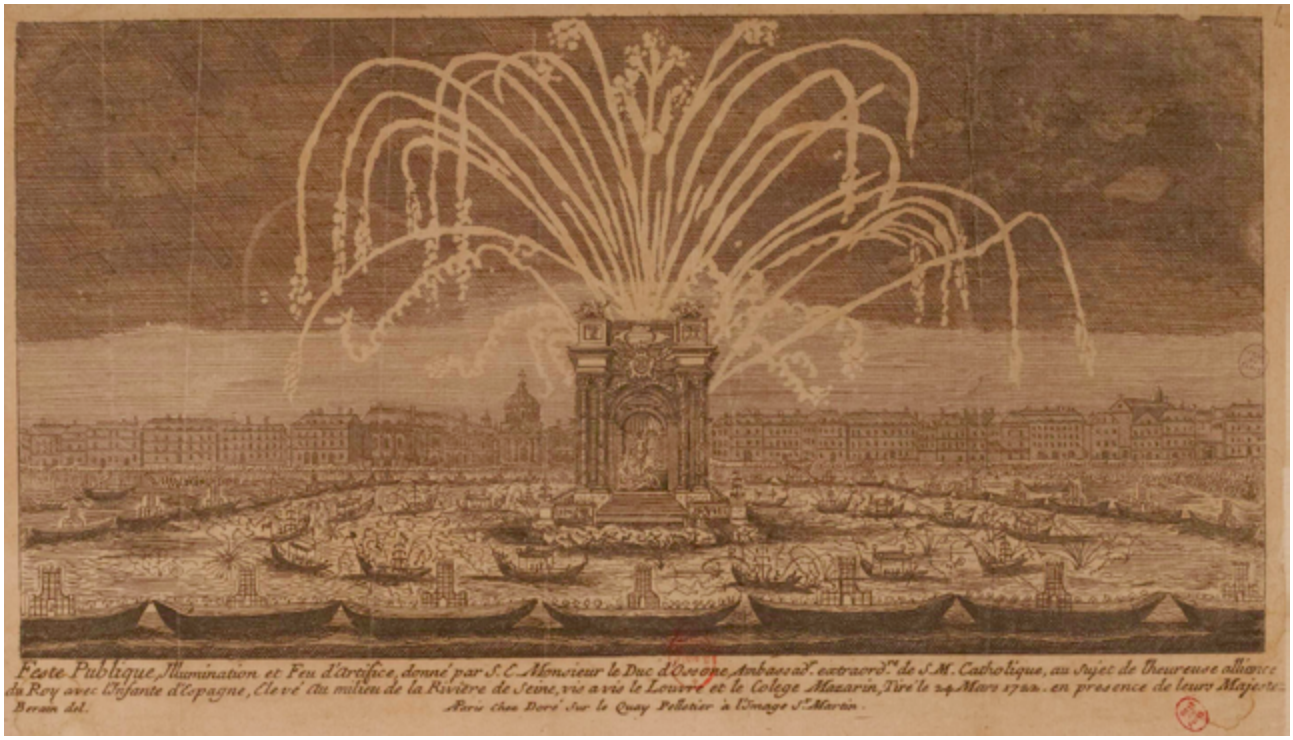


Fig. 75 : D'après Jean Berain, *Le feu d'artifice donné par le duc d'Ossone sur la Seine le 24 mars 1722*, 1722, estampe, 19,4 x 33,3 cm, Paris, Musée Carnavalet, G.24099A

Non seulement les termes de l'acclamation défiaient les lois naturelles, continuant à brûler au contact de l'eau, mais leur spectacle légitimait, aux yeux du pouvoir et de ses concepteurs, l'attente de manifestations de joie tout aussi extraordinaires de la part des Parisiens. Si les acclamations étaient tacitement escomptées, elles étaient de fait associées à la transformation de la force physique en puissance imaginée. Certes, le calme nautique préfigurait l'extraordinaire capacité du souverain à maîtriser les éléments, aussi bien l'Eau que le Feu[11], mais ces acclamations de feu sur la Seine transformaient véritablement la force physique de l'artifice — donc du souverain — en puissance incontestée sur l'échiquier européen. En d'autres termes, ces premiers feux sur la Seine valorisaient la puissance diplomatique du souverain en état légitime et obligatoire — au travers des acclamations indiquées et attendues — tout en la justifiant simultanément[12]. À en croire le livret imprimé pour l'occasion, toute la mise en scène du feu sur le fleuve servit une métaphore de la joie théorique des sujets. En effet, alors même que les artificiers, vêtus en cyclopes sur les chaloupes, devaient se livrer un combat à coup de feu d'artifice, multipliant ainsi les éclats sur la Seine semblables aux éclats théoriques de la joie publique, le Temple devait s'embraser après avoir mis le

9 *Description de la feste donnée dans Paris sur la rivière, le 24 mars 1722, par Monsieur le duc d'Ossone, ambassadeur extraordinaire de Sa Majesté Catholique*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, p. 5.

10 *Ibid.*, p. 6.

11 Dénes Harai, *Le Pouvoir au fil de l'eau. Usages politiques des images aquatiques en France (1594-1715)*, Paris, Les Indes savantes, coll. « La Boutique de l'histoire », 2015, p. 145.

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

feu aux armes de Bellone et se répandre « dans les airs, pour faire éclater la joie de son Triomphe »[13]. En 1722, l'eau et le feu de l'ambassadeur avaient donc été au service d'une représentation destinée à développer une représentation quasi surnaturelle de la royauté, au-delà des frontières du royaume. Aux yeux de tous, le jeune roi transformait la nuit en une vaste lumière, démontrant ainsi son monopole sur la poudre. Même en dehors de la guerre, sa maîtrise de l'obscurité et sa capacité à bouleverser le rythme du temps était manifeste. Indéniablement, ce premier feu d'artifice servit le langage spectaculaire de la diplomatie du jeune Louis XV.

Plus souvent, en revanche, les feux d'artifice sur la Seine servirent à concrétiser des représentations souvent abstraites de la diplomatie française. Ainsi, le feu d'artifice du marquis de Santa Cruz, ambassadeur extraordinaire auprès de Louis XV en 1730, utilisa une représentation des Pyrénées sur la Seine pour célébrer la naissance du Dauphin en 1729. Les décors des feux d'artifice sur la Seine étaient déjà un support formel et intellectuel pour « faire savoir » au plus grand nombre sur les berges, « faire admirer », mais également pour « faire imaginer » des lieux lointains, des puissances souvent abstraites pour les Parisiens[14]. Cette légitimité était d'autant plus reconnue qu'elle provenait de l'initiative d'ambassadeurs étrangers. Langage de lumière et manifestations de puissance, ces feux d'artifice permettaient aux souverains de concentrer une fois de plus le Verbe, fût-il de feu, et l'Action de sa diplomatie[15]. Dans cette perspective, il est vrai, la fascination tenait dans la lumière, sans laquelle les feux d'artifice étaient considérés comme peu éloquents. Ainsi, neuf ans plus tard, le marquis de La Mina répéta l'initiative pour le mariage de Madame Première avec l'Infant d'Espagne en août 1739. Mais les membres de la Ville, tout comme le duc de Luynes, jugèrent combien la décoration était « vilaine »[16], attendu qu'il n'y avait « nulle illumination »[17]. La représentation de la monarchie résidait donc exclusivement dans la complémentarité de l'eau et du feu.

Mais en dehors de ces manifestations diplomatiques, rares ont été les feux d'artifice sur la Seine. En effet, à partir des années 1730, lorsque la Ville devient la première administration du monarque, en n'étant plus seulement un « Corps de Ville »[18], le fleuve fut progressivement confisqué aux ambassadeurs, au profit d'un discours municipal de plus en plus explicite. Au cours de ces années-là, le prévôt des marchands Turgot et les échevins décidèrent d'utiliser la Seine pour témoigner leur attachement politique à la Couronne. À une seule occasion, il est vrai, la Ville organisa des réjouissances sur le fleuve en dehors des exigences monarchiques. Au mois de septembre 1735, Turgot décida de donner une fête à la reine lors du premier voyage de celle-ci à bord du bateau construit par la Ville pour les déplacements de la famille royale sur la Seine. Confié à l'artiste italien Giovanni Nicolas Servandoni, le projet représentait une véritable illumination flottante. Avec les entrepreneurs ordinaires de la Ville, le prévôt des marchands organisa la construction de plusieurs petits bateaux entièrement illuminés pour suivre celui de la reine, à l'image de petites illuminations

13 *Description de la feste donnée dans Paris sur la rivière…*, *op. cit.*, p. 8.

14 Michèle Fogel, *Les Cérémonies de l'information dans la France du XVI^e^ au milieu du XVIII^e^ siècle*, Paris, Fayard, coll. « Les Nouvelles études historiques », 1989, p. 411-429.

15 Jérôme de La Gorce, « La fiesta ordenada por Felipe V en Paris. Celebracion del nacimiento del Delfin y las representaciones de los Pirineos, Espana y el Guadalquivir (24 de febrero de 1730) », dans Nicolas Morales, Fernando Quiles Garcia (éd.), *Sevilla y Corte. Las Artes y el Lustro Real (1729-1733)*, Madrid, Casa de Velázquez, coll. « Collection de la Casa de Velázquez », 2010, p. 231-242.

16 Charles-Philippe d'Albert, duc de Luynes, *Mémoires du duc de Luynes sur la cour de Louis XV (1735-1758)*, éd. Louis Dussieux et Eudore Soulié, Paris, Firmin-Didot, 1860-1865, t. I, *1735-1737*, p. 29.

17 François Delpech (dir.), *L'Imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, coll. « Travaux du Centre de recherche sur l'Espagne des XVI^e^ et XVII^e^ siècles », 2009.

18 Laurence Croq, « La municipalité parisienne à l'épreuve des absolutismes : démantèlement d'une structure politique et création d'une administration (1660-1789) », dans *Ead.* (dir.), *Le Prince, la ville et le bourgeois (XIV^e^-XVIII^e^ siècle)*, Paris, Nolin, coll. « Les Champs libres », 2004, p. 175-201, en particulier p. 183-193.

flottantes[19]. La lecture de la description conservée dans les archives de la Ville témoigne alors de la transformation du fleuve en un vaste écrin du zèle municipal, tandis que son eau était utilisée à des fins quasi oniriques :

> La beauté de cette fête ne consiste pas seulement dans tout ce qu'on vient de décrire. Un effet naturel au lieu où elle se faisoit en augmentoit infiniment la magnificence, tous ces feux dont cette flotte brillante étoit décorée se répétoient dans l'eau et cette réverbération légèrement agitée par le sillage des bateaux eût fait paroître la rivière tout en feu ; C'est cet éclat réel et accidentel que le dessein ni la peinture ne peuvent exprimer et que l'imagination même ne représente que foiblement[20].

Il s'agissait alors de défier l'imagination des Parisiens, tandis que cent soixante musiciens placés dans le bateau central travaillaient eux aussi à diffuser l'hommage sensible de la Ville pour Marie Leszczynska, déjà mère d'un Dauphin et de six princesses. À l'instar de l'ouïe, seul sens qui n'était pas assujetti à la surface figée des choses, les lumières démultipliées sur la rivière devaient amplifier l'étendue du pouvoir de celui qui en organisait les reflets[21].

Telle était l'ambition de la Ville pour honorer la reine, alors même que la Maison du roi n'avait rien exigé. Mais le projet n'aboutit finalement pas, la reine ayant reporté à deux reprises ce voyage qui fut finalement annulé[22]. Toujours est-il que l'étude des coûts extraordinaires de la réception révèle l'importance d'un discours lumineux, pour lequel l'eau du fleuve avait servi de métaphore au nouveau pouvoir municipal des années 1730[23]. À l'image de la royauté qui, depuis le premier Bourbon, avait su exprimer sa domination aquatique[24], la Ville, désormais, manifestait sa capacité à maîtriser cet espace encore incertain sur lequel elle avait juridiction[25]. Les descriptions du projet montrent une Seine calme et lumineuse grâce aux soins de la municipalité, symbole d'un Corps de Ville tout dévoué au règne de Louis XV. En 1735, la Ville de Paris sut parfaitement traduire cette métaphore visuelle. Elle suggéra toutefois, sous la forme d'un temple et de sept bateaux intégralement illuminés (curieusement au nombre des huit membres du Bureau de la Ville), combien celui-ci accompagnait de ses propres lumières la royauté dans l'espace parisien. Au cœur de Paris, sur les lacis de ce fleuve autrefois disputé dans les poèmes[26], la royauté ne brillait de mille feux qu'avec le soutien éclatant de la Ville de Paris.

Dans le premier tiers du règne de Louis XV, les feux d'artifice sur la Seine procédaient tous d'une attention soutenue pour signifier la puissance du souverain dans et au-delà des frontières du royaume. Aux yeux de tous, la maîtrise des éléments contraires devait signifier l'éclat d'une gloire incontestable et l'exemple du feu d'artifice du mois d'août 1739 en est une bonne illustration.

19 Paris, Archives nationales [AN], K 1005, n° 146.

20 AN, K 1005, n° 145, fol. 8.

21 David Le Breton, *La Saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, coll. « Traversées », 2006, p. 38-54.

22 AN, K 10 562, « Fête qui devait être donnée à la Reine et sur la rivière en 1735 », fol. 371 et 372. Compte tenu des ordres de démolition, qui concernaient aussi des charpentiers, des peintres et des tapissiers, ce montant doit être partiel. Toujours est-il que cette perte s'élevait à plus de la moitié (54,5 %) des frais déboursés par la Ville cinq ans plus tôt pour la naissance du duc d'Anjou.

23 L. Croq, « La municipalité parisienne… », art. cit., p. 175-201.

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

25 I. Backouche, *La Trace du fleuve…*, *op. cit.*, p. 163-169.

26 Ce fut notamment le cas lors de la Fronde où les débordements de la Seine isolaient l'Hôtel de Ville sur une île frondeuse. Voir à ce sujet l'ouvrage de D. Harai, *Le Pouvoir au fil de l'eau…*, *op. cit.*, p. 102.

De l'ambition politique à l'échec du discours magnifique : le cas du feu d'artifice sur la Seine de 1739

La seconde utilisation de la Seine par la Ville eut lieu au mois d'août 1739, à l'occasion du mariage de Madame Première avec l'Infant Don Philippe. Notons que deux mois auparavant, en pleine disette, les Parisiens peinèrent à se réjouir réellement pour la paix avec un feu d'artifice sur la place de Grève[27]. Le contexte difficile de la fin de la guerre de Succession de Pologne, puis le prestige certain d'une alliance avec la Couronne espagnole expliquent cette hiérarchie dans la magnificence des réjouissances de l'été 1739 : la paix, peu appréciée, fut fêtée traditionnellement sur la place, alors que le mariage princier méritait de l'être sur la Seine. On se souvient combien, en 1730, l'absence d'illuminations au feu d'artifice de l'ambassadeur espagnol avait été critiquée, confirmant de fait l'importance fondamentale des reflets sur la Seine. Attristé de l'absence du roi, La Mina avait alors proposé d'en faire tirer un second, mais la Maison du roi décida que la décoration serait abattue, attendu qu'elle « ferait du tort au coup d'œil du feu de la Ville »[28]. Si la Seine dépendait de la juridiction du Bureau, elle offrait aussi un espace où celle-ci ne souffrait aucune concurrence. Le dispositif décoratif et lumineux prit alors des proportions tout à fait exceptionnelles pour le règne de Louis XV, dans la mesure où Servandoni choisit le Pont-Neuf pour installer le temple de l'Hymen dont les lumières devaient répondre au temple d'Apollon, construit au milieu du fleuve (fig. 76).

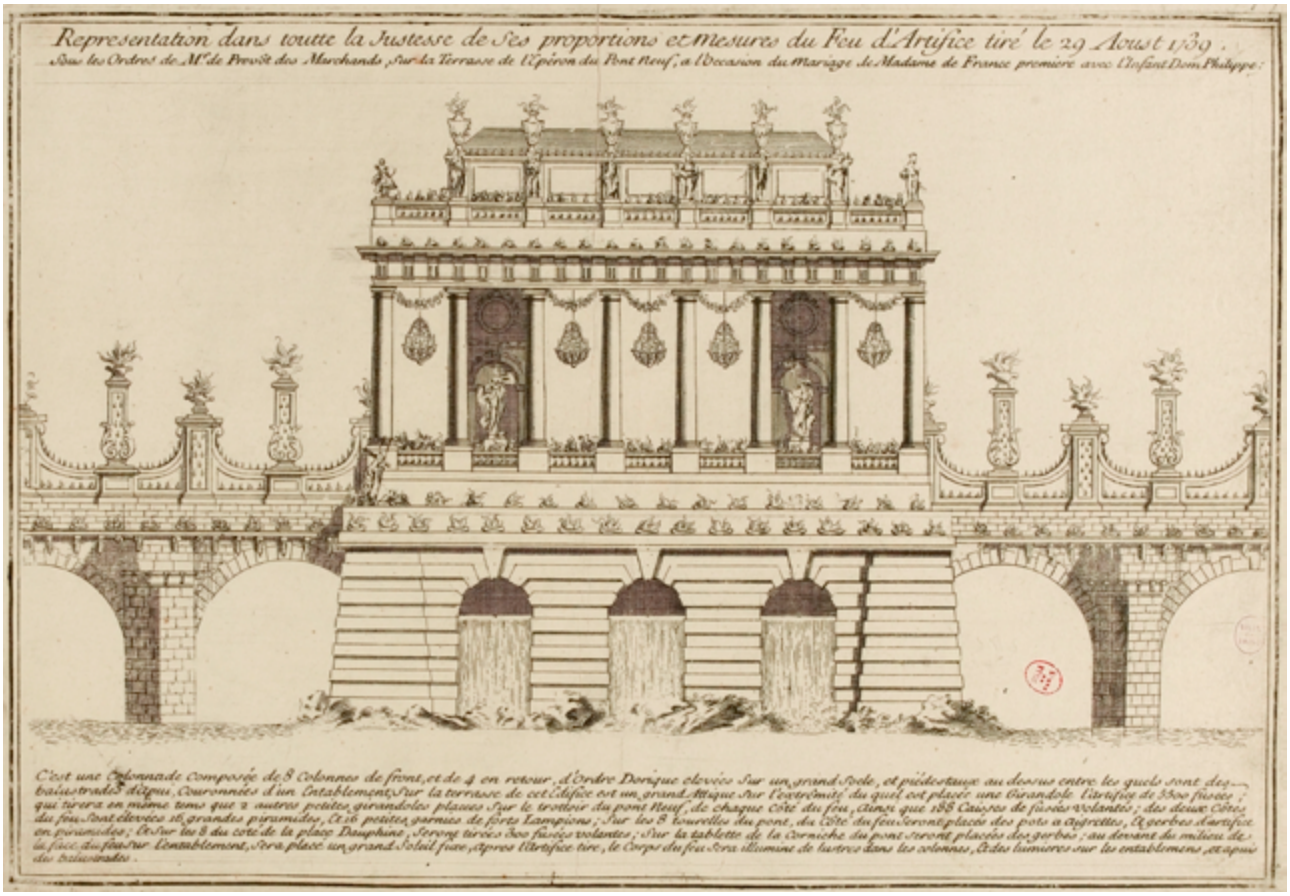


Fig. 76 : *Décoration du Pont-Neuf pour le feu d'artifice tiré le 29 août 1739*, 1739, estampe, 21,8 x 31,4 cm, Paris, Musée Carnavalet, G.24178

27 Voir par exemple les mots du président de la Cour des aides lors de son compliment au souverain chez Edmond-Jean-François Barbier, *Chronique de la Régence et du règne de Louis XV (1718-1763) ou Journal de Barbier*, Paris, Charpentier, 1857, t. III, *1735-1744*, p. 180-181. Le marquis d'Argenson en livre également un témoignage intéressant : René-Louis de Voyer, marquis d'Argenson, *Journal et mémoires du marquis d'Argenson*, éd. Edmé-Jacques-Benoît Rathery, Paris, Vve de Jean Renouard, coll. « Publications de la Société de l'histoire de France », 1859-1867, t. II, p. 130-131 et p. 136-137.

28 C.-P. d'Albert de Luynes, *Mémoires…*, t. II, p. 10.

Le mémoire que Servandoni adressa quelques semaines plus tard au Bureau de la Ville rappelle la double importance du regard des spectateurs sur les quais, ainsi que de la lumière sur l'eau, au travers de bateaux et de girandoles illuminés, de joutes et de combats de monstres marins à coup d'artifice[29]. Le choix du Pont-Neuf répondait en effet à la nécessité d'offrir un spectacle au plus grand nombre, des deux côtés du pont, tandis que la décoration, haute d'environ une quinzaine de mètres, cherchait manifestement à impressionner les Parisiens. Inhérente au projet de chacun des feux d'artifice, cette finalité avait déjà marqué les esprits dans le parc de Versailles, deux jours plus tôt[30]. Toutefois, pour atteindre un tel spectacle, la Ville s'était donné des moyens extraordinaires, notamment en faisant appel à un Saxon, Egide Gottlieb Ulrich, capitaine d'artillerie reconnu pour ses talents d'artificier, en plus des artificiers ordinaires de la Ville, Jean Testard, la veuve Morel et les Dodemant père et fils. Tous devaient contribuer à un jeu de lumière exceptionnel au service d'une magnificence alors inédite, afin de prouver à quel point la Ville de Paris était au service de la royauté.

Présent au Louvre en ce soir du 29 août 1739, le duc de Luynes en laissa une belle description :

> Lorsque le Roi arriva, il y avait sur la rivière différents bateaux avec des matelots, vêtus de différentes façons, qui joutaient. Il y avait longtemps que ces joutes étaient commencées ; elles durèrent jusqu'à près de huit heures. Pendant ce temps on commença l'illumination. Il y avait dans le milieu de la rivière, vis-à-vis le balcon du Roi un bateau à pans, en forme d'île ou de château, ou plutôt de tour, dans le milieu duquel était une nombreuse musique d'instruments seulement violons, trompettes, cors de chasse, jouant et sonnant alternativement. Ce château fut long à éclairer ; mais l'illumination en était fort agréable. Il était éclairé par-derrière, ce qui le faisait paraître transparent. La décoration qui était autour du cheval de bronze représentait un château de pierre de taille soutenu par des colonnes ; ce château fut éclairé le dernier. De l'autre côté du Pont-Neuf, il parut de petits bateaux fort joliment éclairés de petites lanternes suspendues qui formaient différents dessins. Il y avait soixante de ces petits bateaux qui sortaient des deux côtés de la décoration, par-dessous les arches du Pont-Neuf, et venaient se ranger au-dessus, au-dessous et à côté du château transparent[31].

Le souci de faire diversion, avec des joutes d'artifice, le temps d'illuminer le temple d'Apollon au centre de la Seine est bien présent, tandis que Luynes évoque la transparence, la matière devant s'effacer derrière la lumière et la couleur. Dans son projet, Servandoni fondait une grande partie du spectacle sur les reflets colorés du feu dans l'eau, et l'idée fut si forte que huit ans plus tard, le traité des feux d'artifice d'Amédée-François Frézier citait en exemple les illuminations colorées de 1739. Véritable « merveille », il expliquait que la lumière du feu jouait de la transparence du corps qu'elle traversait : des toiles sur le château central, du verre pour les lanternes et les girandoles, le reflet de la surface de l'eau[32]. Outre son effet esthétique, l'idée de transparence de la matière se retrouve dans la manière d'appréhender et de manifester la joie publique. Le château, métaphore du pouvoir royal et de ses plaisirs — véritable « palais enchanté » selon l'avocat Barbier[33] — n'était finalement pas une finalité puisque son illumination à l'arrière était destinée à le transpercer, comme si la matière flottante devait s'effacer au profit de l'incandescence. En ce mois d'août 1739, quelques mois après les contestations des réjouissances pour la paix, et en pleine disette, ce n'est pas tant l'aspect décoratif qu'il faut souligner que la capacité de l'État à créer un puissant décor lumineux[34]. Par ailleurs, le projet de Servandoni prévoyait la mise en scène de la statue d'Henri IV

29 Paris, BnF, Arsenal, Ms. 2757, « Mémoire présenté à Messieurs de la Ville avec le mémoire des avantages du sieur Servandoni à l'occasion de la fête donnée sur la rivière pour le mariage de Madame de France Première », p. 20-26, ici p. 24.

30 C.-P. d'Albert de Luynes, *Mémoires…*, t. III, p. 25.

31 *Ibid.*, t. I, p. 32-33.

32 Paris, BnF, Arsenal, Ms. 3253, « Traité des feux d'artifice, par F. R. P. », 1749, p. 371-372.

33 E.-J.-F. Barbier, *Chronique…*, *op. cit.*, t. III, p. 189.

34 Ralph E. Giesey, *Cérémonial et puissance souveraine : France, XVe-XVIIe siècles*, Paris, A. Colin, coll. « Cahiers des Annales », 1987, p. 81.

grâce à des feux d'artifice à l'arrière, leurs éclats devant être semblables à l'éclat de joie, vif, puissant, merveilleux, faisant écho à la propre joie d'un Henri IV fictif, dont le souvenir confortait la pérennité de la monarchie des Bourbons. Ainsi devait être le message du feu sur l'eau en ce mois d'août 1739, d'autant que l'importance des « feux d'eau », sortes de gerbes et de roues d'artifice symbolisaient, mieux qu'en 1722, la capacité du souverain à défier les lois naturelles, créant de fait l'image d'un pouvoir incontestable.

C'est à l'aune de ces exigences théoriques que les mots du duc de Luynes prennent toute leur ampleur, lorsque sous les yeux de Louis XV, de la famille royale, de la Cour, des ambassadeurs, des commanditaires municipaux et des milliers de Parisiens, les artificiers français ne jouèrent pas le jeu :

> M. Turgot, ayant alors (il était huit heures) pris l'ordre du Roi, ordonna que l'on donnât le signal du feu. Ce signal fut un jet d'eau de feu dans la rivière. On tira d'abord les boîtes et ensuite les canons, l'un et l'autre mal servis ; ensuite il partit des deux côtés du Pont-Neuf une grande quantité de fusées et de pétards, pendant un petit demi-quart d'heure ; après quoi il ne tira plus que de grandes fusées l'une après l'autre pendant presque autant de temps, et l'on cessa ensuite entièrement de tirer. [...] Cependant après environ un quart d'heure de retardement, il partit du château du Pont-Neuf une prodigieuse quantité d'artifices. Au haut du château il parut un rond de feu fort brillant et ensuite un grand et beau soleil, une girandole magnifique qui devait être la fin, mais qui fut suivie d'un grand nombre de pétards et de fusées. Il y avait eu aussi des jets de feu dans la rivière et des gerbes de feu tout le long du Pont-Neuf. Il y avait sur la rivière deux bateaux de dragons transparents qui jetèrent des pétards ; de l'autre côté du château transparent on jetait aussi des pétards et de fusées. Le tout aurait été fort beau, s'il avait été tiré comme il devait l'être. La mauvaise foi des artificiers fut cause du dérangement, et le prévôt des marchands ayant demandé au Roi la permission de les punir en les faisant mettre au cachot et les privant de leur maîtrise, le Roi eut bien de la peine à dire oui. Cependant à la fin il le permit, et Madame Infante étant venue ensuite demander au Roi leur grâce, le Roi ne voulut jamais rien répondre. Lorsque cet artifice fut tiré, la nuit étant plus avancée, l'illumination du château du Pont-Neuf parut encore plus belle ; il y avait sur la colonne du milieu en bas une couronne qui paraissait de pierres précieuses et faisait un très bel effet[35].

Si l'architecture restait fascinante, le feu sur la rivière fut un échec dangereux. Non seulement les artificiers n'avaient pas honoré le contrat de la Ville, mais ils avaient surtout outragé la grandeur monarchique. L'avocat Barbier attribua ce fiasco à la jalousie des artificiers français envers l'artificier saxon employé par la Ville[36]. Grâce aux registres d'écrou de la Ville, on apprend que les artificiers français furent emprisonnés le 1er septembre dans les geôles de l'Hôtel de Ville par ordre du roi et n'en sortirent que le 31 octobre suivant[37]. Même si les registres passent sous silence les raisons exactes de leur punition, il est certain que les artificiers furent punis pour leur « malice », une insolence d'autant plus intolérable que le feu avait coûté à la Ville près de 27 000 livres, sans compter les décorations du feu. Au-delà de ces considérations, les artificiers français payèrent l'échec d'un spectacle qui aurait dû être grandiose, puisque l'eau sans le feu anéantissait l'image d'une monarchie puissante qui devait prendre corps, capable d'instaurer la paix et de réjouir les sujets, malgré la défaite et ces temps de disette.

Indubitablement, le feu sur la rivière de 1739 illustra d'une part la capacité de la Ville de Paris à offrir un spectacle démesuré, capable de maîtriser l'eau et le feu dans des proportions inédites et surtout stratégiques en temps de crise et, d'autre part, l'échec de cette ambition, précisément parce que la représentation de la royauté, aussi impressionnante qu'elle voulait être, restait dépendante d'intérêts corporatistes ou patriotiques, comme ce fut aussi le cas en 1763.

35 C.-P. d'Albert de Luynes, *Mémoires…*, *op. cit.*, t. I, p. 32-34.

36 E.-J.-F. Barbier, *Chronique…*, *op. cit.*, t. I, p. 190.

37 AN, Z1h 367, fol. 97v°.

Chasser l'échec patriotique par le grandiose du feu d'artifice ? Le cas du feu d'artifice sur la Seine en juin 1763

L'usage ponctuel de la Seine pour quelques réjouissances monarchiques met en lumière une stratégie de la Maison du roi, parfois à des fins de diversion politique, comme ce fut par exemple le cas en 1763, à l'issue de la guerre de Sept Ans. La signature du traité de Paris en 1763 entérinait, pour le royaume, de lourdes pertes territoriales. Si, selon Edmond Dziembowski, la réputation de paix honteuse est exagérée[38], on peut difficilement nier à quel point les Parisiens ressentirent l'humiliation de la défaite[39], alors que huit ans plus tôt, leur pays faisait trembler l'Angleterre. Dans ces circonstances, la question des réjouissances se posa bien vite. Dès le mois de février 1763, le duc de Praslin, ministre des Affaires étrangères, faisait part de ses doutes au chargé de mission à Londres, le duc de Nivernais[40]. Celui-ci lui répondit qu'au regard de ce qui se faisait à Londres, les réjouissances devaient être « médiocres, et comme des gens qui se réjouissent d'avoir fait une paix qui était nécessaire, et non pas qui se glorifient d'avoir fait une belle paix [...] des petits feux de joie qui ne coûtent guère et qui amusent le peuple[41] ». Pourtant, les réjouissances en juin 1763 discréditent cette idée. En effet, de concert avec la Ville, la Maison du roi avait choisi de célébrer simultanément la paix et l'inauguration de la statue royale érigée sur la place Louis-XV en février en utilisant la Seine comme décor du feu d'artifice, précisément devant cette place. La chronologie des réjouissances est une succession de trois jours de fête : le 20 juin, la statue fut inaugurée, le 21 la paix publiée et le 22, le *Te Deum* fut chanté et le feu d'artifice tiré[42] (fig. 77).

Grâce à l'avocat Barbier, nous savons à quel point l'installation de la statue royale au mois de février avait déjà suscité critiques et mauvais discours contre Louis XV[43] et, au mois de juin, il passa sous silence une hypothétique présence populaire lors d'une courte cérémonie, plus officielle que réjouissante[44]. Edmond Dziembowski y voit la conséquence d'une lente désacralisation du pouvoir royal, qui se serait accélérée après la victoire de Port-Mahon. Selon lui, l'autorité a non seulement perdu son pouvoir de persuasion[45], mais c'est aussi tout le système commémoratif qui se trouve inversé, voire en faillite, dans la mesure où, en 1763, les *Te Deum* et les formes traditionnelles de joie publique ne suscitent plus ni l'adhésion, ni l'affluence populaires[46]. Avec le système des dons patriotiques, les Français ont cru pouvoir célébrer eux-mêmes la puissance royale jusqu'aux conditions humiliantes de la paix acceptée par un Louis XV profondément affaibli dans l'opinion publique. « Le souverain statufié, temps fort du rituel absolutiste mis en place par les Bourbons, n'inspire plus un respect unanime », écrit Edmond Dziembowski[47]. C'est donc dans ce contexte

38 Edmond Dziembowski, *La Guerre de Sept Ans, 1756-1763*, Perrin/ministère de la Défense, coll. « Pour l'histoire », , 2015, p. 578.

39 François Pernot, « "En guerre pour quelques arpents de neige vers le Canada" ? L'accueil du traité de Paris en France », dans Bertrand Fonck et Laurent Veyssière (dir.), *La Fin de la Nouvelle-France*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2013, p. 419-432.

40 Louis-Jules Mancini-Mazarini, duc de Nivernais, *Œuvres posthumes*, éd. Nicolas François de Neufchâteau, Paris, Maradan, 1807, p. 209-218, cité par E. Dziembowski, *Un nouveau patriotisme français, 1750-1770. La France face à la puissance anglaise à l'époque de la guerre de Sept Ans*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the eighteenth century », 1998, p. 445.

41 L.-J. Mancini-Mazarini, duc de Nivernais, *Œuvres posthumes*..., *op. cit.*, p. 218.

42 Comme le précise le *Journal* de Barbier (E.-J.-F. Barbier, *Chronique*..., *op. cit.*, t. VIII, p. 83), seul le feu des artificiers français fut tiré le 22 juin tandis que celui des artificiers italiens fut reporté au 3 juillet à cause d'un violent orage qui en avait empêché l'exécution le soir du 22 juin.

43 *Ibid.*, p. 65-66.

44 *Ibid.*, p. 77-84.

45 E. Dziembowski, *Un nouveau patriotisme français*..., *op. cit.*, p. 434.

46 *Ibid.*, p. 450.

47 *Ibid.*, p. 471.



Fig. 77 : *Le feu d'artifice tiré sur la Seine le 22 juin 1763*, 1763, estampe, 32 x 43,3 cm, Paris, Musée Carnavalet, G.24451

particulier qu'il faut envisager le feu d'artifice sur la Seine, dernier recours stratégique pour tenter de remédier au déficit patriotique en ravivant quelques manifestations de joie, en faveur de la politique de Louis XV au travers d'un spectacle particulièrement sensationnel.

Le gouvernement avait parfaitement conscience de cette situation, comme en témoignent les inquiétudes du duc de Praslin au lendemain de la paix. L'eau et le feu, une fois de plus, étaient mobilisés, à cette différence près qu'en 1763, leur alliance semblait la seule capable de ranimer un soupçon d'intérêt en faveur de la gloire royale, de plus en plus érodée depuis quelques années. Dans cette perspective, la volonté de « confondre » les réjouissances de l'inauguration avec celles de la paix s'avérait aux yeux du pouvoir particulièrement stratégique, puisque le feu d'artifice organisé sur la Seine face à la place Louis-XV devait réactiver les codes esthétiques d'une gloire royale, en écho à la représentation royale, inaugurée deux jours plus tôt au milieu des mauvais discours. Peu de documents font mention des raisons profondes qui justifièrent le choix de la Seine, mais les papiers de la Ville démontrent tous la volonté de créer les conditions d'un spectacle extraordinaire. Il s'agissait d'un feu placé sur des bateaux, d'une soixantaine de toises de long, posé sur une terrasse peinte, au milieu duquel s'élevait le temple de la Paix « en colonnes tournantes », destinées à dynamiser les représentations d'une paix mal perçue en créant un effet quasi hypnotique. Bombes et fusées de table, caisses d'artifice, cinq cents pots à feu, girandes aux extrémités du décor, ouvrirent un spectacle destiné à émerveiller, tant par la prouesse technique que par les effets esthétiques à la surface de la rivière. Mais la partie la plus importante vint ensuite, lorsqu'au centre du temple, entouré de palmiers, parut une allégorie de la Gloire, cerclée par des cascades de feu, des groupes d'enfants illuminés par des fusées et qui s'acheva, magistralement, en une grande pièce de feu

figuré portant la devise «Vive le Roi» en lettres d'or, jaillissant au sommet de la décoration du feu d'artifice[48]. Sans surprise, ce type de décor était tout à fait classique et n'économisait ni les allégories ni les références rocaille, pourtant quelque peu dépassées.

Il faut sans doute voir dans ce spectacle, disposé devant Louis XV à cheval, commandant son armée comme son royaume, une tentative de rappeler aux sujets combien, en dépit des opinions divergentes et de moins en moins encadrées, la gloire royale perdurait, à l'intérieur des frontières comme au-delà des océans[49]. Au regard des précédents feux tirés sur la Seine, il est symptomatique, en effet, qu'aucune référence stylistique n'ait fait allusion aux territoires éloignés de l'ancienne Nouvelle France. L'échec était patent dans les esprits ; sur la Seine, il était latent, latent dans cet artifice qui tentait à grands coups d'éclats de feux de faire diversion en réactivant les traditionnels spectacles de la gloire. Face à la statue, sur un fleuve qui n'avait plus vu de feu tiré depuis 1739, tout se passa comme si le pouvoir escomptait quelques murmures d'admiration pour de telles prouesses techniques, faute d'en avoir pour un patriotisme français trop vite déçu. Quelques témoignages ne trompent pas, en effet. L'avocat Barbier évoque plusieurs fois la très grande affluence de spectateurs, tant pour voir les préparatifs du feu sur l'eau que son spectacle[50]. Reporté au 3 juillet à cause d'une forte pluie, le feu des artificiers italiens suscita malgré tout quelque admiration. Le duc de Croÿ, très friand du spectacle de la foule sur les quais, livre un très beau témoignage de l'instant alors qu'il traverse les quais en carrosse :

> On le tira à neuf heures et demie. Il dura douze minutes. Ce n'était qu'une partie du feu, mais elle fut superbe, surtout les jets d'eau et la cascade en feu que je n'aurais pas cru qu'on pût si bien rendre. [...] On sent bien qu'avec la fournaise que fut le feu français, ces deux choses ensemble, bien entremêlées, auraient fait un des plus beaux feux du monde. Le peuple pour qui, sans cérémonie, on avait donné ceci, en parut content. On dit qu'à l'inauguration de la place, il n'avait pas fait de démonstration[51].

Si la paix était triste et ses réjouissances peu sincères, il est indéniable que les Parisiens furent très nombreux à assister au spectacle du feu[52]. Dans ses relations officielles, la Ville avait évalué les spectateurs à près de 400 000, étant convaincue que la moitié de Paris serait présente ce soir-là[53]. En dépit de ces statistiques toujours discutables, là réside sans doute le succès des autorités. En offrant un spectacle sur la Seine, elles avaient escompté la curiosité du public et le goût du sensationnel pour l'exploit nautique.

En d'autres termes, le spectacle extraordinaire du feu sur la Seine en juin 1763 ne fut qu'une tentative pour remédier au manque d'enthousiasme pour les clauses du traité de Paris, comme si ces représentations de la monarchie, au travers de l'eau et du feu pouvaient une dernière fois adoucir la déception et les mauvais discours.

Finalement, la question de l'eau et du feu dans les représentations du pouvoir monarchique soulève celle, fondamentale, des moyens d'information et de communication du régime des Bourbons. Par le feu d'artifice tiré sur la Seine et les très nombreux « feux d'eau », la Maison du roi, les ambassadeurs et la Ville représentaient la capacité de la monarchie à maîtriser la Nature, créant, de fait, le spectacle d'une force transformée en puissance, imposant et justifiant par sa technique et sa maîtrise des éléments un discours qui se voulait stupéfiant. Les règnes précédents furent novateurs

48 AN, K 1014, fol. 1881.

49 Michel Vergé-Franceschi, « La gloire du roi sur mer (XVII^e^-XVIII^e^) », dans Bernard Barbiche, Jean-Pierre Poussou et Alain Tallon (dir.), *Pouvoirs, contestations et comportements dans l'Europe moderne. Mélanges en l'honneur du professeur Yves-Marie Bercé*, Paris, PUPS, coll. « Collection Roland Mousnier », 2005, p. 421-435.

50 E.-J.-F. Barbier, *Chronique…*, *op. cit.*, p. 77-84.

51 Emmanuel de Croÿ, *Journal de cour (1718-1784)*, Paris, Paleo, coll. « Sources de l'histoire de France », 2004-2006, t. III, *1763-1767*, 2004, p. 53-55.

52 Pour preuve, notons que c'est aussi lors de ces réjouissances que les archives des commissaires ont conservé le plus de plaintes pour vol ou litiges concernant la location des places.

53 AN, K 1014, fol. 1881.

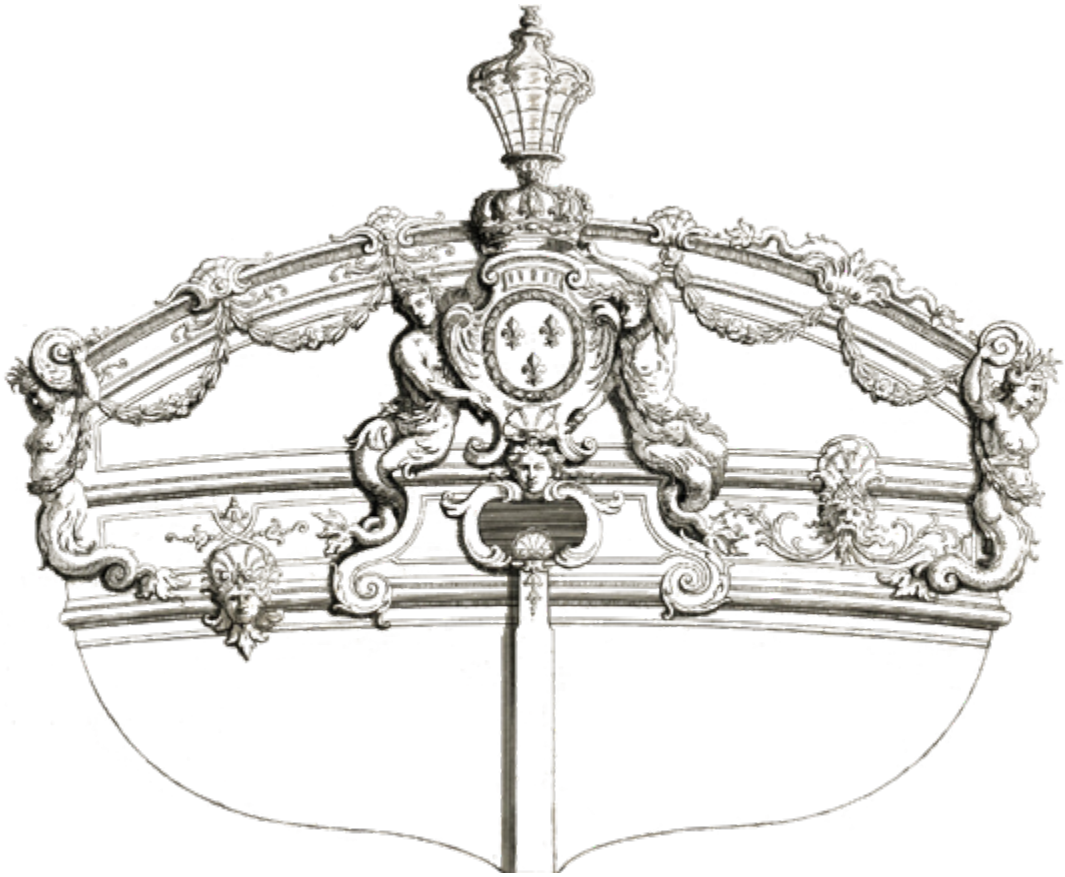
en ce domaine[54], mais il est certain que, dans la Capitale au XVIII^e siècle, la Ville sut quelquefois s'en faire la digne héritière. Près des berges de la Seine, sur la place de Grève, la symbolique de l'eau et du feu subsista dans les décors. Ce fut par exemple le cas lors du second mariage du Dauphin avec Marie-Josèphe de Saxe en février 1747, lorsque les décorations représentaient un temple dédié aux noces de Neptune et d'Amphitrite, au cœur d'un décor aquatique dominé par l'autel enflammé de l'Amour[55]. Une fois de plus, l'eau représentée dans le décor se liait naturellement avec le feu du spectacle, répétant une symbolique mariale qui n'avait rien d'anodin en plein cœur d'une ville qui se définissait par son fleuve, tout comme en 1782, lorsque la Ville mobilisa à nouveau ce type de décor, cette fois pour célébrer la naissance du Dauphin.

En définitive, les rares occasions des feux tirés sur la Seine, d'abord en 1739, après une paix célébrée dans la misère et la disette, puis en 1763, après les déceptions patriotiques, démontrent combien la conjonction effective des éléments symbolisait les efforts pour réactiver une image glorieuse de la royauté. La poudre et la puissance, tels pourraient être les deux termes les plus à même de signifier l'ambition politique de la monarchie dans ces feux d'artifice, mais ce serait oublier l'eau du fleuve qui permit, par sa maîtrise impeccable, de démontrer l'extraordinaire capacité du souverain à surpasser, en les conciliant, les éléments contraires de la nature.

54 Michel Jeanneret, *Versailles, ordre et chaos*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 2012, p. 93-95. Sur le règne de Louis XIII et de Louis XIV, voir, dans ce volume, M.-C. Canova-Green, « Entre plaisir et épouvante : Spectacles pyrotechniques sous le règne de Louis XIII » et Gérard Sabatier, « Versailles, l'eau, le feu, le roi ».

55 AN, K 10091, fol. 982.

Partie 5
Marins et marines de feu



La dialectique de l'eau et du feu occupait une place particulière dans la glorification de la puissance maritime des États en raison des sujets dans lesquels les deux éléments étaient déjà présents. Les batailles navales, les sièges de villes côtières et la démonstration de force des flottes luttant contre les pirates sur les eaux territoriales constituaient de potentiels sujets pour les peintures et les gravures, tout comme pour les spectacles (reconstitutions des combats navals, simulacres de combat aquatique sur terre et joutes aquatiques) qui se déroulaient dans les ports, sur les fleuves, les lacs et les étangs ainsi que jusqu'à la cour temporairement inondée de certains palais princiers. Felicia M. Else nous invite à découvrir les codes iconographiques et les coulisses techniques de ce type de représentation vivante, sonore et interactive à travers le spectacle fluvial de Pise et la naumachia de Florence organisés chez les Médicis en 1589, en les situant parmi d'autres spectacles aquatiques européens du XVI^{e} siècle. De l'autre côté de la Méditerranée, Jesús F. Pascual Molina explore l'arrière-plan culturel et politique de tous les spectacles aquatiques ou liés à l'eau qui étaient organisés par les souverains espagnols, les Grands et les villes jusqu'à la fin de l'époque moderne. Entre les péninsules italienne et espagnole, Enikő Szabolcs explore le littoral français suivant l'eau et le feu dans les marines de Joseph Vernet — célèbre pour ses vues des ports de France (1753-1763) commandées par Louis XV — à travers les Salons de Diderot. Elle souligne le rôle joué par ces éléments dans l'expression picturale du beau et du sublime, ce qui indique un changement de paradigme visuel dans la commande royale par rapport à celle du siècle de Louis XIV où dominaient le grand et le magnifique.

Dénes Harai

The dialectic of water and fire had a special place in the glorification of States' maritime power because of the subjects in which the two elements were already present. Naval battles, sieges of coastal towns and the demonstration of the strength of flotillas fighting against pirates on territorial waters constituted so many potential subjects for paintings and engravings, as well as for spectacles (reconstitution of naval battles, simulated water combat on land and aquatic jousts) which took place in ports, on rivers, on lakes and ponds as well as even the court itself, temporarily flooded in certain princely palaces. Through the river-based spectacle of Pisa and the naumachia of Florence organized by the Medici in 1589, Felicia M. Else invites us to discover the iconographic codes and the behind-the-stage techniques of this live, sonorous and interactive type of representation while situating them among other aquatic spectacles in 16th-century Europe. On the other side of the Mediterranean Sea, Jesús F. Pascual Molina explores the cultural and political background of all of the aquatic festivals organized by the Spanish sovereigns, the aristocracy, and cities through the end of the Early Modern period. Between the Italian and Spanish peninsulas, Enikő Szabolcs uses Diderot's Salons as a lens to examine the French coast via water and fire in the naval paintings of Joseph Vernet, famous for his views of the ports of France (1753–1763) ordered by Louis XV. She emphasizes the role played by these elements in the pictural expression of the beautiful and the sublime, which is indicative of a shift in the visual paradigm in royal commissions vis-à-vis that of the century of Louis XIV which was rather dominated by the grand and the magnificent.

Fire on Water

The Destructive Forces behind the Sixteenth Century Naval Battle

Felicia M. Else

In memoriam J.R. (Ronnie) Mulryne[1]

Like many rulers of their time, the Medici Grand Dukes of Tuscany, from Cosimo I to Ferdinando I and beyond, included mastery over fire and water as part and parcel of their knowledge of and authority over the cosmos. Representations of fire and water, along with the other two elements of air and earth, were tied to Medici political power, territorial expansion and the avid collecting of wonders of art and nature. Giorgio Vasari's decorations of the *Sala degli Elementi* in the Palazzo Vecchio have walls dedicated to Fire showing Vulcan's Forge and water with the Birth of Venus[2]. Walls dedicated to fire and water line the Studiolo of Francesco I where the Grand Duke's renowned collection of marvels, including naturalia like corals and objects of artifice like ornamented pistols or flammable compounds like sulfur, were stored in cabinets painted with relevant mythological and allegorical subjects[3]. Fire and water also came together in the remarkable festivals and theatrical productions put on by the Medici court. For the performance of *La Pellegrina* put on for the wedding of Ferdinand I to Christine of Lorraine in 1589 in Florence, audience members would have borne witness to a Dante-esque vision of Hell engulfed in flames in the fourth intermezzo and then a seascape strewn with water deities surrounding Amphitrite's seashell chariot in the fifth[4].

There was another genre that brought the traditionally opposing forces of fire and water together but in even closer proximity. The naval battle, sometimes dubbed with its ancient moniker, *naumachia*, was staged throughout Early Modern Europe and spoke to the pretensions of political power in this age of territorial expansion and conflict. Tuscany was no exception, as shown in an engraving of a famous *naumachia* set in the Palazzo Pitti courtyard put on for the above-

1 A related version of this study can be found in the December 2020 edition of *Arti dello Spettacolo / Performing Arts* Journal dedicated to the memory of J. R. Mulryne.

2 On Vasari's Sala degli Elementi, see Jerry Lee Draper, 'Vasari's Decoration in the Palazzo Vecchio: The Ragionamenti translated with an Introduction and Notes', Ph.D. diss., Chapel Hill, University of North Carolina, 1973, vol. 1, p. 84-134; Ettore Allegri and Alessandro Cecchi, *Palazzo Vecchio e I Medici. Guida storica*, Florence, Studio per edizioni scelte, 1980, p. 63-73; Janet Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X and the Two Cosimos*, Princeton, Princeton University Press, 1984, p. 276-280; and Liana de Girolami Cheney, '*Sala degli Elementi* in Palazzo Vecchio: The Symbolism of Water', *Discoveries*, 26/2, 2009, p. 1-6.

3 On the Studiolo, see Giulio Cesare Lensi Orlandi, *Cosimo e Francesco de' Medici alchimisti*, Florence, Nardini, 1978, p. 119-124; Luciano Berti, *Il principe dello studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Florence, EDAM, 1967, p. 61-84; and Larry J. Feinberg, 'The Studiolo of Francesco I Reconsidered', in Cristina Acidini Luchinat *et al.* (eds.), *The Medici, Michelangelo, and the Art of Late Renaissance Florence*, New Haven/London, Yale University Press, 2002, p. 47-65.

4 For summaries and illustrations related to these intermezzi, see Alois Maria Nagler, *Theatre Festivals of the Medici, 1539–1637*, New Haven/London, Yale University Press, 1964, p. 84-88, and James Saslow, *The Medici Wedding of 1589. Florentine Festival as Theatrum Mundi*, New Haven/London, Yale University Press, 1996, p. 232-241.

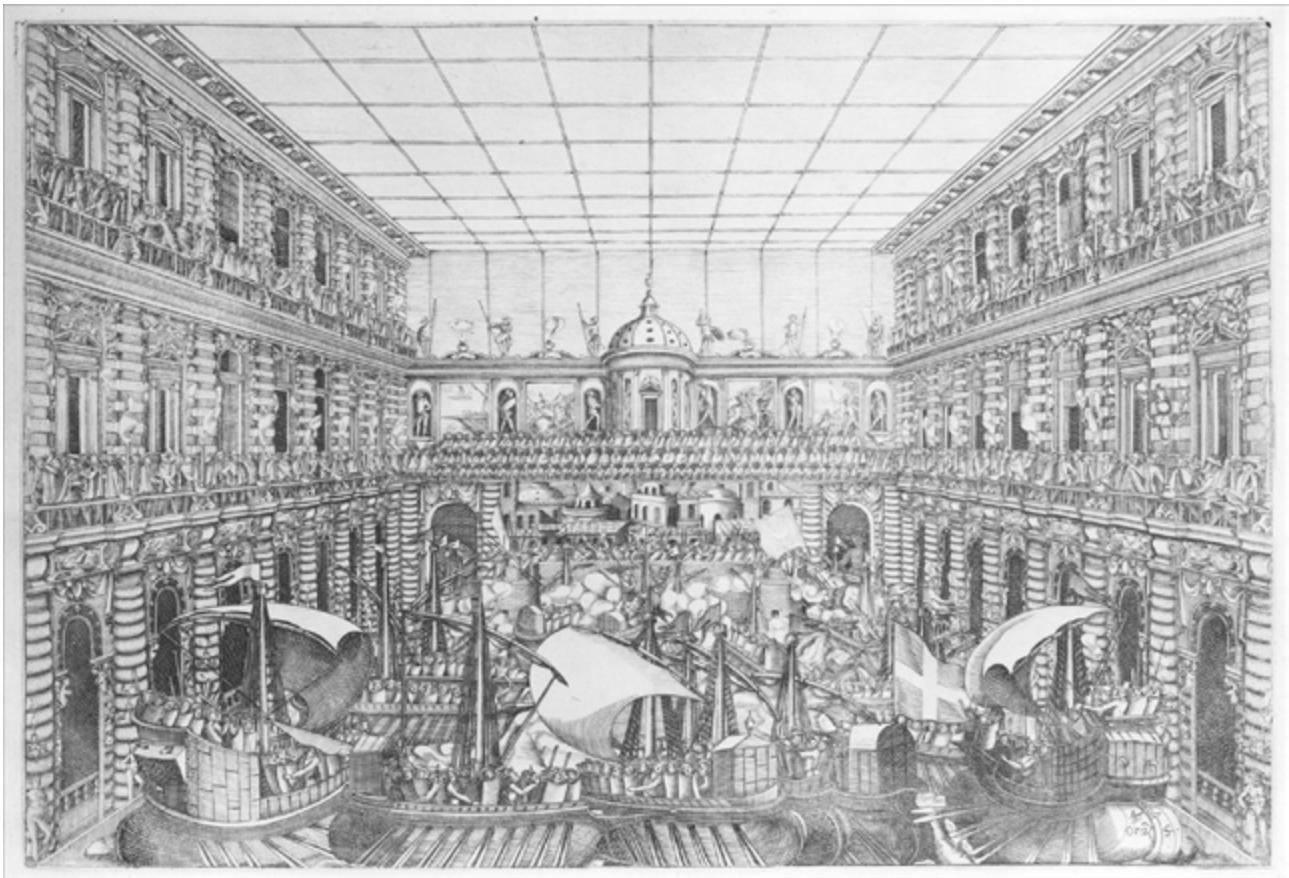


Fig. 78 : Orazio Scarabelli, *Naumachia in the Courtyard of Palazzo Pitti*, c. 1589–1592, engraving, 26,1 x 38,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, 31.72.5(11)

mentioned wedding of Ferdinando I (fig. 78). Scholars of art and festivals have rightly emphasized the manipulation and visual splendor of water in such impressive maritime displays[5]. This study looks at the pairing of water and fire in 16th-century representations of naval battles, including two examples from the 1589 wedding of Ferdinando as well as important precursors in France and elsewhere. Naval battles in festivals struck contemporaries in their wondrous but terrifying displays of fire on water, whether in the form of fireworks, firearms or, in some cases, water literally set on fire. Sources reveal how water and fire conveyed an impression of destructive power, one altogether fitting given the terrifying experience of real maritime warfare underway at this time.

The sixteenth century saw a great many important naval battles as Western forces fought the Ottoman Turks and each other. Accounts of actual naval battles provided contemporaries with an impression of destructiveness wrecked by the forces of fire and water – ships afire tossed in a watery landscape – visible in dramatized painted representations, like Giorgio Vasari's *Emperor Maximilian Lifting the Siege of Livorno* in the Palazzo Vecchio (fig. 79) and Andrea Vicentino's *Battle of Lepanto* (fig. 80)[6]. In actual naval battles, ship combatants faced the perils of artillery fire and unfriendly

5 Research on this groundbreaking event will be cited in more detail later. For recent studies and bibliography relating to the provisioning of water for this, see J. R. Mulryne, 'Arbitrary Reality: Fact and Fantasy in the Florentine *Naumachia*, 1589', in Margaret Shewring (éd.), *Waterborne Pageants and Festivities in the Renaissance. Essays in Honour of J. R. Mulryne*, Farnham/Burlington, Ashgate, coll. « European Festival Studies : 1450-1700 », 2013, p. 143-175, and Felicia M. Else, *The Politics of Water in the Art and Festivals of Medici Florence: From Neptune Fountain to Naumachia*, London/New York, Routledge, "European Festival Studies, 1450-1700", 2019.

6 On the Vasari, see E. Allegri and A. Cecchi, *op. cit.*, p. 260-261, and Ugo Muccini, *The Salone dei Cinquecento of Palazzo Vecchio*, Florence, Le Lettere, 1990, p. 147-149. For the Vicentino, see Iain Fenlon, *The Ceremonial City. History, Memory and Myth in Renaissance Venice*, New Haven/London, Yale University Press, 2007, p. 172-173, and Roger Crowley, *Empires of the Sea. The Siege of Malta, the Battle of Lepanto and the Contest for the Center of the World*, New York, Random House, 2008, plate 16.



Fig. 79 : Giorgio Vasari, *Emperor Maximilian Lifting the Siege of Livorno,* detail of the *Salone dei Cinquecento*, 1563-1565, fresco, Florence, Palazzo Vecchio
(© Heritage Image Partnership Ltd / Alamy)

seas. In the battle of Lepanto of 1571, historian Niccolò Capponi references the Otttomans' use of flaming pots and fire tubes and how the relentless fire of the Venetian galleasses appeared as 'all one flame'. A passage he cites by Giovanni Battista Contarini references how men fell by the forces of fire and water:

> There happened a mortal storm of harquebus shots and arrows, and it seemed that the sea was aflame from the flashes and continuous fires lit by fire trumpets, fire pots and other weapons… many Turks and Christians had boarded their opponents' galleys fighting at close quarters with short weapons, few being left alive. And maces, daggers, axes, swords, arrows, harquebuses and fire weapons. And besides those killed in various ways, others escaping from the weapons would drown by throwing themselves into the sea, thick and red with blood[7].

7 Niccolò Capponi, *Victory of the West: the Great Christian-Muslim Clash of the Battle of Lepanto*, Cambridge, Da Capo Press, 2007, p. 267 and p. 273-274. Roger Crowley also cites similar passages, titling his chapter on Lepanto 'Sea of Fire'. See R. Crowley, *op. cit.*, p. 266-277.



Fig. 80 : Andrea Vicentino, *The Battle of Lepanto (1571)*, 1594-1605, oil on canvas, Venice, Palazzo Ducale (© The Picture Art Collection / Alamy)

Throughout the foreground of Vicentino's painting can be seen bodies strewn about the water; another painting by Vasari, *The Defeat of the Turks at Piombino*, shows the head of a drowned Turk next to a classicizing personification of the Tyrrhenian Sea in the foreground (fig. 81).

Erudite Latin poems about the battle of Lepanto similarly evoke death and slaughter among the forces of fire and water, sometimes hailing classical subjects. One epic poem composed by Juan Latino, a black African former slave who worked his way to become a professor of Latin in Granada, praised the deeds of one of the battle's key commanders, Don Juan of Austria, likening him to Neptune. Latino describes the battle scene with the Genoese commander Andrea Doria: 'Culverins sank countless ships with sulfurous fire while the harquebus issues a stream of bullets…Volleys of flaming tow launched with Vulcan's art scatter sparks at the Turks to ignite their ships.' At one point, Don Juan gazes at the torches and firestorms on the water, decrying 'What of the lightning that bursts from the cannons and flashes across the water?' In addition to the expected glorification of the Christian forces, scholars have also noted Latino's sympathetic portrayals of the Muslim adversaries, including the Ottoman admiral Ali Pasha. He described the point of view of Pasha in the face of Don Juan's ships – 'he [Pasha] shudders at the powers of the sea, the fickle deities, Neptune's realm turned against him…'. Latino then has the Ottoman admiral, if faced with survival but defeat, boldly proclaim 'if as leader and Pasha, I survive the battle, I pray… Let Scylla crush me, let merciless Charybdis herself swallow me alive in her whirlpool, and drown me in her massive vortex'[8]. Another similar poem brings out the



Fig. 81 : Giorgio Vasari, *The Defeat of the Turks at Piombino*, 1563-1565, fresco, Firenze, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento (© Heritage Image Partnership Ltd / Alamy)

8 Elizabeth R. Wright, Sarah Spence and Andrew Lemons (eds. and transl.), *The Battle of Lepanto*, Cambridge/London, Harvard University Press, coll. "The I Tatti Renaissance Library", 2014, p. IX-X, 428, 484; and Poem XXII, Juan Latino, 'The Song of John of Austria', in *ibid.*, p. 296-297, 312-315, 340-341, 344-345, 357, and 361.

violent spectacle of the dead in the water: 'See how in retreat the infidel's ship was plowing stained with blood that the drowned barbarian corpses had shed... Phoebus dipped his light and Neptune sank bodies under the red waves'[9].

In the realm of festivals, staging naval battles formed an important part of the idealized political image promoted by such spectacles, and it was a genre especially tied to violence and danger as well as loud noises and showy pyrotechnics. Several examples, particularly in France, struck viewers with their juxtapositions of the destructive forces of water and fire. In Richard Cooper's study of French festivals, he described a scene of acrobatics among fire and water at the coronation of Henri II at Reims in 1547. A boat manned by dark-skinned sailors of African origin, dubbed by contemporaries as 'Sauvages', engaged in a precarious river battle, and Cooper cites a French contemporary: 'they finally came into his Majesty's view, and secured the ships to each other with grappling irons to allow hand to hand combat; they performed wonders of defending themselves, each side firing flames and rockets like spears, and other fireworks, with the result that the ship's mast, its top and its pilot were all artfully shot into the air, whilst the Sea monsters and the Savages were suddenly diving underwater one after the other, so as not to be harmed by the flames'[10].

The *naumachia* performed for Henri II at Lyons in 1548 was described in terms that, as Margaret McGowan points out, 'simulated real warfare'. She points out how the description by the festival organizer Maurice Scève highlighted the pandemonium, the noise of trumpets and firearms, the flames erupting across the water and the intense emotions, including fear, felt by the spectators from this violent spectacle whom, she points out, 'expected fatalities, their feelings vying between intense joy and overwhelming fright'. Scève made sure to conclude his description with a reassurance that 'thus ended the naval battle without hurt to any person whatsoever', a state that, of course, could not apply to real naval battles[11]. Henri was so impressed that he ordered another naval battle for his entry into Paris in 1549. In this case, no less than thirty large galleys were launched to attack a bastion on the Isle of Louviers on the Seine. Defenders wound up setting the tower on fire to block the entrance to the port, and the noise of the artillery was so strong that, according to a contemporary, the stained–glass windows of a nearby church fell out, and, despite safety precautions, there were several casualties[12].

River battles were featured on several occasions at Nantes, and one staged in 1551 deserves special attention because of its reference to a noteworthy fire-related naval weapon. Magnificently decorated galiots, galleons and a rowing barge pitted Bretons against 'moors and other foreigners'. A contemporary Bonaventure Coppegorge described the combat: 'Then the trumpets sounded and those combatants began to dart about and rush at each other, firing artillery and, rowing hard, to engage, grapple, attack, sound the alarm, throw spears, light flares and Greek fire, which burned as well on the water as it would have done in dry straw, not without danger to these combatants...all of which was very good to see and hear'[13]. Greek fire references a material developed and used by Byzantine naval forces. As Coppegorge's description suggests, Greek fire was a liquid substance that once ignited, could burn on water, and, in fact, attempts to douse it with water only intensified its

9 Poem XV, Anonymous, 'I will now sing of the happy deeds', p. 108-109 in *ibid*.

10 Translation by Richard Cooper. See Richard Cooper, 'French Renaissance Waterborne Festivals in the Sixteenth Century', in M. Shewring (ed.), *op. cit.*, p. 23-24, and Luigi Zangheri, *Storia del giardino e del paesaggio. Il verde nella cultura occidentale*, Florence, L. S. Olschki, coll. "Giardini e paesaggio", 2003, p. 260.

11 Margaret M. McGowan, 'Lyon: a Centre for Water Celebrations', in M. Shewring (ed.), *op. cit.*, p. 44, and Katherine Poole, 'Christian Crusade as Spectacle: the Cavalieri di Santo Stefano and the Audiences for the Medici Weddings of 1589 and 1608', in Sarah Blick and Laura D. Gelfand (eds.), *Push Me, Pull You*, vol. 2, *Physical and Spatial Interactions in Late Medieval and Renaissance Art*, Leiden/Boston, Brill, coll. "Studies in medieval and reformation traditions", 2011, p. 404.

12 M. McGowan, art. cit., p. 44-45, and Monique Chatenet, 'Parisian Waterborne Festivals from Francis I to Henri III', in M. Shewring (ed.), *op. cit.*, p. 54-55.

13 Translation by R. Cooper. Other naval battles at Nantes took place in 1548 and 1565. See R. Cooper, art. cit., p. 24-26.

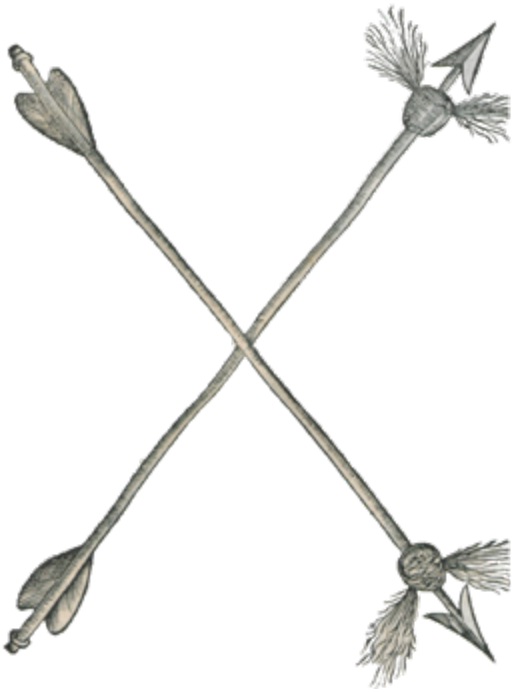


Fig. 82 : Woodcut illustration of incendiary arrows from Girolamo Ruscelli, *Precetti della militia moderna, tanto per mare, quanto per terra*, Venice, 1568, fol. 48 r° (© Firenze , Biblioteca nazionale centrale, Fondazione Biblioteca Europea di Informazione e Cultura, BEIC)

burning. Historians have pointed out that the formula for Greek fire was lost in the sack of Constantinople in 1204, and even today its composition remains a mystery[14]. However, a source from Venice published about twenty years after the Nantes Festival could bear some relevance and attests to the widespread interest in such spectacles of fire and water. Paul Hills has discussed how the interplay of fireworks and water had long fascinated Venetian audiences, and in 1572 Girolamo Ruscelli published a book on the pyrotechnics of weaponry, including Greek fire and other flames that would burn on water or on skin, accompanied by woodcut illustrations of flaming projectiles, such as incendiary arrows (fig. 82)[15]. What the festival organizers at Nantes had used remains unknown, but it clearly drew on a fascination that audiences felt about such unusual weapons, ones that allowed for fire and water to co-exist beyond their natural boundaries.

Such spectacles of water and fire and the panoply of sensory overload that accompanied them had an appeal well beyond France. For the wedding of Prince Elector August of Saxony with Anne of Denmark at Torgau in 1548, ships stormed a fortress on the Elbe with combatants dressed as 'Turks', 'Tartars' and 'Germans' and an astonishing display of pyrotechnics – over 2,000 charges in the castle alone – which, as Mara Wade emphasizes, was enhanced by the water's surface[16]. In Edinburgh for the wedding of John Fleming to Elizabeth Ross in 1562, Mary Queen of Scots included a naval assault on a fort on Duddingston's Loch complete with fireworks and artillery shots, intended to evoke the 1560 Siege of Leith where Scottish and French forces were successful against the English[17]. Closer to Florence, Alfonso II d'Este staged an elaborate aquatic tournament in Ferrara for Archduke Karl of Austria in 1569. On a moat outside the walls of Ferrara, fifteen 'monster–boats', that is, water vessels constructed to resemble hybrid mythological figures such as Glaucus, Tritone and Forco, contained seamen with devices to shoot fire for an attack on a castle on an enchanted island. The spectacle presented a fantastic panoply of fire and water – the boats appeared lit from inside with colored flames scattering around them as well as from the island[18].

14 Likened to napalm, substances such as red phosphorus, pine resin or naphta, a petroleum-type material, have been suggested but still remain speculative. John Pryor illustrates a manuscript from the 12th century showing a Byzantine *dromon* with a siphon spewing this Greek fire on to another ship. See John Francis Guilmartin Jr., *Gunpowder and Galleys: Changing Technology and Mediterranean Warfare at Sea in the Sixteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. "Cambridge Studies in early modern history", 1980, p. 60, and John H. Pryor, 'From Dromōn to Galea: Mediterranean Bireme Galleys AD 500-1300', in Robert Gardiner (ed.), *The Age of the Galley: Mediterranean Oared Vessel since pre-classical Times*, London, Naval Institute Press, coll. "Conway's history of the ship", 1995, p. 105.

15 Girolamo Ruscelli, *Precetti della militia moderna, tanto per mare, quanto per terra*, Venice, eredi di Marchio Sessa, 1572, and Paul Hills, 'Titian's Fire: Pyrotechnics and Representations in Sixteenth-Century Venice', *Oxford Art Journal*, 30/2, 2007, p. 194-199.

16 Mara R. Wade, 'Waterfront Entertainments in Saxony and Denmark from 1548–1709', in M. Shewring (ed.), *op. cit.*, p. 338-340.

17 Pesala Bandara, 'Mary, Queen of Scots' Aquatic Entertainments for the Wedding of John Fleming, Fifthe Lord Fleming to Elizabeth Ross, May 1562', in *ibid.*, p. 203-205.

18 Alessandro Marcigliano, *Chivalric Festivals at the Ferrarese Court of Alfonso II d'Este*, Bern, Lang, coll. "Stage and

When Grand Duke Ferdinand I de' Medici planned for his wedding to Christine of Lorraine, a French royal princess of the house of Valois and granddaughter of Catherine de' Medici, he would have been building on a robust legacy of naval battles and waterworks in festival celebrations. Florence may have been a sophisticated player in the arts, but when it came to maritime displays of power, like naval battles, this inland city was very much a newcomer[19]. The political incentives were considerable, as Arthur Blumenthal argues, 'more blatantly than any previous festival, the occasion was used for political ends: to impress the royalty of Europe with the status of the house of Medici'[20]. An impressive staff of humanist writers, artists, musicians and organizers was brought together, and the result was a landmark achievement that was copiously documented and disseminated[21].

Two naval battles were staged, both differing in their settings but both building on the earlier traditions that featured the forces of fire and water together. As Christine journeyed from Marseille to Pisa, she was treated to a sumptuously outfitted flagship and impressive displays of naval power, waterborne floats, magnificently – adorned ports and a battle between Christian and Turkish fleets on the Arno. The naval battle in Pisa, referred to as the 'Battle of the Galleon' was a deliberately public affair, set along a popular course of the Arno, and it broke new ground in the tradition of festivals put on by the Medici, the first of its kind in Tuscany[22]. Descriptions by contemporaries such as Giovanni Cervoni and Raffaello Gualterotti noted how the audience ranged from members of the court on balconies to untold numbers of boats ('*infiniti Navicelli*') loaded with all sorts of persons, all encouraged not just to watch the proceedings but to participate[23].

screen studies", 2003, p. 60-63, 74-75 and 106-108.

19 On the theme of water, art and festivals in Medici Florence, see F. M. Else, *op. cit*.

20 Arthur R. Blumenthal, 'Medici Patronage And the Festival of 1589', in Marilyn Lavin (ed.), *IL 60. Essays Honoring Irving Lavin on his Sixtieth Birthday*, New York, Italica Press, 1990, p. 97.

21 *Toscana* (Florence, 1589); Aby Warburg, 'I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di Conti di Emilio de' Cavalieri (1895)', in *Id.*, *Gesammelte Schriften*, ed. Fritz Rougemont and Gertrud Bing, Leipzig, B. G. Teubner, 1932, vol. 1, reprinted Nendeln, Liechtenstein, Kraus Reprint, 1969, p. 259-300; A. M. Nagler, *op. cit.*, p. 70–92; Annamaria Petrioli Tofani, 'Nozze di Ferdinando I dei Medici e Cristina di Lorena–1589', in Giovanna Gaeta Bertelà and *Ead.* (eds.), *Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II. Mostra di disegni e incisioni*, Florence, L. S. Olschki, coll. "Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi", 1969, p. 67-85; Roy Strong, *Splendor at Court. Renaissance Spectacle and the Theater of Power*, Boston, Houghton Mifflin, 1973, p. 172-196; A. R. Blumenthal, *Theater Art of the Medici*, exh. cat., Dartmouth College Museum and Galleries, Hanover, University Press of New England, 1980, p. 2-27; *Id.*, art. cit., p. 97-106; Annamaria Testaverde Matteini, 'L'officina delle nuvole. Il Teatro Mediceo nel 1589 e gli *Intermedi* del Buontalenti nel *Memoriale* di Girolamo Seriacopi', *Musica e Teatro, Quaderni degli amici della Scala*, 11/12, 1991; J. Saslow, *op. cit.*; Elvira Garbero Zorzi and Mario Sperenzi, 'L'apparato architettonico per le nozze del Granduca Ferdinando I con Cristina di Lorena–1589', in *Eid*. (eds.), *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, Florence, L. S. Olschki, coll." Cultura e memoria", 2001, p. 169-189; M. A. Katritzky, "Aby Warburg and the Florentine *Intermedi* of 1589: Extending the Boundaries of Art History", in Richard Woodfield (ed.), *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*, Amsterdam, G+B Arts International, coll. "Critical Voices in art, theory and culture", 2001, p. 209-258, quotation, p. 213; and various essays and catalog entries by A. Testaverde, Silvia Castelli, Monica Bietti, Margherita Cinti, Mercè Valderrey, Nadia Bastogi and Maria Sframeli in M. Bietti and Annamaria Giusti (eds.), *Ferdinando I de' Medici, 1549–1609. MAIESTATE TANTUM*, exh. cat., Livorno, Sillabe, 2009, p. 50-125.

22 J. Saslow, *op. cit.*, p. 121-132 gives an overview of the various stages of Christine's journey. Among primary sources, Cervoni provides the most detailed description of this naval spectacle. See Giovanni Cervoni, *Descrizzione de le pompe e feste fatte ne la città di Pisa per la venuta de la Serenissima Madama Christierna de L'Oreno Gran Duchessa di Toscana*, Florence, Giorgio Marescotti, 1589; Raffaello Gualterotti, *Descrizione del regale apparato per le nozze della Serenissima Madama Cristiana di Loreno*, Florence, Antonio Padovani, 1589, p. 17-18; Francesco Settimanni, *Diario fiorentino*, vol. V, *Memorie fiorentine regnante Don Ferdinando Medici Granduca di Toscana 3.o anno 1587* (Florence, Archivio di Stato, *Manoscritti*, n. 130, fol. 115; Maria Alberti, 'Battaglie navali, scorrerie corsare e politica dello spettacolo: Le Naumachie medicee del 1589', *California Italian Studies*, 1/1, 2010, p. 1-33; Maria Ines Aliverti, "Water Policy and Water Festivals: the Case of Pisa Under Ferdinando de' Medici (1588–1609)', in M. Shewring (ed.), *op. cit.*, p. 123-125; and K. Poole, art. cit., p. 405-408.

23 G. Cervoni, *Descrizzione de le pompe e feste*, *op. cit.*, p. 17 and M. Alberti, art. cit., p. 6.

At nightfall, two galiots (a vessel smaller and faster than a galley) manned with figures dressed in Turkish clothing and weaponry simulated a pirate attack by firing artillery at the Torre del Ponte a Mare[24]. Sailing to the rescue was a large, magnificently equipped Galleon bearing the *imprese* of the House of Lorraine and the Medici. The fight took dramatic turns, as the Turks proved masterful in defending their galiots from boarding and carried out four attacks on the Galleon. As Maria Alberti has shown in detail, the naval battle combined fictive scenography with verisimilitude, an elaborate display of staged combat resembling a kind of 'nautical choreography' ('*coreografia nautica*') but using maneuvers based on the practices of real maritime warfare as well as authentic costumes, armaments and sailors. Cervoni emphasized the lifelike quality of the event to actual battles, and Alberti highlights details such as the tactics of on-board combat, the sending of parties by small boats to confer over terms, the taking of prisoners and the use of heavier artillery by larger ships. As summed up by Maria Ines Aliverti, the festival was part of 'the Grand Duke's strategic plan… to win regal sovereignty for Tuscany… counting precisely on maritime ports and shipyards and on the prestige of the Order of Santo Stefano, that is, on Livorno and Pisa respectively'[25]. Fire and water were part of this remarkable, politically charged display. Gualterrotti describes the veritable transformation of the course along the Arno by torchlight, noting how the 'many lights' ('*molti lumi*') made shine the Arsenale, the tower and the whole city so that 'it seemed that the rooves, the windows and the terraces all burned so that the beautiful sight… extended along the Arno' and the many artificial fires (*fuochi artifiziosi*) and fireworks (*girandole*) served 'to drive away the night' (*discacciar la notte*). In addition, artillery fire was abundant, one episode lasting for an hour. As the battle reached a climax, Gualterotti described a dangerous maneuver, resulting in 'shots and flames worked up in such abundance and so large that the galiots, Galleon and the river seemed entirely one flame (*tutto un fuoco*)'[26].

After Christine made her procession through Florence, she and select wedding guests were treated to another naval battle, this one in the private courtly residence of the Palazzo Pitti courtyard. This *Naumachia* began with an element of surprise. Guests dining inside the Palace were interrupted by the sounds of military instruments and artillery fire. Abandoning their meals, they returned to their places to find the courtyard, which only hours before was empty and host to a land–based tournament, had somehow been transformed into a veritable 'sea' ('*veramente il mare*'), the entire grounds filled with approximately four feet of water and bearing eighteen ships, both large and small[27]. Orazio Scarabelli's engraving of the Florentine *Naumachia* of 1589 shows densely– packed rows of spectators, lit torches, and, along the central wall facing the viewer, a fortified Turkish castle. As J. R. Mulryne points out, Scarabelli's 'motorway pile-up' of ships may have evoked a general sense of the violence, noise and congestion described by chroniclers, but it is a far from accurate rendering of the event. The image, created a few years after the wedding, does not give any sense of the different types of ships, relying instead on a generic 'stock of images' used

24 G. Cervoni, *op. cit.*, p. 17 and M. Alberti, art. cit., p. 7. On the Barbary galiot in the sixteenth century, see Angus Konstam, Gerry Ambleton, *The Barbary Pirates, 15th-17th Centuries*, London, Bloomsbury, coll. "Elite ser.", 2016, p. 45.

25 M. Alberti, art. cit., p. 6-14, and M. I. Aliverti, art. cit., p. 124-125.

26 Author's translation from Gualterotti. See R. Gualterotti, *Descrizione del regale apparato*, *op. cit.*, p. 17-18; F. Settimanni, *Diario fiorentino*, vol. V, fol. 115; G. Cervoni, *op. cit.*, p. 14-25; and M. Alberti, art. cit., p. 7-13.

27 The exact height of the water remains unclear because sources give contradictory figures. Pavoni describes an enclosure of three *braccia*, about four feet, and Cavallino gives a figure of four *braccia* (over six and a half feet) for the water. A. Testaverde Matteini proposes a dramatically lower height of just less than one meter based on the quantity of wood requested to support the enclosure as well as a reference in an anonymous description. Mulryne cites Gherardo Silvani's biography of Buontalenti which claims the courtyard was flooded to the depth of a man's height. For the time being, this study accepts the approximate figure of four feet put forth by Mulryne, as anything too much lower would not have allowed the ships to maneuver. See G. Pavoni, art. cit., p. 36 and 40; Simone Cavallino, *Raccolta di tutte le solennissime feste nel sponsalitio della Serenissima gran duchessa di Toscana fatte in Fiorenza il mese di maggio 1589*, Rome, Paolo Blado, 1589, p. 44; A. Testaverde Matteini, art. cit., p. 141-142; M. Alberti, art. cit., p. 22-23; and J. R. Mulryne, art. cit., p. 156-160, 164 and 166.

in prints in general. The sails billow in contrary directions; the depth of the water is insufficient; the varied costumes and armaments of the participants are indistinguishable and the crammed arrangement of ships gives no indication of any credible maneuver or assault. With regard to the dynamics of fire and water, the lack of color and atmosphere is particularly misleading. Scarabelli's crisp, linear panorama would have been shrouded in nocturnal darkness punctuated by cannon blasts, smoke and the flickering lights of over 80 torches, all set below a rose–tinted canvas covering above and the reflective surface of water below[28].

Scholarly documentation on the Pitti *Naumachia* has been rich and extensive with research from scholars like Mulryne, Alberti, James Saslow and Annamaria Testaverde among others, showing the effort that went into producing a magnificent and vividly lifelike display[29]. The sailors themselves comprised actual seamen, many professionals employed at Pisa but also some from locales across the Mediterranean. Contemporaries noticed authentic details such as the cries in Turkish during the battle[30]. The vessels themselves were actual functioning ships as opposed to superficial ephemeral crafts[31]. Scholars agree that the setting of this watery field of battle put this event on the map. Despite the pleas of his *provveditore* to host the battle on the Arno like at Pisa, Ferdinand insisted on placing it inside the courtyard, thus recreating of one of the most incredible water-related feats of Ancient Rome, the flooding of inland structures, most notably the Colosseum, for naval battles. This was very much a culmination of the Medici's efforts to harness the forces of water in the realms of art, water management and festivals[32]. Not only was this new to Florence, but the Pitti *Naumachia* may be one of the first, if not the first European naval battle spectacle since antiquity in which a full-scale architecturally–defined space on land was flooded in a brief period of time. As Alberti suggests, Ferdinand must have wanted the Pitti *naumachia* not to repeat the publically–oriented event at Pisa but to show Florence as a distinct center of power, staging a more technically and visually innovative version to a more restricted, elite audience[33].

28 J. Saslow, *op. cit.*, p. 96 and J. R. Mulryne, art. cit., p. 160-162 and 169-170.

29 As Maria Alberti notes, the '*alla greca*' style references not classical but contemporary Greece under Ottoman control. Saslow discusses the different sources for the event as well as the costumes and fabrics for the wedding in general. A. Testaverede Matteini supplements her analyses with a transcription of Girolamo Seriacopo's *Memoriale*. See M. Alberti, art. cit., p. 21-22; J. Saslow, *op. cit.*, p. 3-5; 58-72 and 169; and A. Testaverde Matteini, art. cit., p. 146 and 176-249.

30 J. Saslow, *op. cit.*, p. 169 and M. Alberti, art. cit., p. 23-24.

31 Some of the new vessels are identified as being built at Livorno and some in a Florentine workshop, possibly under the carpenter Fossetta, as recently proposed by M. I. Aliverti and Lucia Nuti in Mulryne's study. Alberti identifies six boats used at Pisa, including Osmeo's Galleon serving as the Galleon with three masts and the corsair galleys, two of the Turks and two of the Moors serving, as the four large galleys. Alberti and Aliverti discuss the important links between the naval spectacles at the two cities, calling the Pisa battle an '*anteprima*' to that of Florence. See G. Pavoni, *op. cit.*, p. 40; A. Testaverde Matteini, art. cit., p. 145-146; M. Alberti, art. cit., p. 22-25; M. I. Aliverti, art. cit., p. 123-125; and J. R. Mulryne, art. cit., p. 164-165.

32 As Mulryne notes, even modern scholars could not conceive of how a vast space like the Colosseum could be flooded for such a temporary event though recent archaeologic work has shed light on the credibility of this feat. See J. R. Mulryne, art. cit., p. 152-156. Butters points out evidence that the Pitti *naumachia* was Ferdinand's own invention. On the *naumachia* represented near Ferdinand's villa in Rome by Pirro Ligorio as well as other reconstructions of ancient naval battles in the sixteenth century, see Suzanne B. Butters, '"Magnifico, non senza eccesso"; riflessioni sul mecenatismo del cardinale Ferdinando de' Medici', in Michel Hochmann (ed.), *Villa Medici. Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de'Medici*, exh. cat., Rome, De Luca/Accademia di Francia a Roma, 1999, p. 40-41; and *Ead.*, 'Princely Waters: An Elemental Look at the Medici Dukes', in Arturo Calzona and Daniela Lamberini (eds.), *La civiltà delle acque tra Medioevo e Rinascimento*, Florence, L.S. Olschki, 2010, vol. 1, p. 408; and Silvia Tomasi Velli, 'Pirro Ligorio, tra ricostruzione antiquaria e invenzione: i circhi e le naumachie di Roma', in Eliana Carrara and Silvia Ginzburg (eds.), *Testi, immagini e filologia nel xvi secolo*, Pisa, Edizioni della Normale, coll. "Seminari e convegni", 2007, p. 225-246.

33 Entry to the event was heavily guarded and required a ticket made from porcelain. See J. Saslow, *op. cit.*, p. 165; A. Testaverde Matteini, art. cit., p. 146, and M. Alberti, art. cit., p. 19.

The battle itself was suitably dramatic, as Turkish and Christian forces took turns dominating the field, and the spectacle swirled with the destructive forces of fire and water. Contemporary Giuseppe Pavoni describes one engagement with the enemy galleys in which 'artificial fire was employed which burned all the way to the water' – reminiscent of Greek fire – and one heard 'cries in Turkish of those who were wounded and fell into the water' where they continued to battle with Christians who had fallen earlier[34]. When the Christian armada attacked the castle, a great cacophony of artillery fire followed – 'noise so great that it seemed the heavens might fall and fill up the sea, and the air was filled with smoke so that no one could see anything, and it was judged that [...] in this assault had been fired off over three thousand shots'. In the din and the smoke, the Christian forces scaled the walls with rope ladders and faced off against Turks who used intense firepower to repel them back into the water. In the end, the Christians finally persevered, seizing the fortress[35].

In this and other examples, it is certainly clear how the manipulation of water and fire in 16th-century naval battles was tied to representations of political power, and this final example would have especially highlighted these effects being set within an enclosed space. As Alberti put it, Ferdinand and his team of artificers were 'shutting the Mediterranean within the interior of a princely palace courtyard' ('*rinchiudendo il Mediterraneo all'interno del cortile del palazzo principesco*'), intensifying the effects of light, sound and water[36]. The awning above, the torches and the flames and artillery within would have been reflected by the water-filled courtyard below, casting shades of red and yellow throughout[37]. Furthermore, such an enclosure would have expanded its effects beyond the senses of sight and hearing: who would not have smelled the smoke or felt, perhaps even tasted, the heat and humidity here? It seems fitting to conclude with an astute observation by Mulryne that Christine was thinking about such an unpleasant experience when she decided to set the next naumachia in Florence, not in the Pitti courtyard but in daylight and 'on the less potentially threating confines of the river Arno'[38].

34 G. Pavoni, *op. cit.*, p. 40-42, and M. Alberti, art. cit., p. 24.

35 Author's translation from G. Pavoni, '*un romore d'artiglierie tanto grande, che pareva il ciel cadesse, empiendosi il mare, e l'aria di fumo, che più non si scorgeva cosa alcuna: e fù giudiacato che...in questo assalto fosse sparrato più di tre mila tiri*'. See G. Pavoni, *op. cit.*, p. 42-43, and S. Cavallino, *op. cit.*, p. 45-46.

36 M. Alberti, art. cit., p. 25, and J.R. Mulryne, art. cit., p. 170.

37 J. Saslow, *op. cit.*, p. 96, and J.R. Mulryne, art. cit., p. 160-162 and 169-170.

38 *Ibid.*, p. 179.

Waterborne battles

Naumachiae and other aquatic shows in Early Modern Spain

Jesús F. Pascual Molina

In Latin, the word *naumachia* referred to both mock naval battles and the venues built for them. These performances originated in Imperial Rome, were waterborne festivities that staged historical battles on lakes, rivers and even in buildings filled with water (fig. 83). *Naumachiae* were a symbol of power, magnificence and an opportunity for remembering historical events – mainly military victories – as a kind of propaganda, and were sometimes associated with celebrating great triumphs of the emperors, as well as being an expensive form of entertainment. During the Middle Ages, the *naumachiae* almost disappeared, and there are very few references to this kind of spectacle. However the Renaissance period saw a renewal of these festivals all around Europe, not only following the Roman model but also connected with chivalric games or even theatrical performances. In fact, 'the performance and reenactment of sea battles in ceremonial entries and festivals of the period was recurrent; indeed, famous naumachias were staged in European festivals'[1]. As in other mock battles and combats such as jousts and tournaments, in those performances, the entertainment and the symbolic meaning – mainly political and religious – were more important than the combat itself.

However, these waterborne celebrations have been described as infrequent in Spain[2], affirming that they 'played only a minor role in festivals on the Iberian Peninsula in Renaissance and Early Modern periods', and that all kinds of waterborne festivals were 'all but missing'[3], as were images or references in festival books. Also, the performances on the water that included theatrical plays, concerts or aquatic rides, were more typical of the Baroque courts, and away from the warlike sense of a *naumachia*, although they could relate to it on some level.

But it is necessary to reconsider the presence of naval battles and simulations in the history of courtly and civic festivals in Spain. In fact, the combat simulations were frequent in the festive culture of the Middle Ages, and aquatic battles are a variation of them, not always mixed with the Roman tradition of the *naumachia*. But not only there were significant examples of splendid *naumachiae*. In Spain, mock naval battles – on water, or dry land, simulating aquatic combats – related to the

1 Laura Fernández González, 'Negotiating terms: King Philip I of Portugal and the ceremonial entry of 1581 into Lisbon', in Fernando Checa Cremades and *Ead*. (eds.), *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs*, Farnham, Ashgate, 2015, p. 94. An interesting compilation of studies with essays on waterborne festivities, including some about Spain and American viceroyalties, in Inmaculada Rodríguez Moya (ed.), *El rey festivo. Palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (siglos XVI-XIX)*, Valencia, Universitat de València, 2019.

2 As different authors affirm, like: Bartolomé Bennassar, *Valladolid en el Siglo de Oro*, Valladolid, Ámbito, 1989, p. 440; Rafael Ramos Sosa, 'Fiestas sevillanas del siglo XVI: diversiones aristocráticas y regocijos populares', *Laboratorio de Arte*, 7, 1994, p. 46; Víctor Mínguez, Pablo González Tornel and Inmaculada Rodríguez Moya, *La fiesta barroca. El reino de Valencia (1599-1802)*, Castellón, Universitat Jaume I, coll. "Triunfos barrocos", 2010, p. 128.

3 David Sánchez Cano, 'Naumachiae at the Buen Retiro in Madrid', in Margaret Shewring (ed.), *Waterborne Pageants and Festivities in the Renaissance. Essays in Honour of J. R. Mulryne* [2013], London/New York, Routledge, coll. "European Festival Studies, 1450-1700", 2016, p. 313.

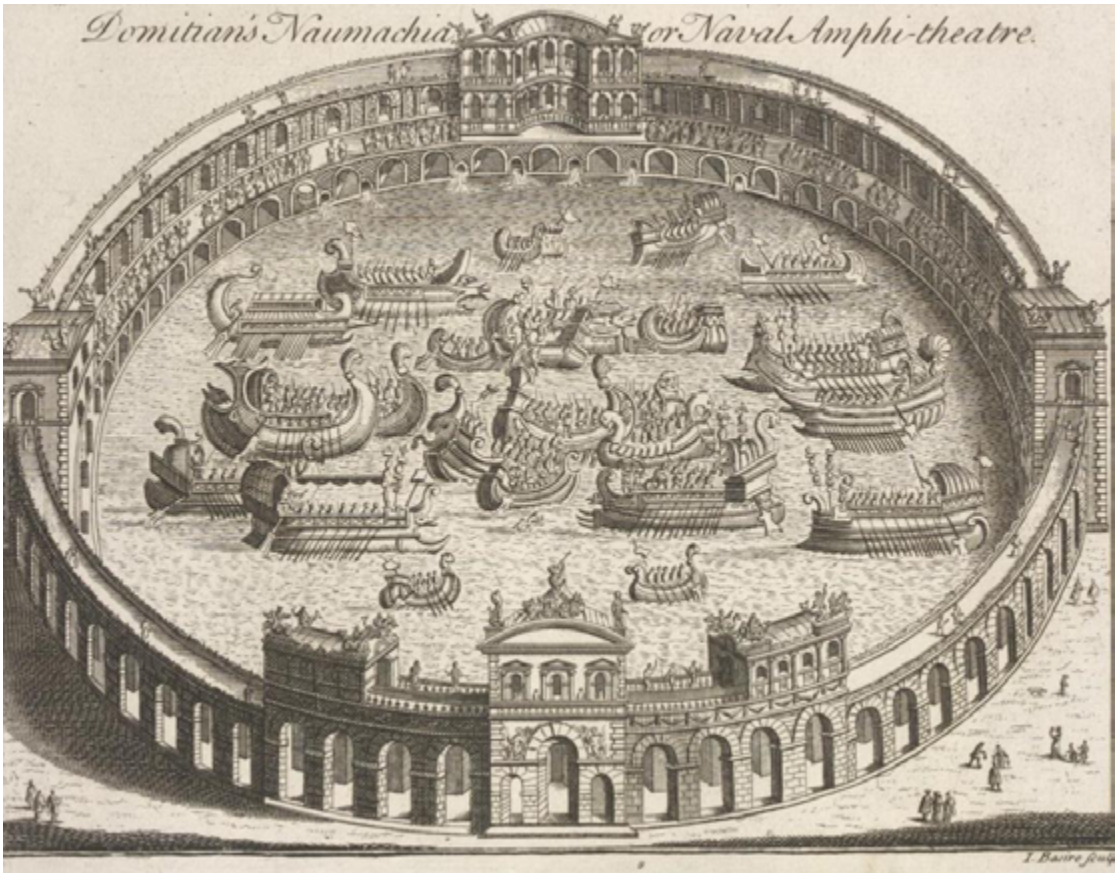


Fig. 83 : John James Basire, *Domitian's Naumachia or Naval Amphitheatre,* 18th century, engraving, 27,8 x 21,6 cm, London, Victoria and Albert Museum (Harry R. Beard Collection, given by Isobel Beard), S.211-2009

tradition of the fight against the Moors, with chivalry romances or with victories in the Mediterranean Sea, and at the same time, they were a symbol of power and grandeur. So, it is possible to talk about a recurring presence of waterborne battles in Renaissance and Baroque Spain, with its own characteristics, elements and meaning.

Waterborne chivalric performances in the sixteenth century

With the introduction of the Flemish tradition with Philip the Fair (king of Castile in 1506) and later with Charles V (who arrived in Spain in 1517), the number and magnificence of chivalric hastiludes in Spain increased. One of the most common themes in tournaments and passages of arms – especially in the second quarter of the sixteenth century – was the novel *Amadís de Gaula*, by Garci Rodríguez de Montalvo, first published in Spain in 1508.

King Philip II showed a great appreciation for this romance of chivalry. Not only was this book, along other chivalric stories among his favourite readings when he was young, despite being disregarded by his teachers[4], but its episodes were imitated in the tournaments that took place during his youth. When Philip travelled to England in 1554 to marry Queen Mary Tudor, courtiers were delighted to visit the land that served as the setting for their readings[5].

4 For the library of the king, cf. José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, *La «Librería rica» de Felipe II. Estudio y catalogación*, El Escorial, Real Colegio Universitario Escorial-María Cristina, 1998. A study on the education of Prince Philip in José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, *Felipe II. La educación de un «felicísimo príncipe» (1527-1545)*, Madrid, CSIC-Polifemo, 2013. The success and survival of Amadís in José Manuel Lucía Megías, 'Amadís de Gaula: un héroe para el siglo XXI', *Tirant*, 11, 2008, p. 99-118.

5 Jesús F. Pascual Molina, '« Porque vean y sepan cuánto es el poder y grandeza de nuestro Príncipe y Señor ». Imagen y poder en el viaje de Felipe II a Inglaterra y su matrimonio con María Tudor', *Reales Sitios*, 197, 2013, p. 6-25.

Amadís and other novels were the sources of inspiration for the stories that served as the combats' background, as well as models for the ephemeral architectures and scenography. In Valladolid, in 1527, when Emperor Charles V ordered the celebrations for the birth of his heir, some structures were built in Saint Paul's square and the tournaments were inspired by *Amadís*[6]. Later, in 1544, the same place became the setting for remarkable combats, where the participants entered the lists with the so-called *invenciones*, chariots with allegories and different representations, with exotic animals (such as camels), and horses disguised as fantastic animals such as unicorns. The *invención* presented by Luis Cortés, son of the Marquis del Valle, was inspired by Urganda, an enchantress who was the protector of Amadís de Gaula, and her snake-shaped ship[7]. The most astonishing tournaments in which prince Philip participated during his youth were those held at the palace of Binche, organised by his aunt Mary of Hungary in 1549. These combats were a turning point in the chivalric hastiludes during the sixteenth century and marked the transformation of this sport into a theatrical performance – the *tournois à thème* as some authors call them[8] –, where the most important idea, beyond the military and sporting aspects, was to present the ideal of the prince and his virtues, as well as a representation of the political ties of the elites[9]. Prince Philip was one of the contestants and used the name of Beltenebros, the same that Amadís used when his lover Oriana rejected him. *The Adventure of the Enchanted Sword*, with the scenography of a castle and a final prize of a sword[10], was not only like some episodes of *Amadís*, but also followed a plot similar to one story of the novel *Las sergas de Esplandián*, one of its sequels, as well as other narrations from the Arthurian cycle. In the decade of 1570, there were still tournaments that took inspiration from *Amadís*, such as happened in Burgos in 1570[11], and in Zamora in 1573[12].

Some aquatic combats had close ties to the *Amadís* novel and other epic romances. In Valladolid in 1544, during the celebrations of the marriage of prince Philip with the princess Mary of Portugal, the surroundings of the river Pisuerga became the setting for combats, including an aquatic fight deemed unsuccessful because of the accidental sinking of a boat. In the same way, waterborne tournaments took place in Guadalajara in 1546, possibly also inspired by *Amadís*[13].

Sometimes combats between fleets were simulated, closer to a stage play than to a real fight, continuing with the transformation of the chivalric hastiludes around the middle of the sixteenth century. In Burgos in 1570, when Queen Anna of Austria entered the city, there was a mock *naumachia*, inspired by an episode of the *Amadís de Gaula* novel[14]. The chronicler said that it was celebrated with: '*tan grande triunfo y aparencia que se pudieran muy bien comparar a aquellas Naumaquias o juegos navales que los emperadores Romanos en el tiempo passado celebraron, con*

6 For the tournaments celebrated in 1527, see *Id.*, *Fiesta y poder. La Corte en Valladolid (1502-1559)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013, p. 164-184.

7 *Ibid.*, p. 238-239.

8 Roy Strong, *Art and power. Renaissance festivals, 1450-1650* [1973], Woodbridge, Boydell Press, 1984, p. 50.

9 J. F. Pascual Molina, 'Magnificencia y poder en los festejos caballerescos de la primera mitad del siglo XVI', in I. Rodríguez Moya and V. Mínguez (dirs.), *Visiones de un imperio en fiesta*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, coll. "Serie Leo Belgicus", 2016, p. 136-142. On the idea of the heir based on the symbols taken from the chivalric Romances, see Alberto Del Río Nogueras, 'Motivos folclóricos y espectáculo caballeresco: el príncipe Felipe en las fiestas de Binche en 1549', *Revista de poética medieval*, 26, 2012, p. 285-302.

10 J. F. Pascual Molina, 'Magnificencia y poder…', art. cit., p. 134-135.

11 Pilar Varela Ledo (ed.), *Relación verdadera del recibimiento que la ciudad de Burgos hizo a la Reina doña Anna de Austria en 1570*, A Coruña, SIELAE, 2016, p. 183-187.

12 Pedro M. Cátedra Garcia, *'Jardín de Amor'. Torneo de invención del siglo XVI*, Salamanca, Semyr y Mundus Libri, coll. "Publicaciones del SEMYR", 2005.

13 Braden Frieder, *Chivalry and the Perfect Prince. Tournaments, Art and Armor at the Spanish Habsburg Court*, Kirksville (Missouri), Truman State University Press, coll." Sixteenth Century essays and studies", 2008, p. 45-47.

14 P. Varela Ledo (ed.), *Relación verdadera…*, *op. cit.*, p. 183-187.

gastos tan excessivos como ingeniosos'[15], comparing it to the Roman ones, because of their cost and inventiveness. Later, when the queen entered Madrid, a *naumachia* was performed in a pond outside the city in the Campo de San Jerónimo[16].

Naval mock battles and other aquatic entertainments in civic festivals

When examining the public festivals celebrated in Spain during the Early Modern Age, waterborne entertainments were frequent. The traditional *naumachia* was a combat between two enemy fleets. Rather than real combat, what can be found in documents is the presence of mock battles, close to a theatrical play, used as an amusement in special events like royal visits, and usually followed by gun salutes and fireworks[17]. Most of these battles followed the outline of the traditional Christians' and Moors' combats or the assault of a fortress from galleys and usually culminating in the burning of the structures. It was frequent that this kind of performance was accompanied by other festivities.

Tordesillas, a small city near Valladolid in whose royal palace Queen Joanna I was confined for forty-six years (1509-1555), hosted a court festival in 1548 during Prince Philip II's stay. A waterborne combat took place on the river Duero[18]. According to documents, the show included not only a kind of tournament – because of the chronology, it could be similar to those celebrated in the decade of 1540, based on the *Amadís* –, but also artillery shooting, shaping what seems to have been a *naumachia*, with the participation of three big boats transformed into warships and numerous smaller barges.

During his trip to Tarazona, where the courts of Aragon were summoned, King Philip II stayed in Valladolid for two months in the summer of 1592. The city council offered wonderful festivities including a *naumachia* on the river Pisuerga[19]. The show began with a greased pole, offering a prize of a cage full of rabbits, pigeons and ducks, for the person who reached the top. This was followed by the fight itself, wherein thirty boats with contestants dressed as warriors took part, with wooden swords and shields. A reward of ten ducats was offered for the knight who knocked down the most enemies. When the mock combat ended, there was a battle staged between the god Neptune and a marine snake, with the god Glaucus and a personification of the river Pisuerga. These figures, placed on four boats, were made of wicker, clothing, and *papier mâché*. The battle was represented by shots and fireworks. When the performance finished, the King and his courtiers left on their galleys and returned to the palace. This courtly festival was accompanied by other popular games and entertainments, including waterborne fights, and in the Plaza Mayor there was a fireworks show with a scenography of two galleys assaulting a castle[20].

15 *Ibid*., p. 185.

16 On the description of the celebrations of 1570 in Madrid, see Juan López de Hoyos, *Real apparato y sumptuoso recebimiento con que Madrid (como casa y morada de su M.) rescibió a la Serenissima Reyna D. Ana de Austria*, Madrid, Juan Gracían, 1572. There is a facsimile edition in Madrid, Abaco, 1976; and a critical edition in Isabel Velázquez Soriano, Consuelo Gómez López, Antonio Espigares Pinilla, and Ana Jiménez Garnica, *La relación de la entrada triunfan de Ana de Austria en Madrid de Juan López de Hoyos*, Madrid, Archivo Epigráfico de Historia, Universidad Complutense, 2007; for the naumachia, see p. 27-28 and 111-112.

17 For fireworks in Spain, see John E. Varey, 'Les spectacles pyrotechniques en Espagne (XVI^{e}-XVII^{e} siècles)', in Jean Jacquot and Élie Konigson (eds.), *Les F*êtes de la Renaissance *III*, Paris, Éditions du CNRS, coll. "Le Chœur des Muses", 1975, p. 619-633.

18 Miguel Ángel Zalama, *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas* [2000; second edition, corrected and augmented, 2003], Valladolid, Universidad de Valladolid, coll. "Estudios y documentos", 2007, p. 213-215.

19 Javier Castán Lanaspa, 'Fiestas que ofreció la villa de Valladolid a Felipe II en el año de 1592', *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXII, 1996, p. 387-394.

20 *Ibid*., p. 393.

In Seville in 1599, there was a simulated fight on the river Guadalquivir to commemorate the visit of the Marchioness of Denia, Catalina de la Cerda, wife of the Duke of Lerma, the King's favourite[21]. The mock battle confronted sixteen galleys: ships from Sicily under the orders of Pedro de Leiva against others from Portugal led by the Marquis of Santa Cruz. A chronicle says: '*las galeras empezaron a escaramucear con otras, tirándose muchos tiros de pólvora, y a la noche hicieron una galana invención*'[22]. Later, in the same city in 1605, during the celebrations to commemorate the birth of Prince Philip – future Philip IV –, among other entertainments there was a reenactment of a naval battle and an assault on a castle organised by French and Flemish communities, probably merchants[23].

Uncommon during the sixteenth century, aquatic entertainments were frequent in Valladolid when the Court was present in the seventeenth century. Philip III moved the capital from Madrid to Valladolid and stayed in the city from 1601 to 1606. When the King entered the city in July 1600, one of the entertainments was a waterborne tournament on the river Pisuerga, where two teams tried to knock each other down with weapons made of wood[24]. There were two galleys and many smaller boats, with musicians and fireworks on board. Later, during the visit of Philip IV to the city in 1660, four galleys were built that assaulted a castle placed in the middle of the river Pisuerga. The battle ended with a fireworks show[25]. These festivities included a waterborne bullfight. That was not the last time that the city council of Valladolid organised a mock battle on the river Pisuerga: in 1679, King Charles II planned a visit to the city – in the end, the King didn't make the trip, but the celebrations still took place –, and different festivities were prepared including the assault on a castle by four galleys. In an apotheosis, both castle and ships were consumed by flames in a display of fireworks[26]. The long-awaited visit of the King took place in 1690 when he chose the city as the setting of his second wedding. Among other entertainments, the assault of a castle on the river was performed again[27].

In Barcelona in 1658, to celebrate the birth of Prince Philip Prospero (who was born in 1657 and died in 1661)[28], there were festival lights, fireworks and other entertainments including '*simulacros navales*'[29], which refers to naval mock battles.

21 Nicolás Tenorio y Cerero, *Noticia de las fiestas en honor de la marquesa de Denia hechas por la ciudad de Sevilla en el año de 1599*, Sevilla, Imprenta C. de Torres, 1896; José Martín Jiménez, 'Visita de la marquesa de Denia a Sevilla', *Archivo hispalense*, 14, 1945, p. 373-377; R. Ramos Sosa, 'Fiestas sevillanas…', art. cit., p. 46. This author affirms that this is the only known example of this entertainment in the city.

22 Francisco de Ariño, *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604*, Sevilla, Imprenta de Rafael Tarascó y Lassa, coll. "Sociedad de bibiofilos andaluces", 1873, p. 112.

23 Jenaro Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903, t. I, p. 142-143.

24 Antonio Cabeza Rodríguez, Margarita Torremocha Hernández and Ricardo Martín De La Guardia, 'Fiesta y política en Valladolid. La entrada de Felipe III en el año 1600', *Investigaciones históricas.* Época *moderna y contemporánea*, 16, 1996, p. 81.

25 María Antonia Fernández del Hoyo, 'Fiestas en Valladolid a la venida de Felipe IV en 1660', *Boletín de Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LIX, 1993, p. 382.

26 Concepción Ferrero Maeso, 'Visita frustrada de Carlos II a Valladolid en 1679', in *Valladolid. Historia de una ciudad. Congreso internacional*, t. I, *La ciudad y el Arte. Valladolid Villa (*Época *Medieval)*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, coll. "Coleccion I+A", 1999, p. 91-92.

27 Lourdes Amigo Vázquez, 'Fiesta y poder. Los casamientos de Carlos II y Mariana de Neoburgo en Valladolid (1690)', in Maria José Pérez Álvarez and Alfredo Martín García (eds.), *Campo y campesinos en la España Moderna. Culturas políticas en el mundo hispano*, León, Fundación Española de Historia Moderna, 2012, p. 1837-1850.

28 For the celebrations to commemorate the birth of the prince, see I. Rodríguez Moya, 'La esperanza de la monarquía. Fiestas en el imperio hispánico por Felipe Próspero', in *Ead.* and V. Mínguez (dirs.), *Visiones de un imperio en fiesta*, *op. cit.*, p. 93-119.

29 J. Alenda y Mira, *Relaciones…*, *op. cit.*, p. 341.

Apart from these examples, closer to the chivalric and courtly entertainments, but also with a theatrical component, there was a tradition of other aquatic performances with a more popular character, such as fishing competitions, rowing races, boat in which participants tried to pull their opponents into the water, or *cucañas* or greased poles. One of the most singular performances was bullfighting on the rivers, as happened in Valladolid in 1660[30], in 1679[31] and in 1690[32]. The show began with the *despeño* (throwing over a cliff) of bulls from the palace to the river through a ramp. Later, the bullfighters attacked the animals from rowboats, driving them to the riverbank to continue the fight there[33]. This entertainment, usually defined as a '*bizarría*', was repeated in different cities during the sixteenth and seventeenth centuries, such as Lerma, Cuenca, Madrid, Zamora, and Pamplona[34].

Aquatic combats as a political allegory

As in the Roman world, *naumachiae* had a political meaning, serving as an evocation of the sovereign's victories and as a symbol of his power. They 'were dynamic visual dramatizations to reinforce the might of the ruling powers and the central part that the war played in early modern society'[35]. In addition, in Spain, these performances acquired a particular meaning.

The Iberian Peninsula had a long history of confrontation between Christian Kingdoms and Islamic forces. War ended in 1492, but the memory of the conflict remained in different ways, such as festivities and celebrations, where the combats of Christians and Moors were a central theme. These performances took different forms, including naumachiae[36]. Even today, the tradition of mock battles continues, having evolved into the *Moros y Cristianos* –Christians and Moors– festivals, which are specially prevalent in the Levant region.

There are little data on these entertainments in Spain during the Middle Ages. It's known that a representation of a battle between galleys took place in Valencia in 1274, when the King Alphonse X of Castile visited the city[37]. A similar event was planned in 1373, on the entry of the Duke of Gerona,

30 M. A. Fernández del Hoyo, 'Fiestas en Valladolid…', art. cit., p. 381-382.

31 C. Ferrero Maeso, 'Visita frustrada…', art. cit., p. 91.

32 L. Amigo Vázquez, 'Fiesta y poder…', art. cit., p. 1846.

33 In one of the copies of the *Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Valladolid* by Juan Antolínez de Burgos, there is a drawing by Ventura Pérez that shows this entertainment. About the drawings and the manuscript, see Juan José Martín González, 'Dibujos de monumentos antiguos vallisoletanos', *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XIX, 1952-1953, p. 23-47, and more recently, Eloísa Wattenberg Garcia, 'Los dibujos de Ventura Pérez en la *Historia de Valladolid* de Antolínez de Burgos', in *Ead.*, *Valladolid 1738*, exh. cat.,Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2016, p. 25-57. The drawing on p. 72.

34 On events in Lerma, see Juan Albarellos, *Efemérides Burgalesas*, Burgos, Imprenta del Diario de Burgos, 1919, p. 207-208. About the festivities in Pamplona, see Ignacio Baleztena, 'Del viejo Pamplona. De las fiestas con que la ciudad de Pamplona solemnizó el feliz nacimiento del serenísimo príncipe de Asturias don Luis de Borbón-Anjou', *Príncipe de Viana*, 17, 1944, p. 437-439. A source for a relation of different *despeños* is José María de Cossío, *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943, I, p. 761-763.

35 L. Fernández González, 'Negotiating terms…', art. cit., p. 94.

36 On the topic of the fights of Christians and Moors in the context of festivities, see María Soledad Carrasco Urgoiti, 'Aspectos folclóricos y literarios de la fiesta de moros y cristianos en España', *PMLA*, vol. 78, nº 5, 1963, p. 476–491, and *Ead.*, 'La fiesta de moros y cristianos y la cuestión morisca en la España de los Austrias', in Joaquín Álvarez Barrientos, and Antonio Cea Gutiérrez (coords.), *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, Madrid, CSIC, coll. "Bibblioteca de dialectologia y tradiciones populares", 1987, p. 65-84.

37 Ramon Muntaner, *Les quatre grans cròniques : crònica de Ramon Muntaner*, ed. Ferrán Soldevilla, Jordi Bruguera, Maria Teresa Ferrer I Mallol, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, coll. "Memories de la Seccio Historico-Arqueologica", 2011, p. 58-59.

when a naval battle was to be staged on the river. However, in the end, it was not performed[38]. This suggests that such waterborne spectacles were known in Spain, often linked to episodes of the *Reconquista*, or attacks by Barbary pirates.

When the 'Turkish Menace' threatened Christian Europe, these representations of real battles persisted. In 1533, during the festivities celebrating Charles V's arrival in Barcelona, the city of Toledo staged grand celebrations[39]. Among them was a battle in Zocodover Square, featuring a castle defended by Turks and attacked by Christian troops. On another day, the gardeners' guild performed a mock battle on the river, with half of the participants were dressed as Moors and the other half as Christians, accompanied by musicians and firing artillery. The 'Moors' were ultimately defeated and fled, taking refuge in the *Peña del rey moro* (the Rock of the Moor King), a location on the riverbank opposite the city[40].



LIBRO II.

SEGUNDO TRIDUO DEL Novenario.

IO fin lucido al primer Triduo del Novenario la Cofradia de los Cavalleros de la Celda de San Vicente; y proſiguiendo ſin deſcaecer el rumbo, con proporcion la mas noble, dieron principio al ſegundo Triduo los Cavalleros de la Celda de San Luis Bertran, que componen otra Iluſtriſsima Hermandad; gloria de la Real Caſa, que crece por inſtantes, y que ſi todas las habitaciones de Varones inſignes en ſantidad ſe han de venerar con igual culto, vendrà tiempo, en que ſean tantas en numero las Congregaciones, como las Celdas.

Llegò, pues, la mañana del Miercoles, y en ella oficiò el Iluſtre Señor D. Pedro Nuñez, Canonigo de la Metropolitana. Orò el R. P. M. Fr. Andrès Caſaus, de la Real, y Militar Orden de Nueſtra Señora de la Merced; Orador adornado de ſingulariſsimas prendas, y de cuyos labios ſuelta ſus cadenas la perſuaſiva, para tener mas cautivos, que preſos los oyentes; ſin que por ello pier-

Xx da

Fig. 84 : Chariots as ornamented ships, engraving, from Tomás Serrano, *Fiestas seculares*..., 1762, part 3 part, book 2, p. 345, Orihuela, Biblioteca Pública del Estado en Orihuela (© Madrid, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria)

The ongoing conflict against the Moors and Turks in the Mediterranean during the reign of Philip II imbued the *naumachia* with a renewed symbolism of power, often serving as a metaphor for victories, particularly the battle of Lepanto[41]. In 1570, when Anna of Austria entered Madrid, an entertainment staged on a pond outside the city depicted a Christian fleet storming a castle held by Moors and Turks. This spectacle '*Representava una muy formada fortaleza y en la artillería y disposición parecía a Argel*' [represented a well-formed fortress that, in terms of its artillery and structure, resembled Algiers], symbolising the King's power in the Mediterranean and the war against the infidels[42]. In 1571, the Plaza Mayor of Castellón hosted a reenactment of the Battle of Lepanto, featuring chariots decorated as galleys (fig. 84)[43]. A similar event took place in Valencia in 1585, when Philip II visited the city. The decorations of the royal entry referred the city's history and the King's victories over the Moors. A theatrical representation of Lepanto was staged in front of the church of Saint Mary Magdalene[44], where a set

38 Salvador Carreres Zacarés, *Ensayo de una bibligrafia de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*, Valencia, Hijo de F. Vives Mora, 1925, vol. 1, p. 37.

39 As described in a letter published in J. Alenda y Mira, *Relaciones...*, *op. cit.*, p. 31-32.

40 *Ibid.*, p. 32.

41 On celebrations of the victory at Lepanto and its representations in Europe, see Marie-Claude Canova-Green, 'Lepanto Revisited: Water fights and the Turkish Threat in Early Modern Europe (1571-1656)', in Margaret Shewring (éd.), *Waterborne Pageants and Festivities in the Renaissance. Essays in Honour of J. R. Mulryne*, Farnham/Burlington, Ashgate, coll. « European Festival Studies : 1450-1700 », 2013, p. 177-198. A great study on the battle and its artistic and cultural impact in Víctor Mínguez, *Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700)*, Castellón, Universitat Jaume I, 2018.

42 See *supra*, note 16.

43 Beatriz Lores Mestre, *Fiesta y arte efímero en el Castellón del Setecientos*, Castellón, Universitat Jaume I/Diputación de Castellón, coll. "Biblioteca de les Aules", 1999, p. 148.

44 Enrique Cock, *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585, a Zaragoza, Barcelona y Valencia*, ed. Alfredo Morel Fatio

designed with galleys recreated the battle so realistically that a contemporary chronicle stated: '*que verdaderament parexia que corrien per la mer*' [it truly seemed as if they were sailing the sea][45]. Additionally, the conquest of the Peñón de Vélez de la Gomera was also represented, featuring a model of the rock and six galleys operated as marionettes[46].

On the same voyage, the King went to Tortosa. Numerous rowboats took part in the reception, as the King himself entered the city by boat, making the river one of the central settings of the festivities[47]. At the end of December 1585, a mock battle was staged on the river Ebro: while the Moors defended a tower constructed on the riverbank, the Christians attacked it by land and water, using artillery. By the end of the spectacle, the Christians emerged victorious, the castle was burnt and the Moors were captured and presented to the King in front of the palace[48]. The city's past, having been captured from the Moors during the Reconquista, clearly influenced the performances.

During the reign of Philip III, the conflict against the Moors persisted, and so too did its representation. In 1599, during the king's visit to Saragossa, two aquatic entertainments were staged[49]. First,

> *ubo una justa de varcos en el río que fue de ver; y en una isleta que ay en* él *se puso una compañía de soldados, y los de las varcas que representaron moros pelearon con los otros y anduvieron un rato desta manera", and later "a la noche uvo comedia en palacio y en acabando se pusieron en la dicha isleta una compañía de soldados christianos a defenderla, y vinieron por el río seis varcas con soldados moros y con muchas luminarias en las gavias y entenas y acometieron la isla, y los de dentro se defendieron muy bien, aunque al cabo rendieron la isla*[50].

A key figure in these performances was Francisco de Sandoval y Rojas, who became the Marquis of Denia in 1574 and later the Duke of Lerma in 1599. Sandoval added new significance to waterborne spectacles. As viceroy of Valencia between 1595 and 1597, he received the King in his city of Denia in 1599 and organised a *justa naval* along the coast[51]. In this spectacle, a castle held by Moors was assaulted by Christians from both land and sea. The Moors lost the fortress and fled by ship[52]. The city council of Alicante collaborated in organising the event, as it was common for local festivities to include mock assaults of the city's castle from the sea, often involving the guilds of

and Antonio Rodríguez Villa, Madrid, Aribau y Compañía, 1876, p. 231.

45 Salvador Carreres Zacares, *Libre de memories de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciutat e regne de Valencia (1308-1644)*, Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1935, p. 973. A new modern edition of the *Llibre de memories* in Vicent Josep Escartí and Josep Ribera Ribera, *Llibre de memories de la Ciutat de València (1308-1644)*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2019.

46 E. Cock, *Relación…*, *op. cit.*, p. 230.

47 *Ibid*., p. 184-189.

48 J. Alenda y Mira, *Relaciones…*, *op. cit.*, p. 32. E. Cock, *Relación…*, *op. cit.*, p. 186-187.

49 Written sources in J. Alenda y Mira, *Relaciones…*, *op. cit*., p. 128-129.

50 'There was a joust of boats on the river that was worth seeing; and on an islet in the river, a company of soldiers was stationed, and those in the boats who represented Moors fought with the others and continued in this manner for a while'. Later, 'at night, there was a comedy in the palace, and when it ended, a company of Christian soldiers was stationed on the islet to defend it, and six boats with Moorish soldiers and many lights on the masts and yards came up the river and attacked the islet, and those inside defended it very well, although in the end, they surrendered the islet' See Teresa Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Valencia, UNED/ Universidad de Valencia/Universidad de Sevilla, coll. "Coleccio Oberta. Textos teatrales hispanicos del siglo XVI", 1993, p. 210-211.

51 Documental sources for the festivities of Denia in J. Alenda y Mira, *Relaciones…*, *op. cit.*, p. 120-121.

52 T. Ferrer Valls, 'El duque de Lerma y la corte virreinal en Valencia: fiestas, literatura y promoción social. *El Prado de Valencia* de Gaspar Mercader', *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 5, 2000, p. 266. Lope de Vega, *Fiestas de Denia*, ed. Maria Grazia Profeti and historical notes by Bernardo José García García, Florence, Alinea, coll. "Secoli d'oro", 2004, p. 168-169.



Fig. 85 : Louis Meunier, *Veue du grand estang du Retire,* engraving, c. 1665-1668, from *Différentes vues des Jardins et Palais de Plaisance des rois d'Espagne*, Paris, Bonnart, Paris, BnF, Arsenal, EST-1315

fishermen and sailors[53]. The entertainments in Denia served as more than a tribute to the King and a celebration of his victories and power; they were also a strategic means for Sandoval to advance at court and glorify his family's status. Later, in his city of Lerma, Sandoval – a great patron of the theatre – organised various performances for the amusement of the court, using them to keep the King's favour.

What took place during the reign of Philip IV was different. The most significant and well-documented example, and perhaps the only true *naumachia* as an artificial structure designed for naval battles, was the *estanque grande* –a large artificial lake – of the the Buen Retiro Palace in Madrid (fig. 85)[54]. This site hosted the grandest *naumachiae* in Spain during the seventeenth century, along with other aquatic celebrations[55]. The structure was built following a Roman model in an attempt to imitate antiquity. This connection to Roman tradition, and the implicit comparison of the King with the Caesars, was echoed in a series of paintings that adorned the palace, depicting episodes from Roman history. Giovanni Lanfranco painted at least six paintings for the Buen Retiro as part of a larger series on Roman history[56]. One of these paintings portrays a *naumachia*, directly linked to those staged on the palace's lake. The series reinforced the King's association with Rome and his admiration for it, while the celebrations themselves linked his reign to the grandeur of ancient Rome.

As a point of interest, the *estanque grande* of the Buen Retiro, still allows the people of Madrid to sail on this small 'sea' today. The lake and gardens remain private for the monarchy until the second half of the nineteenth century. Although they had been gradually opened to the public since the reign of Charles III, who was the first monarch to grant *madrileños* access to the gardens, Queen Isabel II ultimately permited the public to sail on the lake.

53 Francisco Figueras Pacheco, 'Alicante en las fiestas reales de Denia de 1599', *Saitabi. Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, 19, 1946, p. 31-35.

54 Jonathan Brown and John H. Elliott, *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV* [1980], New Haven/London, Yale University Press, 2003.

55 D. Sánchez Cano, 'Naumachiae…', art. cit., p. 313-328.

56 Andrés Úbeda de Los Cobos, *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, exh. cat., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, p. 169-170 and 206-209.

This is the only case in which a *naumachia* can be considered a physical structure. However, there are other sites whose construction can be linked to mock battles and aquatic entertainments. The estate *El Bosque*, a property of the Zúñiga family in Béjar (Salamanca)[57], contains a sixteenth-century pond that has been imagined as a venue for *naumachiae*[58]. There is no evidence to confirm this use – although the pond was used for navigation – and it is generally believed to have served as a fish hatchery and a breeding ground for birds, as well as water reservoir for irrigation and fountains[59]. These have been associated with the villa of Diego de Ulloa in San Miguel de Grox, near Toro (Zamora), which featured a pond surrounded by columns, an arbour, and a fountain[60]. Likewise, Fernando Álvarez de Toledo, Duke of Alba (who died in 1582), transformed an estate in Abadía (Cáceres), on the banks of the river Ambroz, into a villa with splendid gardens filled with fountains, sculptures and references to classical and mythological themes[61]. It has been speculated that the hydraulic system at Abadía may have been used for *naumachiae*, but there is no evidence to support this claim, and it is more likely to have been designed for water displays and fountains. These artificial lakes may not have served as settings for *naumachiae*, but they nonetheless exemplify how water and its control functioned as potent symbols of power.

In the eighteenth century, further examples of waterborne mock battles can be found. Occasional *naumachiae* were staged as demonstrations of magnificence, while the traditional theme of battles between Christians and Moors persisted particularly in coastal cities. Such events took place in Toledo in 1723[62], Peñíscola in 1746[63], Mahón in 1784, Palma in 1789, Puerto de Santa María in 1789 and Mahón again in 1812[64]. Additionally, the concept of defending the faith, as interwined with the monarchy, was present in some of these performances. In 1789, during the celebrations for the proclamation of Charles IV in Castellón, a simulated naval battle was staged in the Plaza Mayor. A fortress was constructed for the occasion, and actual ships from the port were brought in to enact the assault on Torreblanca and the recovery of the monstrance, in reference to a local legend[65].

Two of the last *naumachiae* in the classical sense to take place in Spain were those held in Valencia and Málaga. The first occurred in 1755 to commemorate the third centenary of the canonisation of Saint Vicente Ferrer, as an attempt to find an impressive spectacle to replace bullfighting, which was not permitted at the time (fig. 86)[66]. On this occasion, a group of Muslim pirate ships attacked

57 Urbano Domínguez Garrido, *El bosque de Béjar. Propiedad y usos a lo largo de la historia*, Béjar, Centro de Estudios Bejaranos, 2001.

58 Olga Fraile Martin, 'Naumaquia, teatro y poesía y otras sorpresas. Propuesta de velada nocturna en El Bosque de Béjar', in U. Domínguez Garrido and José Muñoz Domínguez (coords.), *El Bosque de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento*, Actas de las III Jornadas de Estudio, Grupo Cultural San Gil, Béjar, 1999, p. 167-184; J. Muñoz Domínguez, Juan Félix Sánchez Sancho, José Carlos Sanz Belloso, 'El estanque de la villa renacentista El Bosque de Béjar, una presa holandesa en Castilla', in Santiago Huerta, Rafael Marín, Rafael Soler, Arturo Zaragozá (eds.), *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, coll. "Textos sobre teoria e historia de las costrucciones", 2009, p. 958.

59 J. Muñoz Domínguez, 'El estanque mayor de *El Bosque* de Béjar, arte e ingeniería en el siglo XVI', *Revista de estudios bejaranos*, 5, 2001, p. 11-34; *Id.*, J. F. Sánchez Sancho, J. C. Sanz Belloso, 'El estanque…', art. cit., p. 958.

60 J. Muñoz Domínguez, 'El estanque mayor…', art. cit., p. 11-34. About the villa of Diego de Ulloa, see Luis Vasallo Toranzo, *Arquitectura en Toro (1500-1650)*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1994, p. 253-261.

61 Alfonso Jiménez Martín and María del Mar Lozano Bartolozzi, 'Jardín de Abadía. Cáceres', *Periferia. Revista de Arquitectura*, 2, 1984, p. 62-89; Pedro Navascués Palacio, 'La Abadía de Cáceres : espejo literario de un jardín', *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, V, 1993, p. 71-90.

62 J. Alenda y Mira, *Relaciones…*, *op. cit.*, p. 516.

63 B. Lores Mestre, 'Las fiestas de Proclamación del rey Fernando VI en Peñíscola (1746)', *Boletín de estudios del Maestrazgo*, 49-50, 1995, p. 23-43.

64 J. Alenda y Mira, *Relaciones …*, *op. cit.*, p. 111, 143, 144 and 183.

65 B. Lores Mestre, *Fiesta y arte efímero…*, *op. cit.* p. 146.

66 V. Mínguez, 'La naumaquia del Turia de 1755 : un hito en el espectáculo barroco valenciano', *Millars*, 12, 1988, p. 55-69;



Fig. 86 : *Naumachia in Valencia*, 1755, engraving, from Carlos Francia from T. Serrano, *Fiestas seculares…*, 1762, Orihuela, Biblioteca Pública del Estado en Orihuela
(© Madrid, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria)

and captured several Christian fishing vessels when Saint Vicente Ferrer miraculously appeared, aiding the Christians in their fight against the enemy and freeing the captives. This *naumachia* was not only a remarkable display of grandeur orchestrated by the city council but also carried a strong religious significance, making it an ideal tribute to the saint and all that he represented. A recreation of this battle was staged in 1846 to celebrate the wedding of Queen Isabel II, featuring another mock combat between Christians and Moors[67]. The significance of the 1755 celebration was considerable: not only was it imitated almost a century later, but in 1796, the authorities in Valencia considered replicating it for the beatification of Patriarch Ribera, although in the end it was not carried out[68]. In Málaga, in 1789, a *naumachia* was organised in the city's port to celebrate the proclamation of Charles IV[69]. Led by the sailors' guild, the performance involved eighteen ships, seven galleys and two gunboats in each fleet. The spectacle concluded with a Christian victory, with all the Moors captured and taken in chains to the Convent of Carmen. On this occasion, the *naumachia* combined the traditional festive theme of Christian-Moorish battles with the political symbolism of victory and, of course, the sense of magnificence associated with the proclamation of the new monarch. It also contributed to the prestige of the event's organisers. These elements represent the essential characteristics of a *naumachia*, even at such a late date as the end of the eighteenth century.

The *naumachiae* of Valencia and Málaga, which persistedinto the late eighteenth century and even the first half of the nineteenth century, demonstrate the enduring presence of a festive spectacle rooted in the Roman world but which had acquired a distinct identity in medieval and early Modern Spain.

***Naumachiae* as theatre and in theatre: transformation into a Baroque show**

Mock naval battles were closer to theatre than to real combat. By the mid-sixteenth century – the celebrations at Binche in 1549 marked a turning point – jousts and tournaments had become dramatized performances, far removed from the military exercises that had originally defined

Susana Ferrer Martí, 'Las naumaquias valencianas: juegos acuáticos en el Turia (1755-1846)', in Alberto Romero Ferrer (coord.), *Juego, estas y transgresión, 1750-1850. VI Encuentro de la Ilustración al Romanticismo.*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1995, p. 105-111; Teresa Sorolla Romero and V. Mínguez, 'Tan digno de verse, como nunca visto. La naumaquia del Turia un siglo después', in I. Rodríguez Moya (ed.), *El rey festivo…*, op. cit., p. 135-152.

67 Vicente Boix, *Relación de las fiestas reales con que la ciudad de Valencia solemnizó el enlace de S.M. la reina Dª Isabel II*, Valencia, Jaime Martínez, 1846.

68 V. Mínguez, P. González Tornel, I. Rodríguez Moya, *La fiesta barroca…*, *op. cit.*, p. 129.

69 Cristóbal Montoro García, 'Málaga festeja la proclamación de Carlos IV', *Jábega*, 4, 1973, p. 41-42.

them. Similarly, in the early seventeenth century, with the development of courtly theatre, plays often drew inspiration from chivalric culture. As Baroque aesthetics emerged and the art of theatrical scenography advanced, *naumachiae* became a spectacular dramatic resource within theatre productions. The connection between theatre and *naumachiae* becomes even clearer when examining the presence of ships and naval battles in Baroque plays.

Theatrical performances incorporating *naumachiae,* or attempting to imitate them, can be traced to the first quarter of the seventeenth century. In Lerma, Lope de Vega staged various plays between 1610 to 1640 that included naval battle scenes. The first of these was *El premio de la hermosura*, performed in 1614, which bore similarities to the events in Denia and Valencia in 1599, unsurprising, as Lope had been a direct witness to those spectacles. The production featured a ship on the river Arlanza, with scenic elements such as mountains, caves, temples, palaces, and castles[70]. Lerma was once again the setting in 1617 for *El caballero del Sol* by Luis Vélez de Guevara, a play '*imitando acción de libro de cauallerías*' [imitating the stories of chivalric novels], in which a galley appeared in multiple scenes[71]. Lope had previously introduced a *naumachia*, in his Roman pastoral *La Arcadia* (1598), drawing inspiration from the one depicted in *Diana enamorada* (1564) by Gaspar Gil Polo[72].

In the pond of the Buen Retiro palace in the 1630s, Calderón de la Barca staged two plays '*en teatro que navegase*' [on a waterborne theatre] and '*a imitación de aquellas naumaquias de los Romanos*' [as an imitation of Roman *naumachiae*][73]. The first of these was likely *El mayor encanto amor*, performed in 1635. The king and his courtiers were to attend the play aboard a *gondola,* with plans to dine on the boats. However, a summer storm forced the performance to be postponed. At the same location, Calderón staged *El Faetonte* for the first time in 1639[74]. The artificial lake thus served as setting for both mock battles and theatre productions. One of the scenographers involved in these plays was the Italian engineer Cosimo Lotti[75], who worked for King Philip IV and contributed lavish stage designs that enhanced the grandeur and pageantry of the performances at Buen Retiro.

Over time, aquatic performances lost their military character while becoming increasingly theatrical, evolving into Baroque spectacles. The waterborne court festivities of the eighteenth century, such as those organised by Farinelli in Aranjuez for Ferdinand VI and his wife, Barbara of Portugal, aligned with similar European traditions, combining fireworks, music, and elaborated pageantry[76]. In Aranjuez, in 1752, Carlo Broschi Farinelli orchestrated various entertainments for the royal couple, including the so-called *Escuadra del Tajo*, a fleet of fifteen ships used for excursions along the canals of the Palace of Aranjuez, as well as for hunting and fishing[77]. These boat tours

70 Rafael Maestre, *Escenotecnia del Barroco: el error de Gomar y Bayuca*, Murcia, Universidad de Murcia, coll. "Coleccion Maior", 1988, p. 96-97.

71 Pedro de Herrera, *Translación del Santíssimo Sacramento a la iglesia colegial de San Pedro de la villa de Lerma*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618, 29r°-33v°. On the festivities of 1617, see Manuel Cornejo, 'Lope de Vega y las fiestas de Lerma de 1617', *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37/1, 2007, p. 179-198.

72 Juan Bautista Avalle-Arce, *La novela pastoril Española* [1959], Madrid, Istmo, coll. "Biblioteca de estudios criticos. Literatura", 1974, p. 161 and 200.

73 Pedro Calderon de la Barca, *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, M. Rivadeneyra, coll. "Biblioteca de autores espanolas", 1851, t. I, p. 385-386.

74 R. Maestre, *Escenotecnia…*, *op. cit.*, p. 119. See also *Comedias…*, *op. cit.*, t. IV, p. 675.

75 Gloria Martínez Leiva, 'En torno a Cosme Lotti : nuevas aportaciones documentales', *Madrid*, 3, 2000, p. 322-354.

76 V. Mínguez, 'Ríos y mares festivos. Naumaquias y espectáculos acuáticos en las cortes mediterráneas', in Rosario Camacho Martínez, Eduardo Asenjo Rubio, Belén Calderón Roca (coords.), *Fiestas y mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Málaga, Universidad de Málaga, 2012, p. 163-184.

77 Consolación Morales Borrero, 'La escuadra del Tajo. Un manuscrito de Farinelli', *Reales Sitios*, 11, 1967, p. 32-43; *Ead.*, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1987. See also V. Mínguez, I. Rodríguez Moya, J. Chiva and P. González Tornel, *La fiesta barroca. La corte del rey (1555-1808)*, Castellón, Universitat Jaume I,

featured fireworks and musical performances by both Farinelli and the king himself. These festivities were likely the most significant waterborne celebrations in eighteen-century Spain, comparable to those held at other European courts.

Conclusions

Not all waterborne mock battles merit the term *naumachia* in the classical sense. In many cases, they were mere simulations or even spectacles reduced to fireworks displays. Nevertheless, the inclusion of mock battles – particularly aquatic ones – in sixteenth and seventeenth-century Spanish festivities was a recurring phenomenon, with some remarkable examples leaving an impact that extended into the eighteenth and nineteenth centuries. The simulation of combat between Christians and Moors followed a tradition dating back to the Middle Ages and the *Reconquista*, a tradition that persists even today, particularly in the Levant. This historical continuity lends these performances a distinctive political and religious dimension. Furthermore, the grandeur of such spectacles was often employed as a political tool, serving as a form of propaganda for the entourage of Philip III –most notably in the performances orchestrated by the Duke of Lerma as a means of gaining influence at Court– and for Philip IV, whose Buen Retiro Palace incorporated various elements designed to draw comparisons between the King and the Roman emperors.

These simulated battles possessed a strong theatrical component, which became even more pronounced in the Baroque period. By then, *naumachiae* were not merely a scenography device but had evolved into popular form of courtly entertainment, They gradually shed their military character, transforming into leisurely water rides or elaborated waterborne concerts.

Although often described as rare in Spain, aquatic mock battles were, in fact, a recurrent feature of Early Modern Spanish festivities. It is essential to reassess their characteristics and significance, examining known examples in relation to the distinctive cultural context of Renaissance and Baroque Spain to ensure a more accurate and nuanced understanding of their role.

2016, p. 91-94.

Le « beau » et le « sublime » dans les Salons à travers l'eau et le feu des marines de Vernet

Enikő Szabolcs

> Louis XV se fit peindre par La Tour[1]. Le peintre, tout en travaillant, causait avec le roi qui paraissait le trouver bon. La Tour, encouragé et naturellement indiscret, poussa la témérité jusqu'à lui dire : "Au fait, sire, vous n'avez point de marine !" Le roi répondit sèchement : "Que dites-vous là ? Et Vernet donc[2] !

Cette anecdote rapportée par Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort (1741-1794) illustre à quel point les tableaux de grande dimension réalisés par Joseph Vernet (1714-1789), premier « peintre des marines » du roi[3], sur les ports de France entre 1753 et 1763, sont susceptibles de rendre gloire à Louis XV. Ils célèbrent notamment le commerce maritime et l'activité des arsenaux, même si la flotte française subit plusieurs défaites face à l'Angleterre[4] au cours de la guerre de Sept Ans (1756-1763)[5]. Abel-François Poisson de Vandières (1727-1781), marquis de Marigny, et « directeur et ordonnateur général des Bâtiments du roi », passe commande auprès du peintre qui jouit déjà d'une notoriété européenne[6], notamment grâce à sa maîtrise du genre de la peinture de marine qui s'est développé en Italie et aux Pays-Bas au cours du XVII^e^ siècle. En octobre 1753, le marquis prépare un *Projet d'itinéraire pour M. Vernet, peintre du roy pour les marines* énumérant quinze ports sur les côtes du royaume pouvant potentiellement faire l'objet de vingt tableaux, dont huit pour le littoral méditerranéen et douze pour le littoral atlantique[7]. Seuls quinze tableaux sont cependant réalisés à cause de la lassitude du peintre au terme de dix ans de labeur, des problèmes financiers du Trésor royal[8] et du blocus anglais des ports de Bretagne (Lorient, Brest et Saint-Malo)[9].

Si le *Projet d'itinéraire* préparé par le marquis de Marigny agence les éléments naturels au service de la mise en scène de la valeur militaire des ports, le peintre s'en détache parfois et parvient même à convaincre le commanditaire de la nécessité de s'en écarter de temps en temps, comme le montre

1 Maurice-Quentin de La Tour (1704-1788), peintre du roi.

2 Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort, *Choix de caractères, anecdotes, petits dialogues philosophiques, maximes et pensées de Chamfort*, éd. Charles-Joseph Chambet, Lyon, Chambet fils, 1828, p. 55-56. L'anecdote est reprise dans Armand Dayot, *Les Vernet : Joseph, Carle, Horace*, Paris, Armand Magnier, 1898, p. 1.

3 Virginie Alliot-Duchêne, « Peintre des marines de Sa Majesté le roi », dans *Ead.* (dir.), *Joseph Vernet (1714-1789). Les Vues des Ports de France*, Paris, musée national de la Marine, 2012, p. 8.

4 Martine Acerra, « Le paysage maritime en peinture, une vision de terrien ? », dans Frédéric Chauvaud et Jacques Péret (dir.), *Terres marines. Études en hommage à Dominique Guillemet*, Rennes/Poitiers, PUR/Université de Poitiers, coll. « Histoire », 2005, p. 48.

5 Denis-Michel Boëll, « Introduction », dans V. Alliot-Duchêne, *Joseph Vernet (1714-1789)…*, *op. cit.*, p. 4.

6 Léon Lagrange, *Joseph Vernet, sa vie, sa famille, son siècle, d'après des documents inédits*, Bruxelles, A. Labroue, 1858, p. 43.

7 L. Lagrange, Anatole de Montaiglon, « Joseph Vernet, pièces et notes pour servir à l'histoire de ses tableaux des ports de France », *Archives de l'Art français*, 4, 1855-1856, p. 139-144.

8 L. Lagrange, *Joseph Vernet et la peinture au XVIII^e^ siècle* : les Vernet, Paris, Didier, 1864, p. 69-70.

9 A. Dayot, *Les Vernet, Joseph, Carle, Horace*, Paris, Armand Magnier, 1898, p. 28.

le cas de la représentation picturale de Sète, l'unique port international du Languedoc qui accueillait « beaucoup de bâtiments étrangers, anglois, hollandois et de la mer Baltique » avant la guerre de Sept Ans[10]. Dans la lettre qu'il écrit à Avignon au marquis de Marigny, le 6 septembre 1756, Vernet explique que « le plus beau point de vüe sera du côté de la mer » et qu'il aura ainsi l'occasion de « faire sur le devant du tableau une mer un peut en mouvement et peut-être fairoy-je — dit-il — une tempête, ce qui produiroit un effet asséz rare dans le nombre des tableaux que j'ay à faire pour le Roy, peign[a]nt ordinairement l'interieur des ports et par consequent la mer tranquille ou bien du coté de la terre[11] ». Datée du 9 octobre 1756, la réponse du marquis au peintre est emblématique de la préoccupation du roi :

> Vos tableaux doivent réunir deux mérites, celui de la beauté pittoresque et celuy de la ressemblance. Je trouve bien l'un dans le projet que vous me proposés ; mais je crains que ce ne soit aux dépens de l'autre, et je doute que le port de Cette [Sète] représenté en vue du côté de la mer soit reconnu par le grand nombre de ceux qui ne l'ont vu que du côté de la terre. La tempête que vous avés dessein d'y ajoutter rendroit encore votre tableau moins ressemblant, atandu qu'il est rare de voir la mer dans un port agitée de la tempête. Il faudroit que le devant de votre tableau fût la pleine mer, et par consequent que le port fut reculé dans le lointain, ce qui vous empecheroit de le detailler d'une façon caractéristique. Il me semble que le projet de ce tableau, tel qu'il est dans l'itineraire que je vous ai remis, rempliroit mieux l'objet que vous devés vous proposer [...] ; consultés-vous avant de vous décider, et surtout ne perdés pas de vue l'intention du Roy qui est de voir les ports du royaume représentés au naturel dans vos tableaux[12].

Après quelques échanges de lettres, le 21 novembre 1756, le marquis finit par approuver « toutes les réflexions » du peintre et l'autorise à suivre ses « idées » et son « génie[13] ». C'est ce dernier qui jongle avec le temps calme, exprimé par la mer tranquille, et le temps agité, exprimé par la mer mouvementée, voire tempétueuse, qui suggère les foudres. Ces contrastes sont non seulement des enjeux symboliques, mais aussi esthétiques, et avaient une importance particulière à cause de l'esprit de la commande royale et de la publicité dont bénéficiaient les tableaux de Vernet par le biais de leur exposition aux différents Salons et de leur reproduction en gravure dans les années 1760[14].

La représentation des ports maritimes de Vernet attire également l'attention des critiques d'art des Lumières. À cette époque, les catégories esthétiques, telles que le beau et le sublime, se sont déjà enracinées dans le discours des critiques d'art français mais ne sont pas encore systématisées à la manière de Burke ou, plus tard, de Kant. Les changements subis par ces deux notions, qui apparaissent en premier lieu dans les *Salons* de Diderot écrits entre 1759 et 1767, mais aussi dans les textes de quelques critiques d'art peut-être moins connus tels que La Font de Saint-Yenne, Jacques Lacombe ou Baillet de Saint-Julien, trouvent un écho dans les peintures de Vernet, qui ne se contente pas de peindre des ports « au naturel ». Dans la seconde moitié du siècle, la notion de sublime prend la place particulière que tenait auparavant le beau dans la théorie de l'art[15]. Les notions d'eau et de feu tendent donc au développement de la catégorie esthétique du sublime, cette qualité qui, selon l'article « Sublime » de Jaucourt dans l'*Encyclopédie*, « peint la vérité [...]. C'est un extraordinaire merveilleux dans le discours, qui frappe, ravit, transporte l'ame[16] ». La notion du sublime apparaît donc dès le XVIII[e] siècle « comme la manifestation d'une grandeur intérieure

10 L. Lagrange, A. de Montaiglon, « Joseph Vernet... », art. cit., p. 142.

11 *Ibid.*, p. 150.

12 *Ibid.*, p. 152-153.

13 *Ibid.*, p. 154.

14 Annie Madet-Vache, « Les gravures, instruments de diffusion », dans V. Alliot-Duchêne (dir.), *Joseph Vernet (1714-1789)...*, *op. cit.*, p. 90. Les estampes des ports de France ont été reproduites en plusieurs livraisons (1760, 1762, 1764, 1767, 1775). L. Lagrange, *Joseph Vernet et la peinture...*, *op. cit.*, p. 126-127.

15 Katalin Bartha-Kovács, *A csend alakzatai a festészetben [Figures du silence en peinture]*, Budapest, L'Harmattan, coll. « Laokoón könyvek », 2010, p. 103.

16 Louis de Jaucourt, « Sublime », dans *Encyclopédie*, vol. 15, p. 566.

et l'expression d'un ravissement devant l'œuvre exceptionnelle[17] ». L'eau et le feu contiennent la possibilité de la présence du sublime qui surgit, outre les peintures de Vernet, dans les textes critiques qui en traitent.

Dans cet article, nous nous appuierons en majeure partie sur la littérature critique écrite par les contemporains de Vernet, mais aussi sur le livre intitulé *Joseph Vernet et la peinture au XVIII^e siècle* de Léon Lagrange, paru en 1864, qui permet d'éclaircir la vie, l'œuvre et les motivations du peintre ainsi que le contexte historique. Il est surprenant de voir à quel point la première rencontre de Vernet avec la mer a été mystifiée par son biographe Léon Lagrange, dont le texte est sans doute influencé par les *Salons* de Diderot. Nous avons l'impression que Lagrange présente cette rencontre comme si elle faisait également partie des peintures de Vernet. Selon le texte, lorsque Vernet voyage vers l'Italie, il est « debout à l'avant du navire. [...] Il étudie avec amour les traits de [la] physionomie mobile [de la mer]. Calme, elle le ravit ». Plus tard, « le flot devient sombre et menaçant, un vent violent le fouette au visage ». Pendant ce temps, Vernet a « l'âme saisie, il regarde, il comprend, il commence à lire en lui même ». Enfin, Lagrange s'écrie : « Qu'elle est belle, cette ivresse du génie ! L'artiste se révèle à lui-même, et recevant avec joie les terribles caresses de la mer, de ce baptême des vagues en fureur il sort peintre de marin[18]. » Ce que nous lisons, c'est à la fois la naissance d'un génie, et celle de Vernet en tant que peintre de marine chez qui les catégories du beau et du sublime sont intimement liées à l'image de l'eau et du feu. Comme le montrent ses échanges avec Marigny, Vernet ne cherche pas simplement à satisfaire le roi en peignant fidèlement l'image des ports de France, mais trouve dans cette commande un moyen de prouver ses talents et d'illustrer ses conceptions artistiques dans lesquelles l'eau et le feu deviennent les acteurs principaux.

L'eau, le feu et le sublime

En tant qu'élément naturel, l'eau inspire des frissons agréables, mais, en même temps, déclenche le sentiment de peur. La vue d'une mer calme est captivante, tandis que celle de la mer mouvementée suscite de l'angoisse chez le spectateur[19]. La distinction entre ces deux caractéristiques antagonistes de la mer est déjà présente dans l'écrit du père jésuite Dominique Bouhours consacré à la mer, qui fait partie de ses *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, et où les deux interlocuteurs admirent la mer tranquille[20]. Quant à l'admiration, il est intéressant de noter qu'elle est définie chez Charles Le Brun — premier peintre de Louis XIV — comme une émotion simple « ne causant que peu d'agitation »[21]. C'est alors une sorte d'« émotion de base », sous l'influence de laquelle le spectateur reste muet et immobile, contrairement à sa réaction sous l'effet de la terreur, autre passion que l'on peut rattacher au sublime[22].

Dans le *Premier Entretien* de Bouhours, Ariste contemple la mer tranquille qu'il admire toutes les fois qu'il la voit : « Elle paraît toujours nouvelle, parce qu'elle n'est jamais en un même état. Tantôt elle est tout-à-fait tranquille, et ses ondes si unies qu'on la prendrait pour une eau dormante : tantôt elle est un peu émue, comme la voilà maintenant[23]. » Par contre, pour son interlocuteur Eugène :

17 Dominique Peyrache-Leborgne, *La Poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme : Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelley, Hugo, Michelet*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 1997, p. 22.

18 L. Lagrange, *Joseph Vernet et la peinture…*, *op. cit.*, p. 11-12.

19 Dóra Ocsovai, *Le Motif de l'eau dans l'esthétique du XVIII^e* siècle, thèse de doctorat (littérature et peinture) sous la direction de István Cseppentő, Budapest, ELTE, 2012, p. 23.

20 Dominique Bouhours, « Premier Entretien : La mer », dans *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, Mabre-Cramoisy, 1671, p. 2-3.

21 Charles Le Brun, *Les Expressions des passions de l'âme, représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu M. Le Brun*, Paris, J. Audran, 1727, p. 2.

22 K. Bartha-Kovács, *A csend alakzatai…*, *op. cit.*, p. 107.

23 D. Bouhours, « Premier Entretien… », *op. cit.*, p. 3-4.

> La mer n'est jamais si belle que dans sa colère, lorsqu'elle s'enfle, qu'elle s'agite, qu'elle mugit d'une manière effroyable, et qu'il se fait une espèce de guerre entre les vents et les flots [...], tout cela inspire je ne sais quelle horreur accompagnée de plaisir, et fait un spectacle également terrible et agréable[24].

Il rattache donc le sublime à une autre catégorie qui, tout en étant indéfinissable, détermine pourtant la réflexion esthétique de l'époque classique et celle des Lumières au « je-ne-sais-quoi ». Non seulement ces catégories, mais aussi leur visualisation : l'image de la mer agitée et celle de la tempête sont des motifs constamment présents dans les ouvrages littéraires des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles[25].

C'est à la lumière de la réflexion de Bouhours que nous nous pencherons sur l'analyse de l'eau représentée par Vernet sur ses peintures. Par ailleurs, comme le formule l'Ariste de Bouhours, la mer est d'une part « l'image de Dieu », d'autre part « l'image du monde, et de la vanité des choses humaines »[26], idée qui sera reprise dans la seconde partie de cette étude.

La réflexion sur l'autre notion majeure, le feu, nous mène à une voie complètement différente. Le feu est très explicitement présent sur certaines marines de Vernet, mais aussi, invisiblement, en tant que foudre dans ses tempêtes. Dans notre perspective, c'est pourtant sa signification métaphorique qui s'impose en premier lieu. Selon l'article « Feu » de Voltaire dans l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert, « [l]e feu dans les écrits [...] suppose [...] de la vivacité, des figures multipliées, des idées pressées ». Il conclut enfin qu'« on n'a point de génie sans feu, mais on peut avoir du feu sans génie »[27]. D'après la citation, l'idée du feu est inséparable de celle du génie qui, lorsqu'il peint, « ne se place dans ses tableaux que le sublime, l'agréable [...] ; il anime la matière, il colore la pensée ». Lors de la recherche de grandes vérités, même ses fautes lui sont pardonnées car la violation des règles et l'excès des émotions font partie de son caractère de génie, « il ne touche pas foiblement, il ne plait pas sans étonner, il étonne encore par ses fautes »[28]. Dans sa biographie, Lagrange a donc caractérisé Vernet en tant qu'homme de génie, et les propos de Vernet tirés de sa *Lettre à un acheteur éventuel* (1765) tendent à démontrer que leur auteur ressemble effectivement au modèle de génie décrit par l'*Encyclopédie*. Il possède « la chaleur de [son] imagination », et son caractère est encore marqué par le trait par lequel Lagrange présente la méthode de travail de Vernet. Celui-ci ne prépare notamment pas de plan à ses tableaux, comme il remarque lui-même dans sa lettre : « Si je faisais une petite esquisse, [...] j'y jetterais tout mon feu, et à coup sûr le tableau en grand en deviendrait froid[29]. » Le feu s'impose donc autant pour pouvoir prétendre au sublime qu'au génie.

Les peintures de Vernet dans les critiques d'art

Nous avons choisi d'analyser des extraits des textes critiques écrits entre 1746 et 1767 qui consacrent au peintre une attention particulière. À côté des *Salons* de Diderot, nous avons trouvé important d'inclure également dans notre corpus des ouvrages moins connus, tels ceux de Jean-

24 *Ibid.*, p. 5.

25 K. Bartha-Kovács, *A csend alakzatai…*, *op. cit.*, p. 105.

26 D. Bouhours, « Premier Entretien… », *op. cit.*, p. 23-24. Il n'est pas sans intérêt de citer la suite de cet entretien où l'opinion formulée de Bouhours sur la cour des Princes n'est guère avantageuse : « Ces calmes et ces tempetes, qui se succedent à toute heure, ces flots, qui se poussent et qui se choquent sans cesse ; ces vens favorables, et ces vens contraires ; ces navigations heureuses, et ces naufrages, qui se font souvent au port ; tout cela n'est-il pas une fidelle peinture de ce qui se passe dans la vie ? Y a-t-il une mer plus inconstante que la cour des Princes ? Y en a-t-il mesme une plus perilleuse ? De quelque costé qu'on se tourne, ce ne sont qu'écueils, d'autant plus dangereux qu'ils sont couverts. » *Ibid.*, p. 24-25. Si la métaphore de la mer est un lieu commun souvent utilisé par les écrivains de l'époque, il est employé ici dans un sens péjoratif pour illustrer l'inconstance qui règne à la Cour.

27 Voltaire, « Feu », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers…* (1751-1780), nouvelle impression en facsimilé, Stuttgart/Bad Cannstatt, Friedrich Frommann, 1966-1988, vol. 6, p. 648.

28 Jean François de Saint-Lambert, « Génie », dans *Encyclopédie*, vol. 7, p. 582-583.

29 L. Lagrange, *Joseph Vernet et la peinture…*, *op. cit.*, p. 179.

Bernard Le Blanc et de Louis-Guillaume Baillet de Saint-Julien. L'abbé Le Blanc, historiographe des Bâtiments du Roi, fournit du Salon de 1747 un compte rendu assez détaillé par rapport aux textes de ses contemporains[30]. Nous étudierons également trois ouvrages de Baillet de Saint-Julien. Ce dernier écrit comme s'il était un simple visiteur du Salon, mais formule sa critique d'une manière concise. Contrairement à La Font qui privilégie les valeurs de l'Antiquité, Baillet de Saint-Julien favorise plutôt l'art moderne[31]. Quant aux deux autres auteurs dont il sera encore question, nous avons fort peu d'informations sur la vie de Mathon de La Cour ou de l'abbé de La Porte. Ce dernier était probablement professeur de mathématiques, si l'on en croit une note manuscrite sur un exemplaire de son ouvrage de 1755[32].

Les œuvres des critiques d'art énumérées plus haut, parues souvent sous l'anonymat[33], ont été publiées l'année même ou l'année suivant le Salon dont elles offrent une description, contrairement aux *Salons* de Diderot qui ne sont publiés que beaucoup plus tard, en 1795[34]. Diderot a certainement connu les autres ouvrages critiques, leur influence est bien évidente dans ses comptes rendus dès que nous comparons ces textes. Parmi les *Salons* du philosophe, nous mettrons l'accent sur ceux de 1763, de 1765 et de 1767 qui ne fournissent pas que de simples descriptions, mais sont des analyses plus complexes, reflétant l'enthousiasme et l'admiration que les peintures de Vernet suscitent chez Diderot. Par la suite, nous examinerons la présence de l'eau dans les critiques d'art, l'influence présumée des œuvres de Bouhours sur ces écrits et la voie qui mène cet élément naturel vers le sublime. Au travers de l'analyse de l'image de l'eau dans les textes critiques, nous examinerons aussi les émotions suscitées chez le spectateur à la vue des marines de Vernet.

L'eau

Lors de l'examen des commentaires sur Vernet, il est frappant de voir que certains critiques ne mentionnent pas du tout l'eau. Cependant, comme ses tableaux en témoignent, Vernet a attentivement observé tous les mouvements de la mer, dans son état tranquille tout comme dans son état plus agité. Le peintre a en effet renouvelé la représentation de la mer grâce à sa technique qui provient de l'observation minutieuse de l'eau. La lumière sur la surface de l'eau ajoute encore à la véracité des tableaux qui ont émerveillé les critiques contemporains[35].

À propos des tableaux de Vernet, les critiques d'art soulignent bien souvent la « vérité », autrement dit, le caractère « vrai » des peintures. En 1753, Jean-Bernard Le Blanc constate dans ses *Observations* au sujet du tableau de réception de Vernet à l'Académie : « C'est un des tableaux de ce genre, des plus chauds, des plus vrais et qui sente le plus grand Maître[36]. » La même année, Lacombe écrit à la vue des *Quatre parties du jour* qu'« on ne peut rendre avec plus de vérité les

30 En présentant les œuvres d'art, l'abbé cherche à réconcilier la raison et la sensibilité dans son argumentation, ce qui est indispensable à son avis au développement d'un jugement esthétique. Marie-Noëlle Grison, *Le Salon du Louvre de 1747*, mémoire de master 2 d'histoire de l'art, sous la dir. d'Alain Mérot, Paris, université Paris-IV, 2011, vol. 1, p. 130-131.

31 Loreline Pelletier, *Le Salon de 1748*, mémoire de master, sous la dir. d'Alain Mérot, Paris, université Paris-IV, 2012, vol. 1, p. 87-88.

32 Abbé Joseph de La Porte, *Sentiments sur plusieurs des tableaux exposés cette année dans le Grand Salon du Louvre*, 1755.

33 La cause de l'usage de l'anonymat et du pseudonymat de ces textes critiques peut être, d'une part, personnelle, puisqu'ils vexent parfois l'artiste et, d'autre part, politique, car la censure royale traque les publications qui présentent l'État ou l'Académie sous un jour défavorable. M.-N. Grison, *Le Salon du Louvre de 1747…*, *op. cit.*, p. 115-116.

34 René Démoris et Florence Ferran, *La Peinture en procès : l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 12.

35 D. Ocsovai, *Le Motif de l'eau…*, *op. cit.*, p. 22.

36 Abbé Jean-Bernard Le Blanc, *Observations sur les ouvrages de MM de l'Académie de peinture et de sculpture, exposés au Sallon du Louvre, en l'année 1753, et sur quelques écrits qui ont rapport à la peinture, à M. le Président de B****, s.l., s.n., 1753, p. 30.

différentes heures du jour, les effets de tempête »[37]. Deux ans plus tard, en 1755, l'abbé Joseph de La Porte affirme également que « tout est vrai, tout est animé chez lui. J'ai cru voir l'agitation des eaux ; j'ai cru entendre frémir l'air autour de ses arbres »[38].

Dans les commentaires de Diderot sur Vernet, la vérité est également un critère central. Tandis que, devant un tableau du peintre de ruines Hubert Robert, le critique se plaint de ne pas pouvoir « entrer » dans le tableau : « Je m'arrête. Je regarde. J'admire, et je passe »[39], dans le cas des peintures de Vernet, il ne se heurte pas à un tel obstacle. Déjà dans le *Salon de 1759*, il présente les toiles du peintre — dont deux vues du port de Bordeaux — comme s'il entrait lui aussi dans la scène représentée : « On entend les bruits des flots, les cris de ceux qui périssent, on voit, on voit tout ce qu'il lui plaît[40]. » Cette illusion est encore plus vive dans le *Salon de 1767*, lors de la « promenade Vernet »[41], quand le critique fait un tour imaginaire à l'intérieur des marines représentant des sites naturels, et développe son esthétique du sublime. Malgré le fait que Diderot se promène dans les peintures de Vernet, dans le cas de la sixième toile, il se laisse facilement « capturer » par le site représenté car le tableau le fascine complètement : « [c]e n'est donc plus de la nature, c'est de l'art ; ce n'est plus de Dieu, c'est de Vernet que je vais vous parler. [...] Tout est vrai. On le sent. On n'accuse, on ne désire rien[42]. » Ce passage suggère en effet que le peintre parvient à représenter « la déification du pouvoir créateur de l'homme »[43]. Diderot renforce cette idée par l'assimilation du processus de la création d'un tableau à la création du monde : « C'est [que Vernet] dit, que la lumière se fasse et la lumière est faite[44]. »

En rapport avec le sujet de l'eau, nous pouvons constater que les critiques qui s'intéressent à la mer sur les toiles de Vernet rendent compte en général de ces deux états : tranquille ou agité. La description de la mer tranquille n'apparaît que dans trois textes critiques parmi les œuvres étudiées, sans compter les *Salons* de Diderot. La Font affirme dans ses *Réflexions* que personne ne sait passer devant « [c]e grand spectacle de la Mer [...] sans un saisissement d'admiration muette[45] », sentiment auquel Bouhours a fait également allusion. Cette vue peut pourtant évoquer aussi d'autres types de sentiments, comme l'indique Mathon de La Cour dans ses *Lettres* au sujet du tableau représentant la « tranquillité profonde » de la nuit des *Quatre parties du jour* de la « série Dauphin » : « On croit sentir cette mélancolie douce et dangereuse, que la nuit et le silence ont coutume de produire sur les cœurs sensibles[46]. »

37 Jacques Lacombe, *Le Salon, en vers et en prose, ou Jugement des ouvrages exposés au Louvre en 1753*, s.l., s.d., [1753], p. 32.

38 Abbé J. de La Porte, *Sentiments...*, *op.cit.*, p. 12.

39 Denis Diderot, *Ruines et paysages. Salons de 1767*, éd. Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Annette Lorenceau, Paris, Hermann, coll. « Salons.3 », 1995, p. 338.

40 *Id.*, *Salon de 1759*, dans *Id.*, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763* [1984], éd. Gita May et Jacques Chouillet, Paris, Hermann, 2007, p. 100.

41 L'expression vient de J. Chouillet, « Commentaire : "La promenade Vernet" », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 2, 1987, p. 123-163.

42 D. Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit.*, p. 224.

43 J. Chouillet, « Commentaire... », art. cit., p. 131. Au sujet du rapport du pouvoir royal et l'idée de la déification, il est intéressant de noter que Diderot refuse l'origine divine du pouvoir royal. Voir à ce sujet D. Diderot, « Autorité politique », dans *Encyclopédie*, vol. 1, p. 898.

44 *Id.*, *Salon de 1767*, *op. cit.*, p. 226.

45 Étienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, dans R. Démoris et F. Ferran, *La Peinture en procès...*, *op. cit.*, p. 131.

46 Charles-Joseph Mathon de La Cour, *Lettres à Mme** sur les peintures, les sculptures et les gravures, exposées dans le Sallon du Louvre en 1763*, Paris, Guillaume Desprez, imprimeur du Roy, 1763, p. 46.

Dans son *Salon de 1763*, Diderot est également touché par le spectacle que lui offre le tableau intitulé *Clair de lune* : « Je ne vous parle pas de la manière dont il a fait frémir et jouer ce rayon de lumière sur la surface tremblotante des eaux ; c'est un effet qui a frappé tout le monde[47]. » La vraisemblance de l'imitation ajoute encore à l'effet suscité par la mer tranquille que nous avons évoqué à la vue du sixième site pendant la « promenade Vernet ». En 1763, c'est ainsi que Diderot s'écrie : « Quelle immense variété de scènes et de figures ! Quelles eaux ! Quels ciels ! Quelle vérité ! Quelle magie ! Quel effet[48] ! » Notons que l'image de la mer tranquille en tant que vaste étendue peut être source du sublime, tout comme celle de la mer mouvementée pendant une tempête selon la *Recherche philosophique* d'Edmund Burke, œuvre déterminante dans la systématisation des notions esthétiques du beau et du sublime[49].

Avant les *Salons* de Diderot, parmi les œuvres examinées, seuls trois textes parlent des effets d'une tempête ou d'un naufrage à propos de Vernet. La Font esquisse « d'affreuses tempêtes, les horreurs d'un naufrage, objets d'épouvante, et dont la réalité fait frémir d'effroi, [qui] attachent avidement nos regards dans les Tableaux du Sieur Vernet par la force de la vérité, et le charme de l'imitation[50] ». Il condense dans cette phrase l'effet suscité par un tableau de Vernet qu'il ne précise pas, mais où la véracité et la ressemblance de l'imitation contribuent à produire un effet intense sur le spectateur.

Dans ses *Lettres sur la peinture* de 1750, Baillet de Saint-Julien se montre insatisfait de sa propre description d'un naufrage et, tout à coup, il change de ton : « J'ai honte de vous en parler avec cette froideur [...]. Je vais essayer de vous en donner une idée en vers. » Dans son poème, il présente une mer qui « s'enfle, se déborde et s'irrite », et où « la mort [...] semble se faire voir »[51]. Mathon de la Cour, quant à lui, décrit un spectacle semblable en présentant le midi des *Quatre parties du jour* de la « série Dauphin » : « Le trouble et l'horreur regnent » sur le tableau, mais « [c]ette image terrible est rendue avec une énergie singuliere »[52]. Selon le témoignage des textes examinés, tous les auteurs recourent aux termes élogieux lorsqu'ils parlent de la manière de peindre de Vernet. Dans le *Salon de 1767*, Diderot exprime son opinion à ce sujet à l'aide de phrases courtes, de quelques exclamations et interrogations, et de beaucoup de points de suspension à la vue du cinquième site :

> Le spectacle des eaux m'entraînait malgré moi. Je regardais. Je sentais. J'admirais. Je ne raisonnais plus. Je m'écriais, ô profondeur des mers ! et je demeurais absorbé dans diverses spéculations entre lesquelles mon esprit était balancé, sans trouver d'ancre qui me fixât[53].

Dans tous ses *Salons*, une pareille modalité caractérise en effet les comptes rendus qu'il consacre à Vernet.

Cependant, l'image de la tempête capte plus l'imagination de Diderot que celle de la mer tranquille. À la vue d'« [u]n torrent qui se précipitait d'une énorme hauteur, [...] [il poussa] un cri d'admiration et [il resta] immobile et stupéfait »[54]. Ceci est le comportement de l'homme sous l'effet du sublime, comme l'indique aussi Burke[55]. Le fait que le philosophe ne parvient pas à formuler d'une manière précise ses sentiments fait partie, par ailleurs, aussi des effets du sublime :

47 D. Diderot, *Salon de 1763,* dans *Id.*, *Essais sur la peinture…*, *op. cit.*, p. 228.

48 *Ibid.*, p. 226.

49 Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Baldine Saint Girons, Paris, J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1990, p. 115.

50 É. La Font de Saint-Yenne, *Réflexions…*, *op. cit.*, p. 131.

51 Louis-Guillaume Baillet de Saint-Julien, *Lettres sur la peinture, à un amateur*, Genève, 1750, p. 26-27.

52 C.-J. Mathon de La Cour, *Lettres…*, *op. cit.*, p. 46.

53 D. Diderot, *Ruines et paysages…*, *op. cit.*, p. 204-205.

54 *Ibid.*, p. 211.

55 E. Burke, *Recherche philosophique…*, *op. cit.*, p. 97.

> Mais comment pourrais-je vous rendre la variété des sensations délicieuses dont ces mots [...] étaient accompagnés. On les aurait sans doute toutes lues sur mon visage. On les aurait distinguées aux accents de ma voix, tantôt faibles, tantôt véhéments, tantôt coupés, tantôt continus. Quelquefois mes yeux et mes bras s'élevaient vers le ciel ; quelquefois ils retombaient à mes côtés, comme entraînés de lassitude. Je crois que je versai quelques larmes. Vous, mon ami, [...] dites-moi quelle est la main qui s'était placée sur mon cœur, qui le serrait, qui [...] suscitait dans tout mon corps ce frémissement qui se fait sentir particulièrement à la racine des cheveux qui semblent alors s'animer et se mouvoir[56].

Pendant la « promenade Vernet », les paysages deviennent de plus en plus sombres, et à partir du cinquième site, un certain sentiment de menace apparaît même dans le texte qui ne fait que s'accroître lorsque Diderot parle du septième tableau où la notion de terreur, intimement liée au sublime, règne sur la scène[57]. Ces émotions culminent dans la scène du rêve du critique d'art qui confronte le lecteur à une image horrible : elle représente notamment la lutte des naufragés pour la survie[58]. L'influence de Burke dans les commentaires de Diderot sur Vernet est donc incontestable, même si le philosophe lui-même n'avoue nulle part sa source principale, conformément à l'habitude généralement répandue au siècle des Lumières[59]. Le sublime n'est pourtant pas présent seulement en rapport avec l'eau, mais, comme nous allons le voir, le feu est également apte à provoquer ce sentiment.

Le feu

L'examen des textes critiques nous montre que le feu n'y apparaît explicitement que de deux manières : soit cet élément naturel est visible sous la forme d'un incendie ou de petits feux allumés au bord de la mer sur les peintures, soit c'est le fait que Vernet soit qualifié de génie dans les textes qui évoque son apparition. Nous viserons à présenter ces deux types d'occurrences, l'un concret et l'autre métaphorique, et leur rapport avec la manière d'écrire des critiques.

Sur les peintures de Vernet, le feu, qui sert aux personnages à se réchauffer au bord de la mer pendant la nuit, est la manière d'apparition la plus fréquente de cet élément naturel, mais la présence d'un coup de foudre pendant une tempête peut également l'évoquer. Parmi les ouvrages représentant un incendie, il ne nous en est parvenu que deux — *Incendie nocturne*[60] et *Incendie sur le Tibre*[61] —, bien que Lagrange en énumère plusieurs[62]. Le biographe du peintre remarque l'attirance de Vernet non seulement pour le spectacle d'un incendie, mais également pour celui d'un feu d'artifice, et présente à la fois l'unité de l'eau et du feu sur ses peintures : « Or, qu'est-ce que ces incendies, sinon les feux d'artifice de la nature ? Étrange anomalie chez l'auteur de tant de tempêtes et de cascades, étrange contraste que cette double passion pour l'eau et pour le feu[63] ! »

En réfléchissant à propos d'une peinture représentant un incendie attribué à Vernet, Baillet de Saint-Julien cherche de nouvelles formes d'expression dans son œuvre de 1748. Comme nous l'avons déjà évoqué, dans ses *Lettres sur la peinture* publiées deux ans plus tard, il fait un coup d'essai pour exprimer ses idées dans un poème. Mais déjà, dans ses *Réflexions*, il juge inadéquate la forme d'expression composée uniquement d'affirmations et recourt à la modalité poétique. D'après lui,

56 D. Diderot, *Ruines et paysages…*, *op. cit.*, p. 211-212.

57 J. Chouillet, « Commentaire… », art. cit., p. 152.

58 M. Delon, « Joseph Vernet et Diderot dans la tempête », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 15, 1993, p. 33-34.

59 Pour l'influence de Burke sur Diderot, voir G. May, « Diderot and Burke: A Study in Aesthetic Affinity », *Publications of the Modern Language Association of America*, 75/5, 1960, p. 527-539.

60 Claude Joseph Vernet, *Incendie nocturne*, huile sur toile, Carpentras, musée Comtadin-Duplessis.

61 *Id.*, *Incendie sur le Tibre*, huile sur toile, La Valette, musée national des Beaux-Arts.

62 L. Lagrange, *Joseph Vernet et la peinture…*, *op. cit.*, p. 359-363.

63 *Ibid.*, p. 259.

l'horreur, la mort et le motif de la vanité sont également présents sur la toile de Vernet. Dans ses propos introduisant le poème, il affirme que « [l]e Tableau qui peint l'incendie, sur-tout, est un Chef d'œuvre des plus parfaits ». Ce poème atteste qu'un incendie peut évoquer le sublime de la même façon qu'un naufrage lié à l'eau[64]. Ces deux éléments apparaissent parfois sur le même tableau, comme sur la peinture intitulée *Incendie sur le Tibre*. Quant aux deux types de sublime, tranquille et pathétique, Baillet de Saint-Julien admire un clair de lune autant qu'un incendie. En regardant deux tableaux de Vernet, l'un représentant un clair de lune, l'autre un « embrasement », cet amateur d'art constate que « [c]e seroit peu de vous dire qu'ils sont admirables, ils sont divins ; c'est le *non plus ultra* de l'art »[65].

Le feu, le génie, le sublime et le mode d'écriture des critiques sont si étroitement liés que nous ne pouvons pas les examiner séparément. Sans exception, tous les auteurs étudiés appellent Vernet « peintre de génie », et après l'année 1747, ils ne mentionnent aucune critique négative en parlant des œuvres de l'artiste. Si, dans les premiers textes critiques, c'est la modalité affirmative qui domine, peu à peu apparaissent des poèmes qui parlent de lui, mais dans les textes en prose aussi, des exclamations deviennent de plus en plus fréquentes. Dans la majeure partie des cas, celles-ci font allusion au génie de Vernet et lui attribuent un certain feu interne. Une série d'exclamations se trouve déjà dans l'*Ode* de Baillet de Saint-Julien : « Que de naturel ! Quel feu ! Quelle verve et quelle abondance[66] ! » La Font utilise la même stratégie de description dans ses *Sentiments*, mais il met l'accent plutôt sur la fidélité de l'imitation : « Quel peintre ! Quel spectateur de la nature ! Avec quel œil il lui dérobe ses beautés rapides et les plus fugitives ! Avec quels agréments il nous expose les trésors qu'il lui a enlevés[67] ! »

L'influence de ces écrits se ressent également dans le *Salon de 1763* où Diderot formule d'une manière explicite l'idée d'écrire de telle façon que cela convienne le mieux à l'œuvre d'art : pour décrire un Salon, il faut avoir « [t]outes les sortes de goût [...], une variété de style qui répondît à la variété des pinceaux ; pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshays, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet »[68]. Le philosophe cherche donc à rendre verbalement le caractère majestueux et sublime des peintures de Vernet dans ses *Salons*. Cette tâche est pour lui une « affaire d'émotion », car il prend très à cœur de transmettre l'image de l'œuvre d'art à ses lecteurs lointains, les abonnés de la *Correspondance littéraire*[69]. Les origines de cette aspiration remontent sans doute à l'idée d'*ut pictura poesis*. Le peintre ne peut représenter notamment qu'une situation, alors que le poète raconte toute une action ; les arts plastiques, y compris la peinture, s'adressent à l'œil, alors que la poésie et les arts du discours s'adressent à l'imagination[70]. La manière de la perception — le rythme, la vitesse de la perception — est donc différente dans le cas des arts verbaux et des arts figuratifs : un tableau évoque en nous simultanément plusieurs idées, alors que la poésie nous représente des pensées qui se succèdent. Il est intéressant de noter que Diderot tâche d'abolir cette distance dans sa *Lettre sur*

64 L.-G. Baillet de Saint-Julien, *Réflexions sur quelques circonstances présentes. Contenant deux lettres sur l'exposition des tableaux au Louvre cette année 1748. À M. le comte de R***. Et une autre lettre à Monsieur de Voltaire au sujet de sa tragédie de Semiramis*, s.l., s.n., 1748-1749, p. 5-6.

65 *Ibid.*, p. 5.

66 *Id.*, *La Peinture, Ode de Milord Telliab*, traduite de l'anglois par M***, un des auteurs de l'Encyclopédie, Londres, s.n., 1753, p. 11.

67 É. La Font de Saint-Yenne, *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, écrits à un particulier en province, (s.l.), 1754*, dans R. Démoris et F. Ferran, *La Peinture en procès...*, *op. cit.*, p. 232.

68 D. Diderot, *Salon de 1763*, dans *Id.*, *Essais sur la peinture...*, *op. cit.*, p. 181.

69 Florence Boulerie, « Diderot et le vocabulaire technique de l'art : des premiers "Salons" aux "Essais sur la peinture" », *Diderot Studies*, vol. 30, 2007, p. 89.

70 Sur ce sujet, voir Gotthold Ephraim Lessing, *Du Laocoon, ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture*, trad. Charles Vanderbourg, Paris, A.-A. Renouard, 1802.

les sourds et muets où il cherche à concilier la linéarité de la parole et la simultanéité des pensées en introduisant la notion de hiéroglyphe[71], qui est un mode d'expression reliant le mot, l'idée, l'image et la sensation[72].

En tout cas, le développement de l'écriture de Diderot est bien perceptible dans ses comptes rendus des peintures de Vernet : tandis que le *Salon de 1759* est encore un texte « rédigé à la hâte », le *Salon de 1767* peut être caractérisé par le travail de réécriture et la place accrue accordée à l'imaginaire[73]. La vue des œuvres d'art sublimes ne peut être rendue que par un style qui a la capacité de refléter cette expérience esthétique. Comme ses prédécesseurs, Diderot recourt à de courtes exclamations et des phrases interrompues pour tâcher de rendre le mieux son admiration devant le peintre et, en même temps, l'effet du sublime sur le spectateur[74]. Déjà, dans le *Salon de 1765*, nous trouvons plusieurs exclamations : « Quels effets incroyables de lumière ! Les beaux ciels ! Quelles eaux ! Quelle ordonnance ! Quelle prodigieuse variété de scènes[75] ! » Deux ans plus tard, les exclamations ainsi que les questions et les suspensions deviennent encore plus fréquentes dans les commentaires, et le critique se concentre davantage sur une « image interne », c'est-à-dire sur ses propres sentiments provoqués par la vue des sites naturels. De cette manière, à côté de la vue du phénomène artistique, l'écriture qui en rend compte devient également sublime.

Conclusion

Comme ces quelques analyses l'ont montré, les textes critiques consacrés aux tableaux du peintre des Marines du roi sont fortement marqués par la présence du sublime. Dans les *Salons* successifs de Diderot, cette notion subit cependant quelques changements. Avant la lecture de l'œuvre de Burke, le sublime a été plutôt une nuance du beau pour Diderot, il l'a considéré comme le superlatif du beau. Dans son *Salon de 1767* — qui porte l'empreinte de la traduction française de la *Recherche philosophique* par l'abbé Des François, parue en 1765 —, le changement est bien palpable. À partir de cette date, la notion du sublime chez Diderot est de plus en plus liée à l'obscurité et à la terreur, et peu à peu, elle devient chez lui l'antonyme du beau[76]. L'influence de l'ouvrage d'Edmund Burke dans les commentaires des peintures de Vernet du *Salon de 1767* étant un fait approuvé par la littérature critique, notre analyse a tâché de fournir de nouveaux éléments pour appuyer cette idée. En revanche, il est frappant de voir que la notion du beau, autre catégorie esthétique qui suscite des débats bien animés à cette époque, n'émerge même pas dans les critiques d'art à propos des tableaux de Vernet : c'est uniquement le sublime qui s'y retrouve. Mais, comme nous l'avons vu, chez les critiques d'art publiés avant 1765, les notions de sublime et de terreur sont intimement liées[77].

En fin de compte, les critiques d'art abordent les peintures de Vernet d'un point de vue essentiellement pragmatique, car ils décrivent avant tout les effets de ses tableaux sur les sentiments du spectateur. C'est le sublime en tant qu'expérience esthétique, suscitée par les marines de Vernet, que les critiques cherchent à capter dans leurs comptes rendus. Sur ce point, se pose pourtant la

71 D. Diderot, *Lettre sur les aveugles : à l'usage de ceux qui voient ; Lettre sur les sourds et muets : à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, éd. Marian Hobson et Simon Harvey, Paris, Flammarion, 2000, p. 116.

72 Élise Pavy-Guilbert, *L'Image et la langue : Diderot à l'épreuve du langage dans les Salons*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », 2014, p. 387-388.

73 *Ibid.*, p. 237.

74 K. Bartha-Kovács, *A csend alakzatai…*, *op. cit.*, p. 112.

75 D. Diderot, *Salon de 1765*, éd. E. M. Bukdahl, A. Lorenceau, Paris, Hermann, coll. « Savoir. Lettres », 1984, p. 133.

76 D. Peyrache-Leborgne, *La Poétique du sublime…*, *op. cit.*, p. 41-42.

77 C'est cependant la traduction du *Traité du sublime et du merveilleux dans le discours* du pseudo-Longin par Boileau en 1683 qui intègre la notion de terreur parmi les catégories esthétiques ; celle-ci devient alors une notion fondamentale du discours sur l'art. D. Bouhours, « A tenger » [« La mer »] (1671), dans K. Bartha-Kovács et Endre Szécsényi (dir.), *A tudom-is-én-micsoda fogalma*. (Források és tanulmányok), Budapest, L'Harmattan, 2010, p. 16, note 8.

question : est-il possible de mettre en mots adéquatement le sublime, cette notion qui est, par sa nature même, non représentable[78] ? L'étude de l'eau et du feu, qui se rattachent à cette catégorie, nous ont menés à différentes réponses de la part des critiques d'art : si la réponse de Diderot en est la plus remarquable, c'est à cause du style hautement littéraire de ses *Salons*.

À l'image de Diderot, Louis XV savait apprécier l'œuvre de Vernet, comme le montre l'attribution d'un logement au peintre aux galeries du Louvre. Le marquis de Marigny en informa le bénéficiaire dans une lettre du 1er octobre 1761 avec ces mots : « La supériorité de votre talent vous a mérité cette marque de distinction du Roy[79]. » La liberté que le peintre avait pu prendre par rapport aux termes de la commande royale contenus dans le *Projet d'itinéraire* de 1753 était donc approuvée par le marquis et le roi. Cités en introduction, les échanges de Vernet avec le « directeur et ordonnateur général des Bâtiments du roi » en 1756 au sujet du point de vue à adopter dans le tableau consacré au port de Sète sont emblématiques dans la perspective de cette réinterprétation artistique de la commande politique.

Commandée sous la Révolution au peintre Jean-François Hue (1751-1823), élève de Vernet, la suite des Vues de ports de France — comptant celles de Lorient, Brest, Saint-Malo, Granville et Boulogne-sur-Mer réalisées entre 1791 et 1800 — affiche nécessairement un caractère plus martial que les tableaux de Vernet. Cette différence résulte notamment du fait que, chez le continuateur de Vernet, la vue d'un port pouvait être une scène de bataille juxtaposant l'eau et le feu. Peint en 1800, le tableau du siège de Granville (1793) illustre ce phénomène :

> À droite du tableau et sur une espèce de rocher s'élève une partie de la ville de Granville, appelée la basse ville. Le peintre a voulu rendre l'effet d'une horrible incendie ; c'est l'instant où les Vendéens, qui assiègent cette cité, sont sur le point de s'en emparer. L'héroïsme de ses habitan[t]s les porte à y mettre le feu et la dévouent aux flammes avant de l'abandonner. Une foule d'hommes armés, de femmes et d'enfan[t]s fuient sur le rivage et s'empressent de passer sur la rive opposée. Cette scène a lieu pendant la nuit à la lueur des flammes qui consument la ville et se reflètent dans la mer. Le ciel est chargé de nuages et d'une fumée noire, qui répand sur toute la composition une teinte rougeâtre du plus grand effet[80].

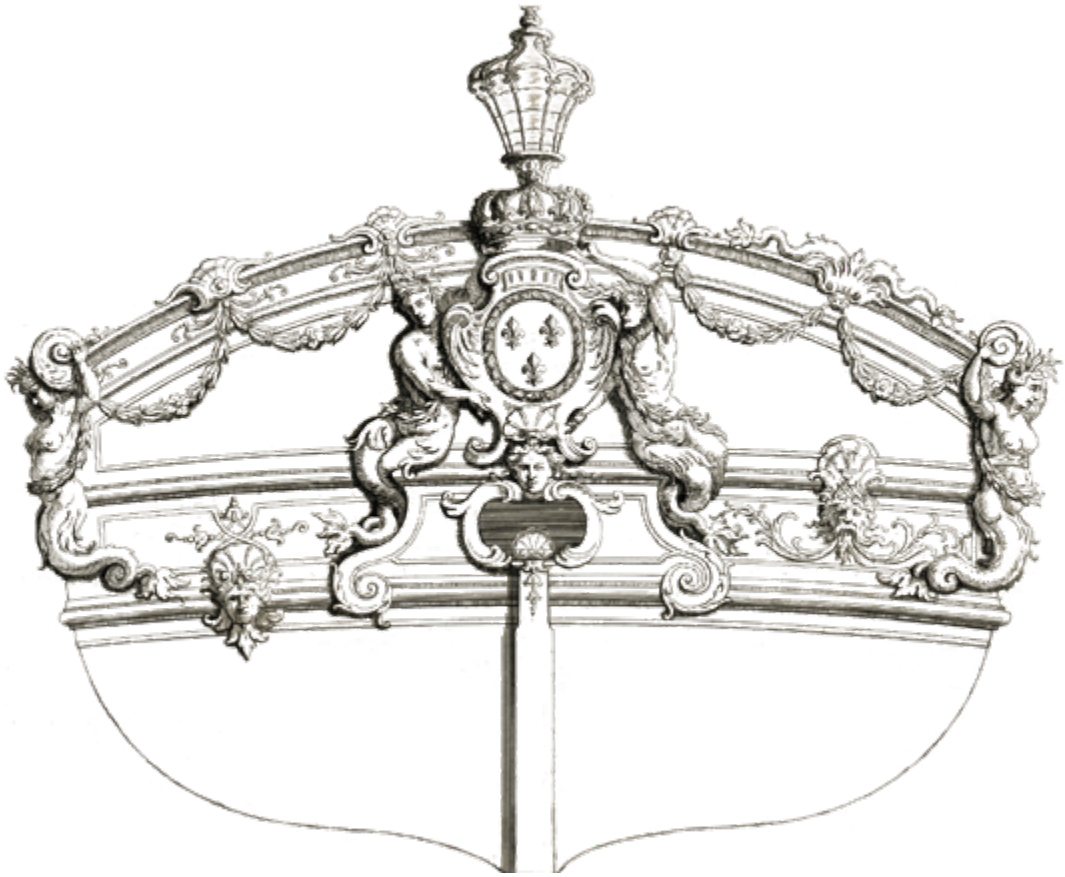
Tandis que sur les peintures de Vernet, c'était l'eau qui dominait sur le feu, dans le port de Granville représenté par Hue, c'est le feu qui s'impose.

78 Sur cette question, voir également K. Bartha-Kovács, *A csend alakzatai…*, *op. cit.*, p. 112.

79 A. Dayot, *Les Vernet…*, *op. cit.*, p. 37.

80 Pierre-Auguste-Marie Miger, *Les Ports de France, peints par Joseph Vernet et Hue, dont les tableaux enrichissent la Galerie du Sénat Conservateur, au Luxembourg, accompagnés de notes historiques et statistiques sur chacune des villes où ils se trouvent situés*, Paris, 1812, p. 108.

Partie 6
Pour une histoire environnementale des représentations politiques



Le Soleil enneigé : les effets de l'hiver 1709 sur l'image de Louis XIV

Dénes Harai

Les textes de ce volume parlent souvent de la revendication de la maîtrise des Éléments – à commencer par celle de l'Eau et du Feu – par les détenteurs du pouvoir. Cependant, il n'est pas sans intérêt de souligner non seulement les limites matérielles de ce que l'on pourrait appeler, en reprenant la formule de Grégory Quenet, le « fantasme de l'absolutisme environnemental »[1], mais aussi la manière dont ce « fantasme » est déconstruit par l'environnement lorsque ce dernier parvient à altérer les représentations d'un pouvoir qui, comme le souligne Louis Marin, n'est jamais aussi absolu que dans ses images[2].

Souvent très élaborés et mobilisant des ressources humaines et financières considérables, les feux d'artifice, par exemple, étaient particulièrement sensibles à l'humidité. Rien ne convenait mieux qu'un temps sec pour un spectacle pyrotechnique de grande envergure pour le plus grand plaisir du/des commanditaire(s) et du public. Or, ce n'était pas toujours le cas et les contemporains ne manquent pas de noter les pluies qui diminuaient considérablement la majesté du spectacle. Le 7 décembre 1697, Pierre Narbonne, commissaire de police à Versailles, écrit qu'il y eut « beaucoup de réjouissances » à Versailles, à l'occasion du mariage du duc de Bourgogne avec Marie-Adélaïde, princesse de Piémont, et qu'un « très beau feu d'artifice sur la pièce d'eau des Suisses » fut tiré, mais « malheureusement, une forte pluie qui survint, en fit manquer une partie »[3]. Le 12 février 1747, à l'occasion du mariage du fils aîné de Louis XV avec la princesse Marie-Josèphe de Saxe, « un très-beau feu d'artifice » fut tiré devant l'Hôtel de Ville de Paris et Edmond-Jean-François Barbier, avocat au Parlement de Paris, estime que le feu « a été des plus beaux et il auroit paru encore davantage sans une pluie qui dura pendant plus de deux heures »[4]. Le même auteur note que les illuminations du 20 juin 1763, installées par la Ville de Paris pour le soir de l'inauguration de la statue de Louis XV sur la place éponyme, n'ont « malheureusement » pas duré « plus d'une demi-heure après la fin du jour » à cause « d'un orage considérable ; éclairs, tonnerre, pluie affreuse ; en sorte qu'en un demi-quart d'heure tout a été éteint et nombre de curieux percés de la pluie, ce qui a été une très-triste aventure »[5]. Le mauvais temps était aussi au rendez-vous le 22 juin, jour prévu pour un grand spectacle pyrotechnique :

1 Grégory Quenet, *Versailles, une histoire naturelle*, Paris, La Découverte, 2015, p. 39-43.

2 Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1981, p. 12.

3 Pierre Narbonne, *Journal des règnes de Louis XIV et Louis XV de l'année 1701 à l'année 1744*, éd. Joseph-Adrien Le Roi, Paris, A. Durand et Pedone Lauriel, 1866, p. 19.

4 Edmond-Jean-François Barbier, *Chronique de la Régence* et du règne de Louis *XV (1718-1763) ou Journal de Barbier*, Paris, Charpentier, 1866, t. IV, *1745-1750*, p. 221. Sur les feux d'artifice de 1763, voir Pauline Valade, « D'eau et de feu : la représentation du pouvoir monarchique dans les feux d'artifice tirés sur la Seine au XVIII^e siècle ».

5 E.-J. François Barbier, *Chronique de la Régence…*, *op. cit.*, t. VIII, *1762-1763*, p. 82.

> À neuf heures et demie, on a commencé à tirer le feu d'artifice, qui étoit exécuté par les artificiers françois et les artificiers italiens. Le feu des premiers a été assez beau et assez bien exécuté, mais celui des Italiens n'a point été tiré et a entièrement manqué, parce que l'artifice avoit été totalement endommagé par l'orage de l'après-midi ; on n'avoit pas pris la précaution de le couvrir, et c'étoit celui qui devoit être le plus galant pour les pièces d'artifice. Cela a fort dérangé la fête[6].

Le spectacle devait être rattrapé le 3 juillet 1763 :

> comme le feu d'artifice sur l'eau, du 22 juin, avoit manqué, de la part des artificiers italiens, à cause de l'orage qui avoit gâté l'artifice, le Corps de Ville a fait tirer le feu de ces artificiers pour le peuple sans aucune cérémonie. Il a été assez bien exécuté, mais très-court. Il y avoit autant de monde qu'au premier feu, depuis le Pont-Royal jusqu'au bout du Cours des Tuileries, et sur les bords de la rivière, des deux côtés. Ce spectacle étoit beaucoup plus divertissant que le feu[7].

L'ampleur et le mouvement de la foule finissaient par plaire plus que la performance pyrotechnique qui, une fois ratée, ne se rattrape plus vraiment car le souvenir de son ajournement double l'exigence des spectateurs difficiles à contenter, surtout « sans aucune cérémonie ».

Au-delà des exemples qui viennent d'être donnés, il y avait bien d'autres cas d'orage et de pluie fragilisant « l'absolutisme environnemental », aussi bien en France qu'à l'étranger. Outre l'eau qui tombe, l'eau qui gèle constituait également un problème majeur, mais son impact sur les représentations du pouvoir demeure encore peu connu. Pour le découvrir davantage et proposer un modèle d'exploration applicable à d'autres pays et à d'autres temps, il convient de s'intéresser à un très grand froid européen – celui de 1709, « archétype » ou « mètre-étalon des grands hivers »[8] – qui ne devait certainement pas laisser intacte l'image de Louis XIV. Le choix du royaume de France s'impose d'autant plus pour une telle enquête pionnière que l'imaginaire louis-quatorzien accordait une place capitale au Soleil et au feu[9].

L'extrême froid de 1709 arriva en plusieurs vagues de janvier à mars et signifiait, pendant des semaines, une température bien inférieure à 0 °C (souvent aux alentours de -20 °C) dans la majeure partie du royaume. Le gel, accompagné de pluie et de neige même dans le sud[10], et le dégel ainsi que leurs conséquences font de ce Grand Hiver l'un des principaux responsables de ces « années de misère »[11] ou « années tragiques »[12] pendant la guerre de Succession d'Espagne (1701-1714). Si cette mauvaise conjoncture est régulièrement évoquée pour expliquer l'impopularité du roi, il convient de la considérer également du point de vue des représentations du pouvoir. Au-delà de l'observation de la coïncidence entre « la reprise des catastrophes naturelles », dès 1692, qui aurait marqué « le début de l'affaiblissement de la puissance française et la fin de l'éclatant rayonnement du Roi-Soleil sur son peuple »[13], il faut aller plus loin et s'intéresser à la manière

6 *Ibid.*, p. 83.

7 *Ibid.*, p. 88.

8 Olivier Jandot, *Les Délices du feu. L'homme, le chaud et le froid à l'époque moderne*, Ceyzérieu, Champ Vallon, coll. « Époques », 2017, p. 66-71.

9 Il existe bien sûr de très nombreux travaux sur l'hiver 1709 et sur l'imaginaire solaire de Louis XIV, mais, à notre connaissance, aucun travail n'a été spécifiquement dédié à la manière dont l'hiver influait sur l'image du roi. Pour une approche globale novatrice de cette année cruciale, voir Gauthier Aubert, *1709. L'année où la Révolution n'a pas éclaté*, Paris, Calype, 2023.

10 La Provence fut couverte de neige durant tout le mois de février. Henry de Gérin-Ricard, « Phénomènes météorologiques observés à Draguignan de 1634 à 1818 », *Annales de Provence*, t. VI, n° 3, mai-juin 1909, p. 203.

11 Marcel Lachiver, *Les Années de misère. La famine au temps du Grand Roi, 1680-1720*, Paris, Fayard, 1991.

12 Jean-Christian Petitfils, *Louis XIV*, Paris, Perrin, 1995, p. 626-644.

13 Olivier Maurin, *La Hongrie et les Pays-Bas méridionaux durant la guerre de Succession d'Espagne. Les ambitions de la diplomatie française*, thèse d'histoire sous la direction de François Cadilhon, Bordeaux, université Bordeaux-Montaigne, 2016, t. I, p. 51.

dont le froid inhabituel, phénomène emblématique de ce qui est perçu comme un dérèglement climatique, dérèglait l'image de Louis XIV, en mettant l'eau et le feu à l'épreuve. Dans les pages qui suivent, l'« image » est entendue au sens large du terme et ne se rapporte pas uniquement à celles commandées par le pouvoir royal. Il faut en effet passer en revue la plus grande variété de sources, y compris celles qui sont défavorables au roi, afin de prendre la mesure des effets du froid sur la mise en scène et la perception de Louis XIV ainsi que sur la résilience de l'image solaire pendant le « petit âge glaciaire ».

Eau glacée, feu figé

En 1709, le duc de Saint-Simon décrit un hiver qui, à cause de la chute des températures prolongée dans le temps, était si terrible que « l'eau de la reine de Hongrie, les élixirs les plus forts, et les liqueurs les plus spiritueuses cassèrent leurs bouteilles dans les armoires de chambres à feu et environnées de tuyaux de cheminée, dans plusieurs appartements du château de Versailles », tandis que, « chez le duc de Villeroy, dans sa petite chambre à coucher, les bouteilles sur le manteau de la cheminée, sortant de sa très petite cuisine, où il y avoit grand feu, qui étoit de plain-pied à sa chambre, une très-petite antichambre entre-deux, les glaçons tomboient » dans les verres[14]. L'incapacité des cheminées du Roi-Soleil à fournir une chaleur suffisante pour conserver la liquidité des boissons – notamment celle des « liqueurs spiritueuses », ces « eaux de feu »[15], à l'intérieur même du château de Versailles – révèle les limites matérielles du rêve d'omnipotence monarchique dont le royaume entier était le témoin et la victime en 1709. La célébration du mystère royal avait de quoi être immobilisée, à l'image de celle des « Saints Mystères » qui, selon le témoignage de Valentin Jamerey-Duval (1695-1775), ne pouvaient pas avoir lieu dans les églises à cause de « l'impossibilité où l'on se trouva d'entretenir le vin et l'eau dans la fluidité requise »[16].

Les campagnes et les villes étaient gelées, les routes – terrestres et fluviales – étaient inutilisables pendant des semaines. L'approvisionnement de la population posait d'énormes problèmes et les prix des denrées, devenues rares, s'envolaient. L'armée royale subissait le même sort alors que la guerre de Succession d'Espagne était toujours en cours, même si le froid retarda l'ouverture de la campagne[17]. Le *Mercure galant* de février 1709 pouvait seulement rassurer ses lecteurs français en leur apprenant qu'« il n'y a pas d'aparence que les ennemis puissent remplir leurs magasins pour la subsistance de leurs troupes, ne pouvant tirer des grains que d'Angleterre et de Hollande, où il y en a aussi grande disette »[18] ! Noircissant quelque peu la situation des pays coalisés contre le royaume de France[19], cette consolation permettait de ne pas s'appesantir directement sur l'incapacité du

14 Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon, *Mémoires, Nouvelle édition collationnée sur le manuscrit autographe, augmentée des additions de Saint-Simon au* Journal de Dangeau, éd. Arthur de Boislisle, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains de la France », 1879-1931, t. XVII, *1709*, 1903, p. 195-196. À Villefranche-de-Rouergue, Étienne Cabrol note le même phénomène : « le vin se gêla dans la vaisselle vinaire, quoi qu'il fut bien pur et bon, même l'eau-de-vie glacinoit d'abord qu'elle estoit versée dans un verre », Étienne Cabrol, *Annales de Villefranche de Rouergue*, Villefranche-de-Rouergue, Cestan, 1860, t. II, p. 584.

15 Comme l'écrit Bachelard, l'eau de vie est une « eau de feu ». Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu* [1936], Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2012, p. 145.

16 Valentin Jamerey-Duval, *Œuvres de Valentin Jamerei Duval, précédées des Mémoires sur sa vie*, Saint-Pétersbourg/Strasbourg, J. G. Treuttel, 1748, t. I, p. 48.

17 Joseph Sevin, comte de Quincy, *Mémoires du chevalier de Quincy*, éd. Léon Lecestre, Paris, Renouard/H. Laurens, coll. « Publications pour la Société de l'histoire de France », 1898-1901, t. II, 1899, p. 326 ; É. Cabrol, *Annales de Villefranche…*, *op. cit.*, p. 591.

18 *Mercure galant dédié à Monseigneur le Dauphin*, 1er février 1709, p. 326.

19 Le 26 janvier 1709, le duc de Marlborough écrivait au duc de Moles que, certes, une « quantité de soldats, comme aussi de pauvres gens, sont crevés de froid », mais que « je compte que les ennemis ont beaucoup plus souffert que nous », John Churchill, duc de Marlborough, *The Letters and Dispatches of John Churchill, First Duke of Marlborough from 1702 to 1712*, éd. George Murray, London, John Murray, 1845, t. IV, p. 411. Sur l'état des belligérants, voir André

monarque à changer radicalement la situation. Les rayons du Roi-Soleil qui étaient si souvent loués au cours de son règne perdaient de leur puissance dans le froid extrême dont la chute des « feux » – probablement des météorites – observée par la Cour, le 26 février 1709, pouvait devenir la métaphore :

> Sur les dix heures du soir, il parut à Versailles un phénomène fort extraordinaire ; c'étoit comme un feu de la grosseur d'un muid, qu'on vit tomber jusqu'à terre en deux ou trois endroits de la ville, et même assez près du château, et il en avoit paru un presque semblable trois semaines auparavant, ce qu'on attribuoit au froid excessif[20].

Les pays hostiles au royaume de France n'attendaient pas le froid de 1709 pour mettre en scène le décrochage de l'astre royal[21]. Cependant, « l'image noire » qu'ils élaboraient pour détruire symboliquement Louis XIV était loin d'être aussi efficace dans la réalité que le manteau blanc de la glace et de la neige. La preuve en est donnée par l'Académie des inscriptions et belles-lettres qui, en retraçant les « principaux événements » du règne du roi à travers des médailles réunies en 1723, décida de laisser de côté l'année du Grand Hiver pour passer directement de 1708 à 1710[22] ! Non seulement il n'y avait aucune grande victoire ou naissance princière à célébrer, mais les faits moins importants qu'il aurait été possible de mentionner au sujet de 1709 ne faisaient pas le poids face à l'hiver, principal événement de 1709 dont la mémoire a été laissée en blanc. La compassion et la charité de Louis XIV envers ses sujets ne convenaient visiblement pas non plus comme sujet de médaille car elles auraient montré un roi qui agissait après avoir subi la Nature au lieu de lui avoir commandé. L'Académie n'oubliait pas cependant l'hiver 1709 puisqu'elle en était également la victime comme le montre l'éloge du Père François de La Chaise, confesseur du roi et « académicien honoraire » :

> Il mourut le 20. du mois de janvier dernier [1709], lorsque le froid se faisoit sentir avec le plus de violence. Rien ne fut capable de nous faire différer les pieux devoirs que nous avions à lui rendre ; et l'hyver de 1709 que les naturalistes viennent de marquer pour long-tems dans leurs Annales, le sera de même dans nos registres[23].

Le 8 février 1709[24], le Père de La Chaise fut remplacé par Jérôme Bignon, conseiller d'État et chef de la municipalité parisienne en sa qualité de prévôt des marchands (1708-1716)[25], qui fit frapper un jeton en 1709 (fig. 87)[26]. Ce dernier constitue un tournant dans l'émission des jetons de l'Hôtel de Ville de Paris car « une lacune de six années » se fait remarquer entre 1710 et 1716 et, même après, « le service ne s'est plus fait avec la même régularité qu'auparavant »[27]. Le *Mercure galant* de février 1710 explique que « la Ville n'a point fait frapper de jettons cette année, mais comme elle s'est fort

Corvisier, *La Bataille de Malplaquet, 1709 : l'effondrement de la France évité*, Paris, Economica, coll. « Campagnes & Stratégies », 1997, chap. 2. Commandée par le maréchal de Villars, l'armée de Flandre de Louis XIV connut de graves problèmes d'approvisionnement en 1709 ; voir Fadi El Hage, *Le Maréchal de Villars. L'infatigable bonheur*, Paris, Belin, coll. « Portraits », 2012, p. 87-88, 92.

20 Louis-François du Bouchet, marquis de Sourches, *Mémoires du marquis de Sourches sur le règne de Louis XIV, 1681-1712*, éd. Gabriel-Jules Cosnac et Édouard Pontal, Paris, Hachette, 1882-1912, t. XI, *Janvier 1708-juin 1709*, 1891, p. 278.

21 Isaure Boitel, *L'Image noire de Louis XIV. Provinces-Unies, Angleterre (1668-1715)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, coll., « Époques », 2016.

22 *Médailles sur les principaux événements du règne entier de Louis le Grand, avec des explications historiques*, Paris, Imprimerie royale, 1723, p. 305 [1708 : La Prise de Tortose], p. 306 [1710 : La Naissance de Louis XV].

23 *Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres, depuis son établissement jusqu'à présent*, La Haye, V^ve^ d'Abraham Troyel, 1718, t. I, p. 508.

24 Antoine Galland, *Le Journal d'Antoine Galland (1646-1715). La période parisienne*, éd. Frédéric Bauden et Richard Waller, Louvain/Paris/Walpole [Ma.], Peeters, 2011-2015, vol. I, *1708-1709*, p. 259.

25 *Ibid.*, p. 38.

26 Alfred d'Affry de La Monnoye (éd.), *Les Jetons de l'échevinage parisien. Documents pour servir à une histoire métallique du Bureau de la Ville et de diverses institutions parisiennes*, Paris, Imprimerie nationale, 1878, p. 148.

27 *Ibid.*



Fig. 87 : Avers et revers du jeton de Jérôme Bignon, prévôt des marchands de Paris et conseiller d'État, 1709, estampe, tirée d'Affry de La Monnoye (éd.), *Les jetons de l'échevinage parisien…*, 1878, p. 148, Paris, BnF, Gallica (ark:/12148/bpt6k206335w)

appliquée au soulagement des pauvres, le Roy a trouvé bon qu'elle employast à cet usage le fond qu'elle auroit employé à faire frapper des jettons »[28]. Cette explication est à mettre en relation avec le jeton frappé en 1709. L'avers du jeton montre un « cartouche chargé d'un écu armorié en forme de cœur, surmonté de la couronne de comte et soutenu par deux palmes, d'azur, à la croix haute d'argent accolée d'un cep de vigne de sinople et fruité d'or, cantonné de quatre flammes du même et mouvante d'une terrasse de sinople ».

Le revers du jeton porte la devise *ardet ab uno* (Il étincelle à partir d'une source unique) et montre un Soleil dont le rayon se reflète dans un miroir avant de toucher la terre. Cette composition signale « l'amour » que la Ville de Paris « porte au Roi »[29]. Le modèle du jeton et son inscription furent choisis par l'Académie des inscriptions le 10 décembre 1708[30]. Parmi les modèles proposés figurait celui inventé par Antoine Galland le 24 novembre 1708 : « Un ceps de vignes pris de ses armes [celles de Bignon] chargé de plusieurs grappes de raisin, avec un soleil lumineux sans aucun nuage[31]. » Le modèle choisi a retenu l'inspiration héraldique, mais a fait figurer des nuages réduisant l'éclat du soleil. Le parcours des rayons a été modelé sur l'action indirecte de Louis XIV. Le souverain ne réchauffe pas directement Paris, mais il est à l'origine de son réchauffement en autorisant la prévôté à consacrer l'argent prévu pour la frappe des jetons au « soulagement » des Parisiens qui en avaient autant besoin pendant qu'après l'hiver. Le gel et le dégel et leurs conséquences apportèrent en effet de nombreux dégâts, comme le souligne l'*Almanach royal* de 1710 :

> Le froid de l'hyver dernier 1709. commença aux Rois, et devint si rude pendant le reste du mois, que les plus avancez en âge, ont avoüé n'en avoir jamais vû ni ressenti de pareil ; aussi a-t-il causé par sa rigueur extrême la mort à une infinité de personnes de tout sexe, et la perte presque entière des biens de la Terre, dont très-peu ont échapé, ou à la forte gelée qu'il fit à diverses reprises, ou à des inondations furieuses arrivées en quelques endroits qui en souffriront long-temps[32].

Froid glacial, neige, pluie et inondation : tous ces éléments étaient placés sous les yeux du roi et de son entourage proche dans l'*Hiver*, connu aussi comme *Borée délivrant les vents ou l'Hiver*, un tableau d'une valeur de 1 000 livres que Jean Jouvenet réalisa en 1699 pour le château de Marly dans le cadre d'une commande picturale des quatre saisons (fig. 88)[33]. Un dessin préparatoire de la peinture montre encore plus spectaculairement le déversement de l'eau derrière la figure d'un

28 *Mercure galant*, février 1710, p. 199-200.

29 A. d'Affry de La Monnoye (éd.), *Les Jetons…*, *op. cit.*, p. 148.

30 A. Galland, *Le Journal d'Antoine Galland…*, *op. cit.*, p. 203.

31 *Ibid.*, p. 1.

32 *Almanach royal pour l'an mil sept cens dix, calculé au meridien de Paris, où l'on marque le lever et le coucher du Soleil, et de la Lune ; le Clergé de France ; les Conseils du Roy ; les Finances ; les Départemens des Secretaires d'Etat, et des Intendans ; la Chancellerie et ses Officiers ; le Grand Conseil ; le Journal du Palais, le Parlement, la Chambre des Comptes, la Cour des Aides, celle des Monnoies, et des Tresoriers de France, le Châtelet, et autres Jurisdictions. Le départ des Couriers, les routes des Messagers, les Foires et les Postes du Royaume : les Payeurs des Rentes de l'Hôtel de Ville, leurs Contrôleurs et leurs Syndics ; les noms, demeures et régies des Fermiers Généraux, et autres Compagnies de remarque, avec quelques additions nouvelles*, Paris, Laurent d'Houry, 1710, A iiir°.

33 *Comptes des B*âtiments du roi sous le règne de Louis *XIV*, éd. Jules Guiffrey, Paris, Imprimerie nationale, coll. « Collection de documents inédits sur l'histoire de France », 1881-1901, t. IV, *Colbert de Villacerf et Jules Hardouin Mansart, 1696-1705*, 1896, p. 478.



Fig. 88 : Jean Jouvenet, *L'Hiver*, 1699, huile sur toile, 244 x 187 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. 5497
(© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Gérard Blot)



Fig. 89 : Jean Jouvenet, *L'Hiver*, 1699, dessin à la pierre noire, plume, lavis d'encre de Chine et rehauts de gouache, 23,7 x 37,8 cm, Paris, BnF, Réserve du département des Estampes et de la photographie, Rés. B-6 (E, Jouvenet)-Boîte FOL

vieillard se réchauffant à côté d'un brasier tout en étant exposé aux vents glacials (fig. 89). La nudité, la barbe et les ailes du vieillard semblent indiquer qu'il s'agit du Temps dont la souffrance fait de l'hiver la saison du mauvais temps, celle de la fin d'un cycle.

En 1709, Louis XIV, âgé de 71 ans, avait quelque chose de ce vieillard souffrant et l'hiver de cette année-là devint le mauvais temps par excellence. En janvier et février, le roi avait l'occasion de voir l'*Hiver* à Marly… quand il pouvait sortir de son château de Versailles. Le mardi 8 janvier, le marquis de Dangeau note : « Il n'a point voulu aujourd'huy aller à Trianon, comme il l'avoit résolu, parce qu'il vit hier en allant à Marly que ses gardes et les officiers qui le suivent souffroient trop du froid excessif qu'il fait, car pour lui ni le froid, ni le chaud, ni quelques temps qu'il fasse ne l'incommode jamais[34]. » Apparaît ici l'image d'un roi insensible aux variations de température. Louis XIV n'aurait cédé au froid le 8 janvier que parce qu'il le ressentait la veille à travers ses serviteurs[35].

34 Philippe de Courcillon, marquis de Dangeau, *Journal du marquis de Dangeau*, éd. Eudore Soulié et Louis Dussieux, Paris, Firmin Didot, 1854-1860, t. XII, *1707-1709*, 1857, p. 303-304.

35 Le même discours est tenu le 11 janvier au sujet du Grand Dauphin, « Monseigneur, qui avoit résolu d'être six jours à Meudon, en revient le soir. Le froid l'en a chassé : il ne pouvoit sortir du château, et il a eu pitié des courtisans qu'il y avoit menés, qui y souffroient beaucoup. On a été fort surpris de le voir revenir, car jamais le froid ni le chaud n'avoient dérangé ce prince non plus que le roi son père des résolutions qu'ils avoient prises ». *Ibid.*, p. 305-306.

Cette narration est bien loin de celle que fait Guy-Crescent Fagon (1638-1718), premier médecin du roi, du rhume et de l'enrouement de Louis XIV en janvier et février 1709[36], sans parler des autres problèmes de santé du roi[37]. Comme le laisse entendre Fagon et comme le montre Stanis Perez, le roi était bel et bien sensible au chaud et au froid[38] ! En 1709, le feu du Roi-Soleil était figé, à l'image des flammes dont le sculpteur Claude Bertin décore les vases des balustrades du château de Versailles[39]. Au château, dit le *Journal* de Dangeau, « toutes les lettres qu'on a des provinces ne parlent que du désordre que le grand froid a fait cet hiver. Beaucoup de vignes sont gelées ; on craint même que les blés ne le soient »[40]. La crainte était fondée et les dégâts dépassaient l'entendement : « Les arbres fruitiers périrent ; il ne resta plus ni noyers, ni oliviers, ni pommiers, ni vignes, à si peu près que ce n'est pas la peine d'en parler. Les autres arbres moururent en très grand nombre, les jardins périrent, et tous les grains dans la terre. On ne peut comprendre la désolation de cette ruine générale[41]. » Après avoir montré de la compassion pour ses serviteurs, Louis XIV participe, aux côtés des plus fortunés de Versailles, à soulager le peuple : des feux publics, gardés par des gardes, furent allumés aux carrefours de la ville de Versailles[42], des distributions de pain aux pauvres furent financées grâce, en partie, à la taxe de 4 220 livres payée par le roi[43]. En octobre 1709, Louis XIV décide aussi un allègement fiscal en accordant « à ses peuples, sur le brevet de la taille de 1710, une diminution de 6 millions », puis, « en fixant les impositions de chaque généralité », « une autre diminution de près de 2 millions[44] ». Toutes ces mesures fiscales indiquent l'extrême gravité de la situation dont le rétablissement complet demanderait plusieurs années.

Continuant à réunir son Conseil pour gérer le royaume depuis le château mal chauffé de Versailles, Louis XIV est un souverain ramené à sa condition humaine – à son « simple corps » – par l'hiver, comme le montre le *Journal* de Dangeau. Le mercredi 9 janvier, « il ne sortit point de tout le jour, et dit même que tant que ce froid horrible dureroit il ne sortiroit point par les mêmes raisons qui l'ont empêché de sortir ces deux derniers jours »[45]. Le lundi 14 janvier 1709, « le temps continue à être si rude qu'il n'a pas pu sortir depuis huit jours, et ce froid excessif a fait cesser beaucoup de tribunaux dans Paris, et y a suspendu tous les spectacles »[46]. Le vendredi 18 janvier, le roi « alla se promener à Marly, d'où le grand froid l'obligea de revenir de bien meilleure heure qu'à l'ordinaire »[47]. Les Éléments ont pris le pouvoir jusqu'au cœur de Versailles et assujetti le maître du royaume à la Nature[48].

36 Antoine Vallot, Antoine d'Aquin, Guy-Crescent Fagon, *Journal de la santé du roi Louis XIV de l'année 1647 à l'année 1711*, éd. Joseph-Adrien Le Roi, Paris, Auguste Durand, 1862, p. 309-310.

37 Stanis Perez, *La Santé de Louis XIV. Une biohistoire du Roi-Soleil*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques », 2007, p. 120.

38 *Ibid.*, p. 214.

39 Paiement de 219 livres à la veuve du sculpteur, 19 juillet 1705. *Comptes des B*âtiments du roi…, *op. cit.*, t. IV, p. 1157.

40 Dangeau, *Journal…*, *op. cit.*, t. XII, p. 326. 4 février 1709.

41 Saint-Simon, *Mémoires…*, *op. cit.*, t. XVII, p. 196.

42 P. Narbonne, *Journal…*, *op. cit.*, p. 159.

43 *Ibid.*, p. 8.

44 Henri Philippe de Limiers, *Histoire du règne de Louis XIV, roi de France et de Navarre*, Amsterdam, La Compagnie, 1718, 2e éd., t. VIII, p. 288.

45 Dangeau, *Journal…*, *op. cit.*, t. XII, p. 304.

46 *Ibid.*, p. 307.

47 *Ibid.*, p. 310.

48 Saint-Simon, *Mémoires…*, *op. cit.*, t. XVII, p. 211-212 : « le Roi n'avoit plus de ressources que la terreur et l'usage de sa puissance sans bornes, qui, toute illimitée qu'elle fût, manquoit aussi, faute d'avoir sur quoi prendre et s'exercer. » « Dans le latin classique et cicéronien d'Érasme, *frigere* (être froid, avoir froid) a un sens précis : il désigne des mots dénués de pouvoir. » Olivier Rimbault, *Imaginaire et pensée. Désiré Érasme, Martin Luther, Nicolas de Cues. Trois imaginaires, trois modèles de pensée*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, coll. « Études », 2016, p. 310-311.



Fig. 90 : Claude Gillot, *Le grand Hyver de l'année mdccix*, 1709-1710, estampe avec inscription à la plume, 22 x 25,3 cm, Paris, BnF, Réserve du département des Estampes et de la photographie, Rés. QB-201 (82)-FOL

La scène principale et les médaillons réalisés par le graveur Claude Gillot (1673-1722), sous le titre de *Grand Hyver de l'année MDCCIX* pour un calendrier, illustrent ce qu'écrivait Dangeau concernant la suspension des activités (fig. 90). À l'image du roi, le royaume entier est à l'arrêt : « l'Opéra cessa », « la Comedie et tous les jeux furent fermés », « le Parlement n'entra point au Palais », « le commerce et les travaux furent interrompus ». Un médaillon rappelle le caractère historique de cet hiver qui arrive un siècle après un autre : « Mezeray[49] rapporte un froid semblable en 1608. » En indiquant que « le gibier mourut dans la campagne », un autre médaillon sous-entend l'arrêt des chasses et, par conséquent, l'immobilisation des chasseurs. C'est seulement ici que l'impact du froid sur l'élite est abordé très indirectement. À l'image de son astre emblématique, qui est remplacé par la lune, le roi est absent et ce n'est pas Louis XIV, mais la personnification de l'Hiver – le vieillard se réchauffant près du brasier – qui est placé au sommet d'un édifice ressemblant à une tombe dans un cimetière. La lune elle-même illustre le temps qui passe et, par conséquent, la mort que souligne la mise en avant des arbres, dépourvus de feuilles, dont les troncs, composés de médaillons parlant du

49 François Eudes de Mézeray (1610-1683), auteur d'une *Histoire de France* (Paris, M. Guillemot, 1643-1651) et d'un *Abrégé chronologique, ou Extrait de l'histoire de France* (Paris, Thomas Jolly et Louis Billaine, 1667-1668), ce dernier ouvrage ayant connu un grand succès éditorial avec quatorze rééditions au XVII^e siècle et neuf rééditions au XVIII^e siècle. Christian Zonza, « L'*Histoire de France* de Mézeray : des plaisirs du texte aux nécessités de l'histoire », *XVII^e* siècle, t. LXII, n° 246, 2010/1, p. 99.

vide, renvoient à l'absence de la vie. La lune convenait d'autant plus à ce paysage sans vie qu'« elle est l'eau par rapport au feu solaire, le froid par rapport à la chaleur, le nord et l'hiver symboliques opposés au sud et à l'été »[50].

Intitulée *Cérès affligée de voir la terre stérile*, une autre estampe réalisée par Gillot développe les effets du froid extrême sur les campagnes (fig. 91). Le format de la composition est identique à celui du *Grand Hyver* : le cadre réservé au calendrier est surmonté d'une figure tutélaire principale, en l'occurrence celle de l'Agriculture assise au pied d'un arbre. De part et d'autre de la partie centrale, une vignette surmontée d'un médaillon explicite les causes de l'affliction de la divinité romaine. À la gauche de la divinité, la vignette évoque « les jardins détruits » et le médaillon décrit des « semences mortes par l'excès du froid ». À sa droite, la vignette parle des « vignes mortes » et le médaillon est dédié au « tonnerre extraordinaire » de « la nuit du 13. au 14. septembre ». Le ciel est couvert de nuages qui laissent cependant transparaître quelques rayons de soleil augurant d'un meilleur lendemain.

Tandis que le cadre laissé en blanc de *Cérès affligée* reste vide dans l'exemplaire de la BnF, celui du *Grand Hyver* accueille – dans l'une des deux épreuves conservées – un texte de neuf lignes décrivant, en guise d'épitaphe, la « rigueur du froid » – illustrée par les glaces placées sur l'édifice

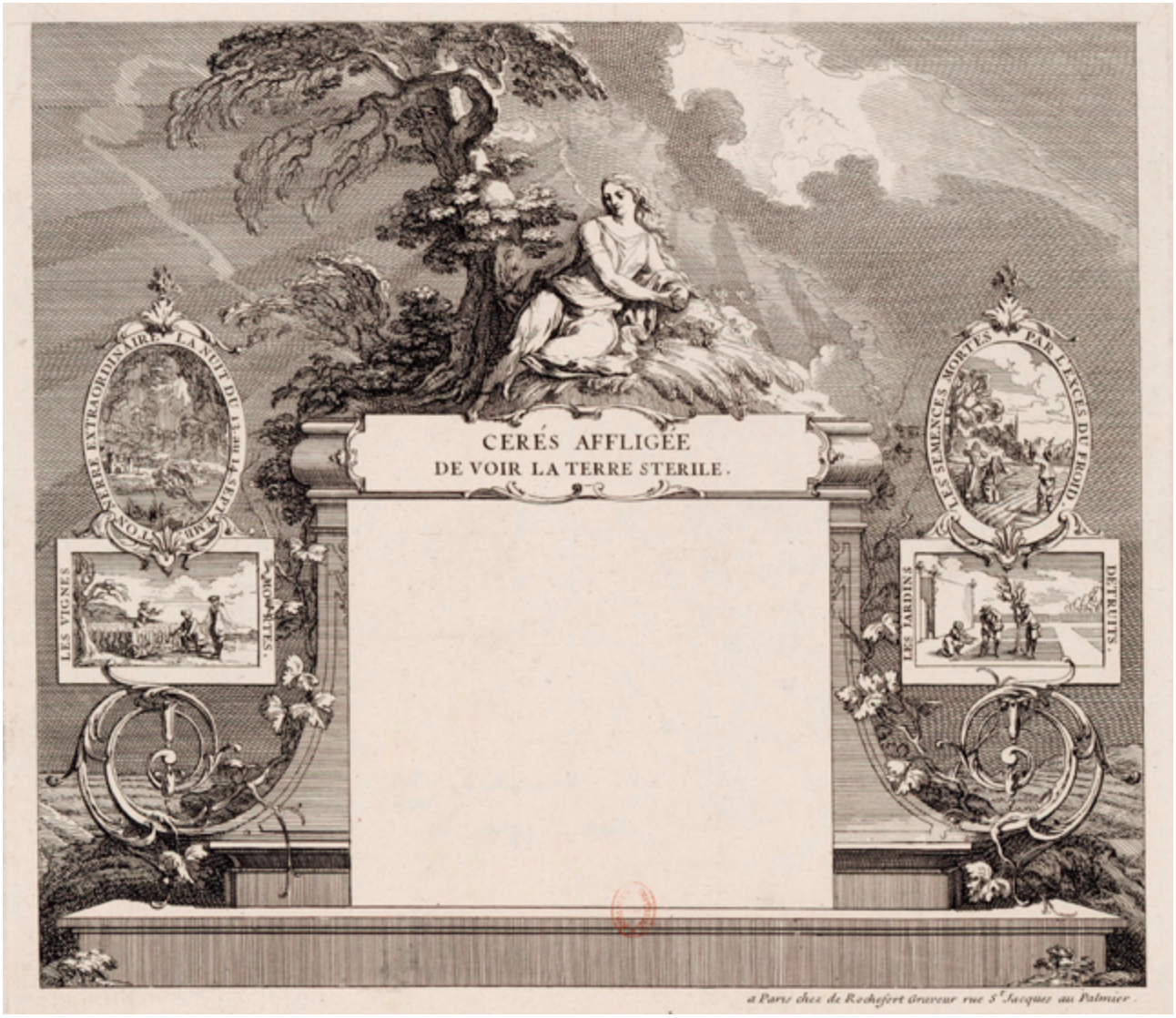


Fig. 91 : Claude Gillot, *Cérès affligée de voir la terre sterile*, 1709-1710, 22 x 25,3 cm, Paris, BnF, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-QB-201 (82)

50 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* [1969], Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 590.

et les médaillons – qui « commença le 6e janvier et dura fort longtemps ». Les dégâts, énormes, ne sont pas chiffrés, mais la consommation de l'armée – 45 millions de livres ! – est mentionnée. L'auteur du texte voulait-il critiquer une dépense inutile ou louer la force d'un royaume frigorifié capable d'entretenir l'ardeur guerrière à tout prix ?

« Outre la guerre des éléments, on en soutenoit une autre beaucoup plus sanglante et aussi ruineuse », selon Valentin Jamerey-Duval qui met le froid de 1709 sur le même plan que la guerre de Succession d'Espagne, comparant ainsi les victimes et les dégâts du feu et de la glace[51]. La comparaison entre la guerre et l'hiver est complétée sur le plan sonore lorsque des « bruits subits et impétueux, pareils à ceux du tonnerre ou de l'artillerie », se firent entendre quand « l'âpreté de la gelée avoit été si véhémente que des pierres d'une grosseur énorme en avoient été brisées en pièces, et que plusieurs chênes, noyers et autres arbres s'étoient éclatés et fendus jusqu'aux racines »[52]. L'approvisionnement en blé pour assurer notamment les vivres de l'armée est d'ailleurs la seule action mentionnée par l'inscription sur l'édifice du *Grand Hyver de l'année MDCCIX*, mais elle n'est pas attribuée au roi ou à ses institutions et rien n'est dit de l'efficacité de l'armée car la gravure de Gillot et l'inscription restent factuelles pour éviter une critique directe du roi susceptible de déclencher la répression policière.

La critique venait des publications qui ne comportaient ni nom d'auteur, ni lieu d'édition, ni nom d'éditeur, ni date d'édition pour garder l'anonymat. Dans la mauvaise conjoncture économique et militaire de 1709, un pamphlet de ce type, hostile à la cour, – faisant parler une France « malade » – fait du mauvais temps et de ses conséquences un facteur aggravant du déclin de la puissance française, symbolisé par la disparition du Soleil :

> Quel renvers de mon sort, quel foudre, quel tonnerre
> Me tombe sur le bras dans cette triste Guerre !
> Mon triomphe est à bas, tout est perdu pour moi,
> Mes puissans ennemis me vont donner la loi.
> Le Soleil autrefois brilloit dessus mes armes :
> Mon redoutable nom mettoit tout en alarmes [...]
> Le Ciel paroît de plus me presser de colere,
> Puisqu'il me fait souffrir la dernière misère
> Par le défaut des bleds ; car n'ayant point de pain
> Avec bon appetit je dois mourir de faim.
> Ma gloire est à l'extrême et contrainte à se rendre,
> Mes trois cent mil soldats ne peuvent la défendre[53].

La décision de l'Académie des inscriptions et belles-lettres de ne choisir aucune médaille pour l'année 1709, la suspension de la frappe des jetons de la part de la prévôté de Paris entre 1710 et 1715, l'état d'inachèvement des calendriers de Gillot ainsi que les constats plus ou moins critiques des contemporains évacuant l'emblème de Louis XIV sont les indices du gel du rêve héliaque. Au lendemain de l'hiver 1709, l'aspiration à contrôler la Nature en domestiquant les Éléments – à commencer par les plus antagonistes que sont l'Eau et le Feu – apparaissait comme l'une de ces « agréables chimères » qu'évoque un almanach illustré de 1710 (fig. 92).

51 V. Jamerey-Duval, Œuvres..., *op. cit.*, t. I, p. 55.

52 *Ibid.*, p. 51-52.

53 *Soupirs de la France*, [1709], p. 1-2.



Fig. 92 : Nicolas de Larmessin d'après La Couperie, *Les souhaits inutils ou les agreables chimeres. Almanach pour l'an de grace m.dcc.x.*, 1710, eau-forte et burin, 87,5 x 53,5 cm, Paris, BnF, Estampes et Photographie, Rés. QB-201 (171)-FT 5, Hennin 7277

L'or potable du feu chimérique

Selon la notice consacrée à cet almanach par Maxime Préaud, il s'agirait de l'« un des rares almanachs qui correspondent à la tradition des vœux de bonne année »[54]. Contrairement aux cinq autres almanachs illustrés que recense Victor Champier[55], cet almanach de 1710 ne serait donc pas lié aux événements de 1709. Or, même si son titre (*Les Souhaits inutils ou Les Agreables chimeres*) et ses illustrations ne semblent renvoyer directement ni aux événements militaires, ni aux événements climatiques de 1709, ces « vœux » de 1710 sont incompréhensibles si l'on ne prend pas en compte les faits survenus en 1709 et 1710[56]. Pour le comprendre, il faut s'arrêter – à la lumière des sources textuelles – sur la composition signée par un certain La Couprie[57].

Un mur de personnages portant des « souhaits inutiles » divise horizontalement la scène principale de l'almanach en deux parties. La partie supérieure abrite le trône de celui qui se dit « le triste Roy des Souhaits / qui, pour mes désirs chimeriques, / fut relegué par les critiques / dedans l'hopital pour jamais ». La partie inférieure est occupée par deux personnages éloignés l'un de l'autre, permettant de ressentir la profondeur de l'espace de la scène. Le personnage à gauche est « une fille qui a cassé sa cruche » et qui « souhaitte que l'on n'en sache rien ». Le personnage à droite est « le Chimérique » qui « souhaite la pierre philosophale et lort [*sic*] potable ». Chacun de ces deux personnages est singulier et c'est cette singularité, évocatrice des événements de 1709-1710, qui leur vaut d'être au premier plan de l'almanach.

De quoi la porteuse d'eau est-elle le symbole ici ? Si sa posture (agenouillée, les mains jointes levées vers le ciel) et son attribut (cruche cassée) évoquent la repentance, à l'image de la Madeleine[58], son regret de la perte de l'innocence peut être compris non seulement au sens propre, mais aussi au sens figuré. Comme le rappelle la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, en 1694, « on dit proverbialement *Tant va la cruche à l'eau qu'enfin elle se casse, qu'enfin elle se brise* pour dire qu'un Homme s'expose si souvent au danger qu'à la fin il y demeure[59] ». À la lumière du proverbe cité, la formulation du souhait de la porteuse d'eau peut traduire la volonté de cacher le résultat d'un manque de prudence. Madame de Maintenon, le contrôleur général des Finances Michel Chamillart et les généraux français n'étaient-ils pas accusés par un placard de 1709 de mal conseiller le roi, de prévoir mal les besoins de la population et les mouvements des ennemis[60] ?

54 Maxime Préaud, *Les Effets du Soleil. Almanachs du règne de Louis XIV*, cat. exp., Paris, musée du Louvre, 19 janvier-17 avril 1995, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux/musée du Louvre/BnF, 1995, p. 138.

55 Victor Champier, *Les Anciens almanachs illustrés. Histoire du calendrier depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris, L. Frinzine, 1886, p. 122-123. Il s'agit de quatre almanachs (*Le grand Hyver de l'année MDCCIX*, Paris, P. de Rochefort ; *L'Abondance vengée par Cérès et Bacchus*, Paris, s. n. ; *La Reconnaissance du prince des Asturies pour héritier de la monarchie d'Espagne faite par les députez des estats dans l'église St-Gérosme à Madrid, le 2e* avril 1709, Paris, H. Bonnart ; *Victoire remportée sur les Portugais et les Alliez dans la campagne de la Gudina par Monsieur le marquis de Bay, le septième may 1709*, Paris, G. Landry) et d'un projet d'almanach. En ce qui concerne *Le grand Hyver de l'année MDCCIX*, Champier le place en 1709, mais, même si la composition date de 1709, il ne peut s'agir que d'un almanach de 1710.

56 Le sujet des almanachs était choisi en général parmi les événements de l'année précédente. M. Préaud, *Les Effets du Soleil…*, *op. cit.*, p. 20. Audrey Adamczak, « Les almanachs gravés sous Louis XIV : Une mise en images des actions remarquables du roi », *Littératures classiques*, n° 76, 2011/3, p. 65.

57 Il s'agit peut-être Gilles de La Nou de La Couprie ou Couperie, mentionné comme peintre de l'Académie de Saint-Luc sur son billet d'enterrement (29 mai 1747), à Saint-Étienne-du-Mont. Amédée Trudon des Ormes, « Contribution à l'état-civil des artistes fixés à Paris de 1747 à 1778 », *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 33, 1906, p. 34. Il signa le dessin d'un almanach de 1719, publié par F. Gérard Jollain, sur la paix de Passarowitz conclue entre l'empereur, le doge de Venise et le sultan (21 juillet 1718), ainsi que celui d'un almanach de 1722, publié par Gérard Jollain, sur le mariage de Louis XV. Roger-Armand Weigert, *Inventaire du fonds français. Graveurs du xviie* siècle, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1968, t. V, *Gilibert-Jousse*, p. 533, 603.

58 Je remercie Gaëlle Lafage de cette indication iconologique.

59 *Le Dictionnaire de l'Académie françoise, dédié au Roy*, Paris, Vve J. B. Coignard et J. B. Coignard, 1694, t. I, p. 293.

60 Alexandre Maral, *Le Roi-Soleil et Dieu. Essai sur la religion de Louis XIV*, Paris, Perrin, coll. « Pour l'histoire », 2012,

Après les dommages causés par le froid de 1709 et la guerre de Succession d'Espagne toujours en cours, la cruche cassée de l'almanach de 1710 peut être interprétée comme la métaphore d'un royaume cassé et épuisé par ceux qui en avaient la responsabilité. Après la fonte du mobilier en métaux précieux à laquelle on procéda entre 1689 et 1691 pour financer la guerre, celle de la vaisselle d'or et d'argent de l'aristocratie – imaginée dès février et réalisée entre juin et août 1709 sous la surveillance du roi pour réintroduire de la valeur dans la circulation monétaire – montre que la gravité de la situation était ressentie même au sein de l'élite du royaume[61]. La honte que la porteuse d'eau souhaite cacher n'est-elle pas celle de cette couche aisée qui devait remplacer ses aiguières en étain, argent ou vermeil doré par des cruches en faïence, beaucoup moins précieuses et bien plus fragiles ?

C'est dans cet état d'épuisement matériel et de honte socio-politique que le four du Chimérique promet le retour de la fortune et celui des aiguières d'argent remplies d'« or potable » à la place de l'eau. Comme le précise le *Dictionnaire de l'Académie française*, « les chymistes appellent *Or potable* une liqueur qu'ils disent estre de l'or dissous par voye de chymie et qu'ils pretendent estre tres-efficace pour la santé »[62]. C'est ce qui fait la popularité du Chimérique à une époque où, à l'image des personnages de l'almanach de 1710, tout le monde rêve de ce qu'il n'a pas, à commencer par la santé et la fortune que les grandes catastrophes de 1709 détruisaient. Dans son sermon du 1er novembre 1709 prononcé à Versailles devant Louis XIV, le Père Charles de La Rue explique même que la crise est une punition divine dans laquelle les conditions météorologiques chaotiques et la disparition des métaux précieux sont liées :

> Car, enfin, ô mon Dieu, vous êtes irrité contre nous, et vous êtes justement irrité. Votre colère se déclare par les fléaux dont nous sommes frappés et accablés. La nature s'intéresse à vous venger ; de là vient que nous voyons les saisons dérangées et les éléments confondus. Il semble que ce n'est qu'à regret que le soleil nous prête sa lumière, et l'or et l'argent paroissent être rentrés dans les entrailles de la terre, qui les a produits[63].

Ce qui est chimérique – c'est-à-dire « ridicule » et « vain[64] » – dans l'entreprise du Chimérique, c'est non seulement de vouloir produire artificiellement ce qui a été créé naturellement, mais d'entreprendre le perfectionnement des métaux qui auraient été laissés imparfaits par la Nature :

> Tous les alchymistes ont entendu par la pierre philosophale, un sujet dans lequel reside une vertu capable de fixer et teindre le mercure des métaux imparfaits. Ils ont appellé cette vertu *souffre*, disant que le souffre est un composé de feu et d'air ; ce qui convient à la vertu de fixer et teindre ; car la fixation du mercure ne se fait que par une forte digestion ; ce qui n'est qu'au pouvoir des élemens actifs, tels que sont l'air et le feu, aussi bien que la teinture, qui est un épanchement de feu fixe dans toute la substance du mercure ; ce qui fait l'or et une effusion d'air pour la composition de l'argent ; car ils nous disent, qu'*il n'y a que trois élemens pour la lune, et quatre pour le soleil*. Il ne faut pas cependant s'imaginer qu'ils n'admettent point de feu dans l'argent ; ils sçavent bien que sans son secours ce métal ne pourroit avoir sa perfection ; mais il n'y domine pas come l'air, qui en fait la blancheur. Comme ils ont regardé, avec assez de verité, le mercure comme la matiere de l'or et l'argent, ils se sont imaginez pouvoir faire ces deux métaux avec le mercure des métaux imparfaits, en lui donnant la fixité et la teinture qui lui manquent. Ils ont remarqué que ces deux qualitez essentielles à l'or et l'argent lui viennent de la nature par des circulations réiterées et des dépurations et digestions que cette sage mere entretient en fournissant une chaleur propre à exciter et continuer ses mouvemens,

p. 293.

61 L'État des vaisselles et matières d'or et d'argent apportées à la Monnoie des médailles pour être employées en nouvelle espèce à la Monnoie de Paris (fin août 1709) indique 1 489 343 livres 3 sols 4 deniers tirés de la fonte des objets que les aristocrates ont donnés. Saint-Simon, *Mémoires…*, *op. cit.*, t. XVII, p. 566-568.

62 *Le Dictionnaire de l'Académie françoise…*, *op. cit.*, 1694, t. I, p. 153.

63 « Sermon du R. P. de La Rue, prononcé devant le roi à Versailles le 1er jour de novembre 1709 », Dangeau, *Journal…*, *op. cit.*, 1858, t. XIII [1709-1711], p. 56.

64 *Le Dictionnaire de l'Académie françoise…*, *op. cit.*, 1694, t. I, p. 187.

> jusqu'à la fixation du mercure, c'est-à-dire, à la perfection métal. Cette remarque les a flatté, et leur a fait croire que ce métal auroit pû être encore plus parfait, si la nature avoit entretenu ses mouvemens, qui auroient dépuré davantage la matiere, et auroient tellement attenué la terre et l'eau, que ces deux élemens grossiers auroient été presque convertis en air et feu ; d'où il s'en seroit suivi un composé si penetrant, si chaud et si abondant en teinture, que jetté dans le mercure des métaux, il l'auroit fixé et teint presque dans un moment[65].

En faisant appel à l'alchimie, le roi joue sa dernière carte pour redevenir maître des Éléments. L'établissement du lien entre l'alchimie et la monarchie n'a rien d'une extrapolation puisque les sources de l'époque en parlent directement. L'arrivée d'un alchimiste à la cour royale est même le seul fait marquant que Pierre Narbonne, commissaire de police à Versailles, note spécifiquement pour l'année 1708 :

> En l'année 1708, il vint à Versailles un charlatan trouver Boudin, premier médecin du Roi. Il lui fit entendre qu'il avait le secret de la pierre philosophale, et qu'il pouvait faire de l'or et de l'argent. Boudin le crut et en parla au Roi. Boudin plaça ce charlatan dans une petite maison qu'il avait à Montreuil. On lui fit des fourneaux, on y porta des creusets et tout ce qui était nécessaire, et on le fit garder par un sous-brigadier et deux gardes-du-corps. Il y resta ainsi deux mois, pendant lesquels Chamillart, alors contrôleur général des finances, les autres ministres, et jusqu'aux princes et aux seigneurs de la Cour, allèrent le voir travailler et se laissèrent séduire à ses discours. Malgré tout cela, il ne put réussir. Boudin eut la honte de l'avoir proposé ; la Cour, d'avoir été trop crédule et d'avoir laissé travailler un pareil charlatan, à la porte de Versailles et aux yeux de tout le public. Il fallait au moins sauver l'honneur du Roi et de ses ministres, et le faire travailler dans le château de Noisy, sans que personne en eût connaissance ; car, par suite de la pénurie des finances et du triste état des armées, les ennemis pouvaient croire que le royaume était dans le plus grand épuisement, puisqu'on cherchait, par des voies tout à fait extraordinaires et tout à fait incertaines, à se procureur de l'argent. Pour s'être ainsi joué de la Cour, ce charlatan fut enfermé[66].

Le témoignage du commissaire de police révèle l'ampleur de la crédulité : celle du premier médecin du roi, du contrôleur général des Finances et du roi. Curiosité de cour dans un premier temps, l'alchimie devint une activité aux conséquences représentationnelles désastreuses en raison de l'échec technique de l'alchimiste. C'est justement ce type d'échec qui explique l'abandon du soutien ouvert de la Cour aux alchimistes qui sont légion à cette époque[67]. Un autre chercheur de la « pierre philosophale » apparaît à Versailles à la fin de l'année même de la publication de l'almanach étudié. Le mardi 17 décembre 1710, le marquis de Dangeau écrit dans son *Journal* qu'« il y a ici depuis plusieurs jours un homme qui prétend faire de l'or. Boudin, premier médecin de Monseigneur, le fait travailler chez lui à la ville. Il est très-bon artiste, à ce qu'on prétend, mais personne pourtant n'est persuadé qu'il réussisse ; mais on ne hasarde rien, car on ne lui donne point d'argent »[68].

65 François Pousse, *Examen des principes des alchymistes sur la pierre philosophale*, Paris, Daniel Jollet, 1711, chapitre 1, p. 1-4.

66 P. Narbonne, *Journal des règnes…*, *op. cit.*, p. 4-5.

67 Il y avait notamment Antoine Le Bègue, « faiseur de creusets et de fourneaux de terre », embastillé en 1708 avec sa femme. *Archives de la Bastille. Documents inédits*, éd. François Ravaisson-Mollien, Paris, A. Durand et Pedone-Lauriel, 1866-1904, t. XI, *Règne de Louis XIV, 1702 à 1710*, 1880, p. 435-437. Frantz Funck-Brentano, *Les Lettres de cachet à Paris. Étude suivie d'une liste des prisonniers de la Bastille (1659-1789)*, Paris, Imprimerie nationale, coll. « Histoire générale de Paris », 1903, p. 157. Antoine Galland note dans son journal le 16 janvier 1709 qu'un certain Poirier, médecin de Tours, « s'estoit beaucoup incommodé du costé de la bourse en travaillant à la recherche de la pierre philosophale », A. Galland, *Le Journal d'Antoine Galland…*, *op. cit.*, p. 241.

68 Dangeau, *Journal…*, *op. cit.*, 1858, t. XIII [1709-1711], p. 301. Cité par Marine Masure-Vetter, « Les pratiques savantes à Versailles d'après les journaux, mémoires et souvenirs de cour (1673-1789) : Journal du marquis de Dangeau », Versailles, Centre de recherche du château de Versailles, 2012, p. 21 [consulté en ligne sur le site du CRCV le 27 décembre 2017].

Deux mois après l'instauration – par déclaration royale du 14 octobre 1710 – du dixième (impôt général portant sur 10 % des revenus des roturiers, mais aussi des nobles) pesant sur la conscience d'un Louis XIV obligé d'augmenter la pression fiscale pour faire face aux dépenses de crise[69], l'implication de Jean Boudin, médecin ordinaire du roi et premier médecin du Grand Dauphin, signale l'intérêt continu de certains membres de la Cour espérant secrètement la réussite de l'un de ces « charlatans ». En effet, le retour de l'opulence était l'un des quatre bienfaits attendus de l'Espérance[70] à qui Apollon cède sa place sur le Parnasse dans un ballet dansé le 7 août 1709 au collège Louis-le-Grand[71] !

Marc-René de Voyer (1652-1721), marquis d'Argenson, lieutenant général de police de la Ville et prévôté de Paris, supervisait l'activité des alchimistes sur ordre de la Cour qu'il ne cessait d'informer, comme le montre la lettre qu'il écrivit au chancelier de France Louis II Phélypeaux, comte de Pontchartrain, le 29 mai 1705, concernant l'un des sept individus emprisonnés en 1704 pour avoir appartenu à la « la société des souffleurs pour la pierre philosophale » et « pour la bonne ou fausse monnaie »[72] :

> Je parlai encore à Marconay, mercredi dernier, touchant ses opérations merveilleuses dont il présume si fort ; mais il n'a pas voulu les entreprendre jusqu'à ce que la nature soit plus échauffé, et le soleil plus lumineux et plus ardent ; il faut, dit-il, que l'air et la terre soient allumés de cette ardeur vive qu'il appelle l'âme du monde, pour mettre le sage à portée d'inspirer aux matières, qu'il travaille, ce feu sublime et philosophique qui doit les transformer dans le premier de tous les métaux ; j'attendrai donc qu'il veuille agir et, persuadé que ses idées sont des chimères vaines et ridicules, je ne m'empresserai pas beaucoup de faire dépenser au Roi 20 ou 30 pistoles qui certainement s'évanouiront en fumée[73].

À en croire les paroles de Marconay rapportées par le marquis d'Argenson, les conditions météorologiques d'une éventuelle découverte de la pierre philosophale et de l'or potable devaient être plus favorables en 1710 qu'en 1709. Si le soutien financier n'était plus avoué publiquement, le roi – à l'image de certains autres princes d'Europe[74] – n'excluait pas complètement de financer les expériences chimériques avec discrétion. C'était d'autant plus difficile qu'il y avait « peu de gens » à l'époque qui ne parlaient pas de « la pierre philosophale, les uns, pour la croire possible, les

69 Arlette Jouanna, *Le Prince absolu. Apogée et déclin de l'imaginaire monarchique*, Paris, Gallimard, coll. « L'Esprit de la cité », 2014, p. 202.

70 Les trois autres bienfaits sont le retour de l'abondance, le renouveau des arts et l'avènement de la paix. *Ballet de l'Esperance, meslé de recits et de chants* [1709], dans Gabriel-François Le Jay, *Bibliotheca rhetorum, praecepta et exempla complectens quae tam ad oratoriam facultatem quam ad poeticam pertinent, discipulis pariter ac magistris perutilis*, Paris, Grégoire Dupuis, 1725, t. II, p. 530-569.

71 Carlos Sommervogel, « Supplément à la bibliographie du collège Louis-le-Grand », *Revue des bibliothèques*, mars 1892, p. 113.

72 *Archives de la Bastille…*, *op. cit.*, t. XI, p. 141, 145-147, 154-157, 159. L'alchimie et le faux-monnayage allaient souvent de pair dans les enquêtes policières de l'époque, comme en témoignent les archives de la Bastille.

73 *Ibid.*, p. 146.

74 C'est ce que rappelle Georges-Bernard Depping (éd.), *Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV, entre le cabinet du roi, les secrétaires d'État, le chancelier de France et les intendants et gouverneurs de province, les présidents, procureurs et avocats généraux des parlements et autres cours de justice, le gouverneur de la Bastille, les évêques, les corps municipaux*, Paris, Imprimerie nationale, 1850-1855, t. II, *Administration de la justice-police-galères*, 1851, p. XLIX. Pour éclairer l'alchimie à l'époque moderne, voir l'abondante bibliographie anglo-saxonne du début des années 2000 : William Royall Newman, *Promethean Ambitions. Alchemy and the Quest to Perfect Nature*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2004 ; Bruce T. Moran, *Distilling Knowledge. Alchemy, Chemistry, and the Scientific Revolution*, Cambridge [Mass.]/Londres, Harvard University Press, coll. « New histories of science, technology and medicine », 2005 ; Stanton J. Linden (dir.), *Mystical Metal of Gold. Essays on Alchemy and Renaissance Culture*, New York, AMS, coll. « AMS Studies in the Renaissance », 2007 ; Lawrence Michael Principe (dir.), *Chymists and chymistry. Studies in the History of Alchemy and Early Modern Chemistry*, Sagamore Beach, Science History Publications, 2007 ; Tara Nummedal, *Alchemy and Authority in the Holy Roman Empire*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2007.

autres, pour la condamner »[75]. Cette observation vient de François Pousse, docteur en médecine, auteur de l'*Examen des principes des Alchymistes sur la pierre philosophale*, livre qui prend position contre les « chimères » de la transmutation des métaux. Publié en 1711 après avoir été enregistré le 24 décembre 1710 par la communauté des imprimeurs et libraires de Paris, le livre a obtenu son privilège royal le 20 décembre 1710 et son approbation par la faculté de médecine de Paris le 31 octobre 1710, ce qui fait que l'ouvrage était bel et bien écrit au cœur de cette année dominée par les « chimères » dont l'alchimiste – au premier plan de l'almanach – est l'archétype. Le livre de François Pousse arrive dans un paysage éditorial qui s'intéresse aux alchimistes dans le contexte de l'épuisement causé par la guerre de Succession d'Espagne et par les conséquences de l'hiver de 1709. *Le Triomphe hermétique, ou La Pierre philosophale victorieuse* d'Alexandre-Toussaint de Limojon, publié une première fois en 1699 à Amsterdam, fut réédité en 1708, puis en 1710[76]. Publiées pour la première fois en 1646, *Les Aventures du philosophe inconnu en la recherche et en l'invention de la pierre philosophale* de Jean-Albert Belin furent rééditées en 1709[77]. Ces rééditions ne sont-elles pas dues au contexte difficile qui générait les « agréables chimères »[78] ?

Inséparable de la porteuse d'eau, l'alchimiste au premier plan de l'almanach de 1710 est le symptôme de l'épuisement du royaume, évoquant un roi désespéré qui met son honneur au feu pour espérer redorer son image. C'est ce que « les critiques » appellent les « désirs chimériques » du souverain et c'est la raison pour laquelle ils l'ont « relégué dedans l'hopital pour jamais », comme le précise le texte affiché au-dessus de sa tête. Il est difficile de ne pas comprendre l'internement hospitalier de la figure royale de l'almanach comme une allusion à ce qui pouvait être perçu comme la conséquence logique de la perte de la raison d'un Louis XIV qui se remettait aux « chimériques » à la suite de la détérioration de l'état du royaume[79]. L'almanach décrit le sort du roi des chimères en utilisant le langage qui était tenu à l'époque sur celui des « chimériques » : en 1708, le comte de Pontchartrain écrivait au marquis d'Argenson concernant Antoine et Marie-Jacqueline Le Bègue que ces « fournalistes » étaient « de véritables objets de l'hôpital »[80] !

Cependant, la déraison ou « folie » de Louis XIV qu'une lecture poussée peut déduire des caractères satiriques mis en scène n'était pas suffisamment explicite dans l'almanach de 1710 pour provoquer des sanctions contre ses créateurs. Le graveur de l'almanach, Nicolas III de Larmessin (vers 1645-1725), devait avoir pris d'autant plus de précautions que son fils, Nicolas IV de Larmessin

75 F. Pousse, *Examen…*, *op. cit.*, page 1 de la préface.

76 Alexandre-Toussaint de Limojon, *Le Triomphe hermétique, ou La Pierre philosophale victorieuse* [Amsterdam, H. Wetstein, 1689], Amsterdam, H. Desbordes, 1708 ; J. Desbordes, 1710.

77 Jean-Albert Belin, *Les Aventures du philosophe inconnu en la recherche et en l'invention de la pierre philosophale, divisées en quatre livres, au dernier desquels est parlé si clairement de la façon de la faire que jamais on n'a parlé avec tant de candeur*, Paris, E. Danguy, 1646. La réédition, probablement parisienne, du livre en 1709 ne comporte ni lieu d'édition, ni éditeur.

78 Une histoire rapportée par Antoine Galland le 6 janvier 1710 indique l'influence de la recherche controversée de la pierre philosophale sur l'édition : « M. d'Aulede me raconta ce qui estoit arrivé à M. Helvetius le Pere, qui avoit escrit contre la pierre philosophale. Apres la publication de son ouvrage, un homme vint le trouver qui lui donna d'une poudre avec laquelle, a l'absence de l'homme, il changea du plomb en or, ce qui l'obligea de s'acquiter de la promesse, qu'il avoit faite en ce cas la, de publier par un autre ouvrage, que la Pierre philosophale estoit possible contre ce qu'il avoit soustenu dans le premier », A. Galland, *Le Journal d'Antoine Galland (1646-1715)*, *op. cit.*, vol. II, *1710-1711*, p. 55-56.

79 Le 30 septembre 1706, Nicolas Boileau écrivait au sujet des croyances de ses contemporains : « C'était au siècle de Dagobert et de Charles Martel qu'on croyait de pareils imposteurs mais sous le règne de Louis le Grand, peut-on prêter l'oreille à de pareilles chimères et n'est-ce point que depuis quelque temps, avec nos victoires et nos conquêtes, notre bon sens s'est aussi en allé ? » Nicolas Boileau, Œuvres complètes, intr. Antoine Adam, éd. Françoise Escal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 704. Passage cité par Jean Mainil, « D'une chimère à l'autre (1706-1867). Renaissance du premier conte de fées littéraire au XIX^e siècle », *Féeries*, 10, 2013, p. 97.

80 Le comte de Pontchartain au marquis d'Argenson, 23 septembre 1708, *Archives de la Bastille…*, *op. cit.*, t. XI, p. 436.

(vers 1684-1755)[81], avait été détenu à la Bastille quelques années plus tôt. Ce dernier y fut prisonnier – entre le 15 novembre 1704 et le 29 mars 1705 – pour avoir aidé son beau-frère, le graveur André Houat, à réaliser et distribuer « des estampes injurieuses au Roy et à la religion »[82]. La police saisit chez Larmessin une planche de cuivre représentant un homme vomissant dont la tête est tenue par une femme :

> Au-dessus de l'homme on lisait *le Roi*, et au-dessus de la femme *Madame de Maintenon*, et dans le corps du vomissement on lisait : « Bataille perdue, Landau pris » et au bas de la planche ces mots : « Décadence de la France »[83].

L'arrestation de Larmessin eut lieu un peu plus d'un mois après le mariage du graveur débutant avec Louise Marchand (8 septembre 1704), sœur de Marie-Anne Marchand, épouse d'André Houat, ce qui place l'affaire dans le cadre d'une collaboration entre les deux familles de graveurs récemment unies. Marie-Anne Marchand et Jean-Charles Houat, neveu d'André[84], furent également arrêtés. Le principal responsable de l'entreprise clandestine était vraisemblablement André Houat, qui prit la fuite et que la police soupçonna de vouloir quitter la France à Dunkerque[85] ou à Valenciennes[86]. Gustave Soulier a raison de considérer l'implication de Nicolas IV de Larmessin dans ce crime de lèse-majesté comme une erreur de jeunesse[87].

Les almanachs produits par les imprimeurs et graveurs parisiens n'étaient pas les estampes de la contestation contre le roi, mais, comme le montrent *Les Souhaits inutils, ou Les Agreables chimeres*, ils ne pouvaient pas complètement faire abstraction du contexte extrêmement difficile des années 1709-1710. Ce dernier recelait aussi des sujets qui pouvaient être complexes à traiter dans les almanachs sans émettre ou susciter des critiques à l'égard de Louis XIV. Si le dessin

81 L'identité de ce Nicolas de Larmessin varie selon les auteurs qui donnent souvent – à tort – tantôt Nicolas II, tantôt Nicolas III. La difficulté de son identification vient du fait que le même prénom est utilisé par cinq Larmessin dans l'espace de quatre générations. Nicolas I, apprenti (1620), puis maître doreur (1633) et également marchand libraire actif dans la première moitié du XVII^e siècle, est le père de Nicolas II (1632-1694) et de Nicolas III (v. 1645-1725), graveurs et éditeurs d'estampes. Nicolas II, marié avec Marie Bertrand en 1654, n'eut pas d'enfants. Nicolas III, marié avec Catherine Pineau (9 mai 1683), est le père de Nicolas IV (1684-1755), époux de Louise Marchand (8 septembre 1704), puis, en secondes noces, de Marie Seudre (26 janvier 1716). Nicolas V (baptisé le 16 janvier 1707) est issu du premier mariage de Nicolas IV, le plus connu des Larmessin, graveur, éditeur et marchand d'estampes, membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture à partir de 1730. Comme l'a signalé Gustave Soulier en 1897, c'est Nicolas IV qui fut embastillé en 1704-1705. Charles Léon Michel de La Morinerie, « Nicolas de Larmessin, le père, graveur », *Archives de l'art français : recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France*, 1855-1856, t. IV, p. 24. Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire : errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques d'après des documents authentiques inédits*, Paris, Henri Plon, 1867, p. 739. *Actes d'état-civil d'artistes français : peintres, graveurs, architectes, etc., extraits des registres de l'Hôtel-de-Ville de Paris détruits dans l'incendie du 24 mai 1871*, éd. Henri Herluison, Orléans, H. Herluison, 1873, p. 212-214. État civil de quelques artistes français extrait des registres des paroisses des anciennes archives de la Ville de Paris, intr. Eugène Piot, Paris, Pagnerre, 1873, p. 68-69. Ernest Thoinan, *Les Relieurs français (1500-1800) : biographie critique et anecdotique, précédée de l'histoire de la communauté des relieurs et doreurs de livres de la ville de Paris et d'une étude sur les styles de reliure*, Paris, Ém. Paul, L. Huard et Guillemin, 1893, p. 324. Gustave Soulier, « Les Artistes à la Bastille (1) », *La Chronique des arts et de la curiosité : supplément à la Gazette des beaux-arts*, 26 juin 1897, p. 225-226. A. Trudon des Ormes, « Contribution à l'état-civil des artistes… », art. cit., p. 35.

82 *Archives de la Bastille…*, *op. cit.*, t. XI, p. 195, 225-226.

83 *Ibid.*, p. 225. Sur cette affaire, voir Solange Rameix, *Justifier la guerre. Censure et propagande dans l'Europe du XVII^e siècle (France-Angleterre)*, Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2014, p. 208.

84 R.-A. Weigert, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVII^e siècle*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1968, t. V, p. 230.

85 Le comte de Pontchartrain à Charles-Honoré de Barentin, intendant à Dunkerque, Versailles, 10 décembre 1704, *Archives de la Bastille…*, *op. cit.*, t. XI, p. 226.

86 Le comte de Pontchartrain aux commandants des places frontières, Versailles, 10 décembre 1704, *Correspondance administrative…*, *op. cit.*, t. II, p. 845.

87 G. Soulier, « Les Artistes… », art. cit., p. 226.

préparatoire – attribué à Martin Desmarest – d'un almanach sur la « grande cherté du pain »[88] n'a pas été gravé[89], c'est peut-être justement par crainte de la répression policière que le traitement d'un tel sujet aurait pu entraîner.

La résilience de la rhétorique solaire

Malmenée par l'action conjuguée du froid, de la neige et de la glace, la rhétorique solaire n'était pas complètement anéantie pour autant. Le jeton frappé en 1709 à l'initiative de Jérôme Bignon en est la démonstration. Au même moment, sur le sujet d'un roi qui « au milieu du tumulte des armes fait toujours fleurir les Lettres et les Arts par la protection qu'il ne cesse de leur donner », l'abbé Gilles Thomas Asselin (1682-1767), bachelier de la Sorbonne, s'inspire probablement de l'éclipse solaire partielle du 11 mars 1709 pour comparer Louis XIV à un Soleil brillant, mais un peu voilé[90] :

Ainsi dans sa clarté supreme
L'Astre qui change les saisons
Forme par sa lumière même
Un noir amas d'exhalaisons.
Contre lui que peuvent leurs ombres ?
Au dessus des nuages sombres
Toûjours égal il suit son cours ;
Et sous les voiles qui le couvrent,
Dans ses rayons qui les entr'ouvrent
Le mesme éclat brille toujours[91].

Le prix de poésie décerné par l'Académie française le 25 août 1709, jour de la Saint-Louis, à l'ode citée et les pages consacrées par le *Mercure galant* de septembre 1709 à la remise de ce prix[92] montrent l'importance d'une œuvre qui, tout en soulignant les difficultés auxquelles le roi devait faire face, proclame l'invincibilité du Roi-Soleil. Cet optimisme enflammé était habituel dans le cadre du prix de poésie de l'Académie française dont le thème pour 1707 était « que la sagesse du Roy le rend supérieur à toute sorte d'événemens »[93] ! L'optimisme royal et royaliste était même confirmé en 1710, à l'occasion de la naissance du duc d'Anjou (15 février), arrière-petit-fils de Louis XIV, à un moment où le roi, avançant en âge et de santé fragile, voulait avoir l'assurance de laisser suffisamment de descendants mâles pour assurer la continuité de la dynastie[94] : un *Te Deum* fut ordonné pour cette « trop considérable bénédiction du Ciel »[95]. La rhétorique solaire n'avait pas encore perdu toute sa vigueur, mais elle n'était plus aussi resplendissante que six ans plus tôt

88 *La Grande cherté du pain, ou Le Grand hiver de l'année 1709. La France implore le ciel pour faire cesser les maux que la disette amène avec elle, et les moissons reparaissent*, V. Champier, *Les Anciens almanachs illustrés…*, *op. cit.*, p. 123.

89 M. Préaud, *Les Effets du Soleil…*, *op. cit.*, p. 17.

90 « Le Ciel a esté si couvert pendant la durée de cette éclipse que nous n'avons pû qu'avec beaucoup de peine en déterminer quelques phases. Il y avoit plusieurs couches de nuages les unes au dessus des autres, et qui étoient assez épaisses pour ne laisser voir le Soleil que par quelques intervalles et dont le limbe n'étoit pas déterminé. Le vent étoit fort et Nord avec un peu de nege qui tomboit, et à peine étoit-on en état de prendre quelques mesures avec le micrometre, dont on se servoit, que le Soleil se couvroit de nuages épais. », Philippe de La Hire, « Observations de l'Eclipse de Soleil arrivée le 11 Mars 1709, après midi, à l'Observatoire », dans *Histoire de l'Académie royale des sciences. Année MDCCIX. Avec les Mémoires de mathematique et de physique, pour la même Année, tirez des Registres de cette Académie*, 1711, « Mémoires de mathémathique et de physique », p. 114.

91 Gilles Thomas Asselin, *Ode qui a remporté le prix de poësie par le jugement de l'Académie françoise en l'année* MDCCIX, Paris, J. Quillau, 1709, p. 8.

92 *Mercure galant*, septembre 1709, p. 19-21.

93 *Ibid.*, 1706/12, p. 215-216.

94 P. Narbonne, *Journal…*, *op. cit.*, p. 20.

95 Louis XIV, *Lettre du Roy escrite à Monseigneur le cardinal de Noailles, archevêque de Paris, pour faire chanter le Te Deum dans l'église de Notre-Dame, en action de graces de la naissance de Monseigneur le duc d'Anjou*, Paris, Josse, 1710, p. 3.

lorsque, pour fêter la naissance du duc de Bretagne, Versailles avait été illuminé pendant trois jours[96] et quatre soleils dominaient le feu d'artifice du 25 juin 1704 : Louis XIV, le Grand Dauphin, le duc de Bourgogne et son fils, le duc de Bretagne[97]. C'était d'ailleurs probablement un moment de surcharge solaire[98] annonçant une « monarchie crépusculaire »[99].

Néanmoins, au cours des quinze dernières années difficiles du règne de Louis XIV, la rhétorique solaire, même diminuée, continuait à s'exprimer non seulement sur les rives de la Seine, sous la coupole de l'Académie française, et autour du Grand Canal du château de Versailles, mais aussi sur les mers et les océans grâce aux navires de la marine royale (tableau 1)[100]. Il apparaît que *Le Soleil Royal*, construit à Brest en 1669, fut bel et bien détruit en 1692 à La Hougue[101], mais un autre *Soleil Royal*, construit en 1692 également à Brest et baptisé *Le Foudroyant*, dans un premier temps, reprit aussitôt le flambeau de la rhétorique solaire pour le porter jusqu'en 1713. Il n'était pas le seul à le faire car *L'Apollon*, construit en 1682 à Brest, fut en service jusqu'en 1716. Ce navire perpétuait l'héritage d'un autre qui, après avoir été *Le Saint-Michel*, avait porté le nom du dieu entre 1671 et 1678. Il est à remarquer que ce nom lui fut donné au moment où *Le Soleil*, navire construit à Toulon en 1640, fut rebaptisé *L'Hercule* !

Tableau 1. Noms de navires de la marine de Louis XIV faisant allusion à l'univers du soleil et du feu

1er nom du navire	2e nom du navire	3e nom du navire
Le Saint-Michel [Rochefort], (1671)	*L'Apollon* (1671)	*Le Hardi* (1678)
L'Apollon [Brest], (1682-1716)	-	-
Le Foudroyant [Brest], (1692)	*Le Soleil Royal* (1693-1713)	
Le Fulminant [Rochefort], (1691-1718)	-	-
L'Oriflamme [Brest], (1669-1691)	-	-
L'Oriflamme [Toulon], (1699-1702)	-	-
L'Oriflamme [Toulon], (1703-1710)	-	-
Le Soleil [Toulon], (1640)	*L'Hercule* (1671)	-
Le Soleil Royal [Brest], (1669-1692)	-	-

96 P. Narbonne, *Journal…*, *op. cit.*, p. 19.

97 Jean-Pierre Néraudau, *L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle* [1986], Paris, Les Belles Lettres, coll. « Realia », 2013 p. 296-297.

98 Gérard Sabatier indique que c'est à partir de 1704 que, dans la continuité des remaniements substantiels effectués dans les années 1680, « les difficultés de l'entretien des fontaines et l'évolution du goût font porter les derniers coups au jardin des artifices ». Véronique Meyer indique que la dernière des 136 thèses dédiées au roi date de 1704. Gérard Sabatier, *Versailles ou La disgrâce d'Apollon*, Rennes/Versailles, PUR/Centre de recherche du château de Versailles, coll. « Histoire », 2016, p. 216. Véronique Meyer, *Pour la plus grande gloire du roi. Louis XIV en thèses*, Rennes/Versailles, PUR/Centre de recherche du château de Versailles, coll. « Histoire. Aulica . L'Univers de la cour », 2017, p. 14, 308.

99 Cette expression est de Benito Pelegrín, *Figurations de l'infini. L'âge baroque européen*, Paris, Seuil, 2000, p. 411.

100 Le tableau et le développement qui suivent s'appuient sur Daniel Dessert, *La Royale. Vaisseaux et marins du Roi-Soleil*, Paris, Fayard, 1996, p. 303-330. L'analyse historico-onomastique au sujet du soleil et du feu s'inspire de celle qu'avait utilisée Michel Vergé-Franceschi au sujet de la gloire. Michel Vergé-Franceschi, « La gloire du roi sur mer (XVIIe-XVIIIe siècles) », dans Bernard Barbiche, Jean-Pierre Poussou, Alain Tallon (dir.), *Pouvoirs, contestations et comportements dans l'Europe moderne. Mélanges en l'honneur du professeur Yves-Marie Bercé*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « collection Roland-Mousnier », 2005, p. 421-434.

101 M. Vergé-Franceschi, « La gloire du roi… », art. cit., p. 431.

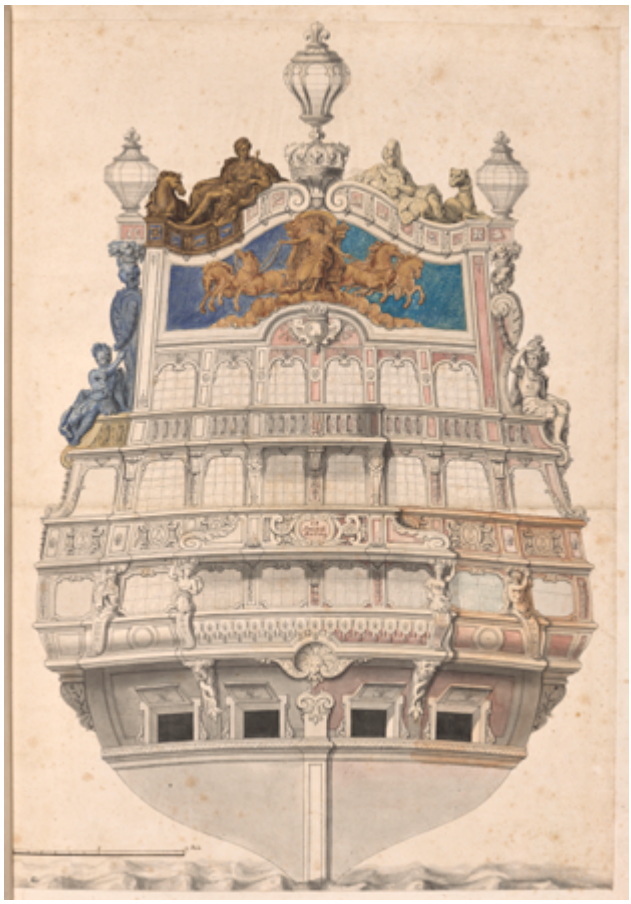


Fig. 93 : Jean Ier Berain, *Décoration de la poupe du Soleil Royal*, 1669-1692, dessin à l'encre noire, plume et aquarelle, 50,5 x 42,5 cm, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, INV 23718 (©RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Michel Urtado)

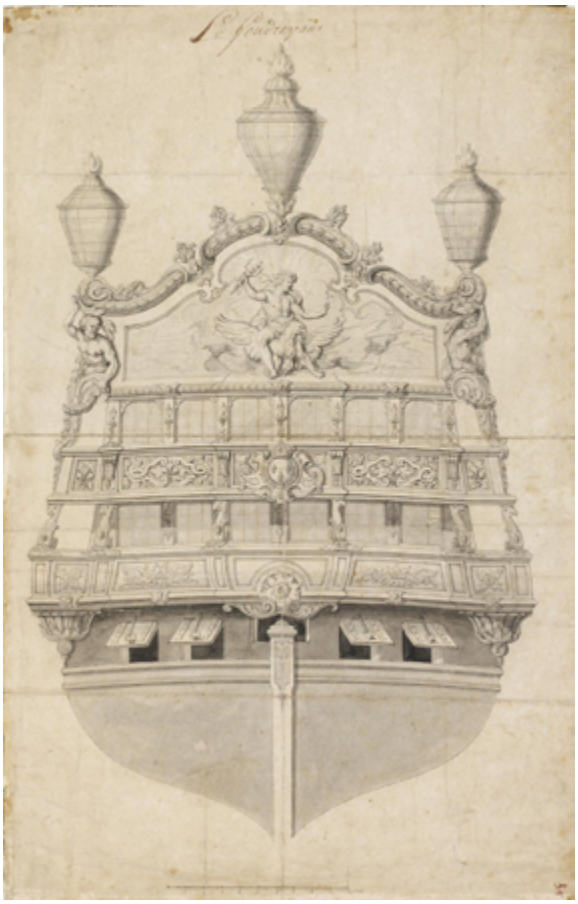


Fig. 94 : Jean Ier Berain, *Décoration de la poupe du Soleil Royal*, 1693-1713, dessin à l'encre noire, plume et lavis 49,2 x 31,7 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, E.1943-1991

À l'univers du soleil s'ajoutait celui du feu par le biais des navires qui évoquaient l'action de Jupiter : *Le Foudroyant*, devenu *Le Soleil Royal* en 1692, et *Le Fulminant*, construit à Rochefort en 1691 et servant jusqu'en 1718 ! Et lorsque le feu de la marine n'était pas solaire, il demeurait céleste grâce à *L'Oriflamme*, nom donné successivement à trois navires qui ont porté la « flamme d'or » du roi de guerre sur l'eau entre 1669 et 1710. Les dates de début et de fin de service des navires susmentionnés ainsi que les circonstances de leur baptême montrent l'attachement de la monarchie au maintien de la rhétorique solaire sur mer au cours du règne de Louis XIV, avec, notamment, la navigation simultanée de *L'Apollon*, du *Soleil Royal*, du *Fulminant* et de *L'Oriflamme* entre les années 1690 et 1710, c'est-à-dire pendant les vingt-cinq dernières années difficiles du règne du roi, au temps de la guerre de la Ligue d'Augsbourg (1688-1697) et de la guerre de Succession d'Espagne (1701-1714). Mais le feu associé à Louis XIV a subi un changement de nature au cours de ce long rayonnement. La décoration du *Soleil Royal* en est le meilleur exemple. Le premier *Soleil Royal*, celui de 1669, comporte une poupe ornée d'Apollon conduisant son char (fig. 93) alors que le second *Soleil Royal*, né en 1693 du *Foudroyant*, comporte une poupe ornée d'un Jupiter volant sur son aigle et lançant des foudres (fig. 94).

D'un point de vue symbolique, la destruction et la renaissance du *Soleil Royal* illustrent la métamorphose d'Apollon en un Jupiter vengeur. Les rayons de soleil sont ainsi transformés en foudres de guerre pour démontrer l'invincibilité de l'astre incendiaire qui ravage autant sur terre que sur mer[102]. L'insistance sur la permanence du roi triomphant s'accompagnait de celle sur

102 Le 13 juillet 1694, le journal de John Evelyn indique que les Français ont commencé la guerre incendiaire maritime, mais il remarque la vengeance aussi du côté anglais : « *Lord Berkeley burnt Dieppe et Havre-de-Grace with bombs,*

l'immortalité de la gloire de Louis XIV. L'éclairage nocturne de la statue de Louis XIV sur la place des Victoires, à Paris, en 1686, en était l'une des démonstrations saisissantes… grâce à des lampes géantes fabriquées par les chantiers navals de Toulon et de Marseille l'année précédente[103]. Cette mise en lumière faisait paraître la statue comme « en plein jour » et rappelait d'une certaine manière ce que Caroline Combronde décrit, au sujet des divertissements de Versailles, comme « un univers surnaturel jaillissant de la nuit la plus noire »[104]. En 1709, le royaume de Louis XIV semblait y replonger avec l'hiver, la famine et la guerre[105]. L'évitement de la déroute à la bataille de Malplaquet (11 septembre 1709) – après des défaites à Höchstädt-Blenheim (1704), Turin et Ramillies (1706), Audenarde (1708) – permit d'éviter l'effondrement du royaume[106]. La disgrâce qu'Apollon subissait figurativement dans les années 1680 à Versailles et les conséquences de l'hiver 1709 affectaient certes gravement la rhétorique solaire, mais celle-ci n'était pas effacée pour autant. Le jeton du prévôt des marchands de Paris, l'ode primée par l'Académie française et les navires de la marine indiquent cette persistance de différentes façons.

Le feu sous la glace

Au cours des semaines qui précédèrent la bataille de Malplaquet, le feu menaçait aussi le royaume de l'intérieur. Le 29 août 1709 furent embastillés Simon Guillier, officier, et un certain Garnier, maître de musique, tandis que le 7 septembre, Pierre Léguillon, maître cartier, et Geoffroi Varangot, maître chapelier, subirent le même sort. Tous étaient accusés d'avoir voulu « exciter » une révolte à Paris aux profits des ennemis du royaume :

> Ils disoient qu'il falloit commencer par faire périr un magistrat et ceux qui l'approchoient, se rendre maître de l'Arsenal et, si l'on pouvait, des sentinelles de la Bastille, qu'il faudroit mettre le feu partout, faire distribuer des drapeaux aux armes du prince Eugène [de Savoie] et des Anglois, et crier dans le commencement de l'action : « À moi prince Eugène »[107].

Les fomenteurs de la révolte comptaient sur un contexte économique et social tendu pour « mettre le feu ». À quel « magistrat » ces boutefeux voulaient-ils s'attaquer ? La formule « ceux qui l'approchaient » renverrait-elle à un ministre du roi ou à un officier haut placé dans l'administration du royaume ? Les cibles stratégiques sont nommément désignées avec l'objectif de s'équiper et de se positionner pour semer le chaos. Aux yeux du pouvoir royal, les individus incarcérés incarnaient

in revenge for the defeat at Brest. This manner of destructive war was begun by the French, is exceedingly ruinous, especially falling on the poorer people, and does not seem to tend to make a more speedy end of the war; but rather to exasperate and incite to revenge », John Evelyn, *Diary and Correspondence of John Evelyn, F.R.S. to which is subjoined The Private Correspondence between King Charles I and Sir Edward Nicholas and between Sir Edward Hyde, afterwards Earl of Clarendon, and Sir Richard Browne*, éd. William Bray, Londres/New York, George Routledge & Sons/E.P. Dutton, 1900, p. 504. Aux yeux des ennemis de Louis XIV, le roi de France ravageait spectaculairement sur la terre ferme depuis le sac du Palatinat (1688). S. Rameix, *Justifier la guerre*, *op. cit.*, p. 122-131.

103 Richard Louis Cleary, *The 'Place Royale' and Urban Design in the Ancien Régime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 15. Il faut rappeler que treize lampes d'or offertes par Anne d'Autriche à la Vierge brûlaient perpétuellement à Notre-Dame de Lorette, rendant ainsi grâce pour la naissance du futur Louis XIV. Charles Le Maistre, *Voyage en Allemagne, Hongrie et Italie (1664-1665)*, éd. Patricia et Orest Ranum, Paris, L'Insulaire, 2003, p. 324.

104 Caroline Combronde, *De la lumière en peinture. Le débat latent du Grand Siècle*, Louvain/Paris, Éditions de l'Institut supérieur de philosophie de Louvain-la-Neuve/Peeters, coll. « Bibliothèque philosophique de Louvain », 2010, p. 270. Le même discours fut tenu en 1687 lors de la célébration solaire de la guérison du roi. Juan Chiva Beltrán, « Orando por el Sol. Fiestas romanas por la salud del rey Luis XIV de Francia (1687) », *Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, n° 7, 2014, p. 121-145.

105 Les *Soupirs de la France* demandaient la suppression de l'éclairage de la statue de Louis XIV qui s'apparentait à une idolâtrie d'autant plus déplacée que la guerre ainsi que et le froid extrême et ses conséquences éloignaient la France de la victoire. *Soupirs de la France*, [1709], p. 4.

106 A. Corvisier, *La Bataille de Malplaquet*, *op. cit.* Pour une approche renouvelée, voir Clément Oury, *Malplaquet, 1709. La défaite qui sauve le royaume*, Paris, Perrin, 2024.

107 F. Funck-Brentano, *Les Lettres de cachet…*, *op. cit.*, p. 158-159.

la Discorde, flambeau à la main et serpents en guise de cheveux, qui menaçait l'alliance catholique (France et Espagne défendant le Saint-Siège) non seulement par sa propre action, mais aussi par son alliance avec l'hydre de l'Hérésie (c'est-à-dire avec les puissances protestantes telles que l'Angleterre et les Provinces-Unies), comme le montre un almanach illustré de 1709 ayant pour titre *L'Église forcée d'armer contre ses persécuteurs par les désordres qu'ils commettent sur les terres du Saint-Siège* (fig. 95)[108]. Les puissances catholiques sont représentées, de gauche à droite, dans la partie supérieure de la gravure. L'Église s'y tient assise sur un trône, sous le portrait et les armoiries du pape Clément XI, tenant une épée dans sa main droite et une coupe d'eucharistie surmontée d'un disque lumineux, ressemblant à une hostie, où est figuré le Christ en croix.

La personnification de l'Espagne, sous le portrait de Philippe V, roi d'Espagne, et celle de la France, sous le portrait de Louis XIV, constituent les bras armés de l'Église, respectivement à la gauche et à la droite de celle-ci. Elles lèvent leur bouclier pour protéger le Saint-Siège dont l'arme est le zèle de la religion incarné par un ange lançant les foudres de la foi et brandissant un bouclier rayonnant sur lequel le chrisme est inscrit. Le bouclier est placé dans l'axe de la coupe et du disque



Fig. 95 : *L'Église forcée d'armer contre ses persécuteurs par les désordres qu'ils commettent sur les terres du Saint-Siège*, 1709, Almanach, eau-forte et burin, 90,5 x 57,3 cm, Paris, BnF, département des Estampes et de la photographie, Rés. Qb-201 (82)-Fol (détail)

108 *L'Église forcée d'armer contre ses persécuteurs par les désordres qu'ils commettent sur les terres du Saint-Siège. Almanach pour l'an de grace M.DCCIX.*, Paris, G. et F. Landry, 1709.

lumineux, ce qui souligne la transsubstantiation comme source de la force spirituelle de l'Église catholique et romaine. Le feu céleste de celle-ci s'oppose au feu terrestre de la Discorde et au feu infernal de l'Hérésie.

Dans la partie inférieure gauche de l'almanach, une vignette intitulée *500 mil écus d'or tirez par le St. Père du Chasteau St. Ange pour les frais de la guerre* (fig. 96) indique cependant que le Saint-Siège possède aussi une force financière pour alimenter son action temporelle : des hommes portant des hottes remplies d'or et protégés par des gardes quittent le château Saint-Ange et traversent le pont du même nom sur le Tibre pour alimenter l'effort de guerre de la papauté. C'est une scène de 1708. Les nuages au-dessus de la forteresse papale sont ceux de l'orage qui approche. Charles-François Poërson, directeur de l'Académie de France à Rome, écrit à Louis-Antoine de Pardaillan, marquis d'Antin, directeur des Bâtiments du roi, qu'à la fin de novembre 1708, les troupes « allemandes », c'est-à-dire impériales, étaient dans le nord des États pontificaux et que le marquis de Prié[109], envoyé de l'empereur Joseph Ier de Habsbourg, préparait un soulèvement du peuple de Rome dont l'« aveuglement va si loin que le Pape ne s'est pas cru trop en sureté, puisqu'il fait travailler au château Saint-Ange, fait murer plusieurs portes de la ville, fait mettre de bonnes gardes et palissader celles qui restent ouvertes, et a envoyé des ordres pour faire revenir le peu de trouppes qui étoient vers le Férarois et en d'autres lieux que l'on a abandonnez »[110]. Un mois plus tard, à la toute fin de décembre 1708, Poërson relate les ravages des troupes allemandes et les menaces d'un sac de Rome « de concert avec le peuple de cette ville qui ne demande que le sang et le vol, désoler cette ville contre laquelle ils ont formé de funestes projets ». Clément XI aurait même envisagé de quitter Rome sur une galère pour se réfugier à Avignon[111] ! En ce qui concerne l'ambassadeur du roi d'Espagne et sa famille, ils se préparaient, eux-aussi, à partir. L'hiver 1708 trouve une ville en état de siège. Comme dans le Paris de la veille de Malplaquet, Rome est menacée aussi bien de l'extérieur par les armées étrangères que de l'intérieur par la Discorde. C'est dans ce contexte tendu qu'arrive le grand froid dès le début de janvier. Le 3 janvier 1709, Poërson en fait état au marquis d'Antin :



Fig. 96 : Le château Saint-Ange, détail d'une vignette de l'almanach *L'Église forcée d'armer contre ses persécuteurs…*, 1709, Paris, BnF, département des Estampes et de la photographie, Rés. Qb-201 (82)-Fol (détail)

> Ce qu'il y a d'extraordinaire encore icy, c'est qu'il y a gellé d'une manière si vive que, de mémoire d'hommes, on n'a senti un froid pareil à Rome, et le soir il fait un gros tonnerre, puis la pluye et la neige. La pluspart des Italiens font de longs raisonnemens sur cette nouveauté, lesquels ne sont pas toujours avantageux au St. Père ; en effet, il n'y a point de païs où le [mauvais] temps et tant de contretem[p]s soient plus fréquents qu'en celui-cy[112].

109 Ercole Giuseppe Lodovico Turinetti, marquis de Priero (Prié).

110 Charles-François Poërson au marquis d'Antin, Rome, 24 novembre 1708, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments publiée d'après les manuscrits des Archives nationales*, éd. Anatole de Montaiglon, Paris, Charavay Frères, 1889, t. III [1699-1711], p. 245.

111 Charles-François Poërson au marquis d'Antin, Rome, 29 décembre 1708, *ibid.*, p. 247-248.

112 Charles-François Poërson au marquis d'Antin, Rome, 3 janvier 1709, *ibid.*, p. 250.

De quelle manière ces discours critiques établissaient-ils le lien entre l'hiver extrêmement rigoureux et l'action du pape ? Dans quelle mesure la puissance papale subissait-elle le poids de la glace dans ses représentations ? De quelle manière celles-ci procédaient-elles pour calmer les esprits et réchauffer les cœurs ? Le feu spirituel d'un pape fulminant y avait-il autant de place que les rayons et les foudres d'un roi qui se voulait solaire ?

Les réponses à ces questions appellent d'autres travaux sur les hivers extrêmes, mais aussi sur d'autres phénomènes de grande ampleur dans lesquels l'eau et le feu ont un rôle central, qu'il s'agisse d'inondations ou d'incendies. En s'appuyant sur des travaux existants sur ces phénomènes et leur gestion[113], les recherches à venir devront effectuer un tour aussi complet que possible des effets de l'environnement sur les représentations du pouvoir à l'aide de toutes les sources disponibles. L'échelle de ces recherches doit être européenne, pour mieux observer les ressemblances et les différences entre les impacts de la Nature sur les discours élaborés par les détenteurs du pouvoir qui cherchent à entretenir la meilleure image de leur puissance, surtout lorsque celle-ci se retrouve sous la pression extrême de la puissance des Éléments.

113 Sur les tremblements de terre, dont certains entraînent à la fois inondation et incendie, voir G. Quenet, *Les Tremblements de terre aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles* : la naissance d'un risque, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques », 2005. Sur la gestion des inondations et des incendies, voir par exemple les travaux de John Emrys Morgan, «The representation and experience of English urban fire disasters, c.1580-1640 », *Historical Research*, v. 89, n° 244, 2016, p. 268-293 ; *Id.*, « The micro-politics of water management in early modern England: regulation and representation in Commissions of Sewers », *Environment and History*, vol. 23, n° 3, 2017, p. 409-430.

Conclusion

Dénes Harai

En s'inspirant de la devise de Charles Quint, ce livre s'est proposé d'aller *plus oultre* que ce qui avait été fait jusqu'à présent par rapport à la présence simultanée de l'eau et du feu dans les représentations du pouvoir politique à l'époque moderne. Les acquis de la recherche menée dans les différents domaines de l'histoire, de l'histoire de l'art et de l'histoire de la littérature ont été amplement mis à contribution dans cette enquête collective qui couvre de nombreux champs et ouvre de nombreuses perspectives dans l'étude de l'acculturation des Éléments.

Opposés et connotés d'une manière diamétrale pour indiquer un affrontement, l'eau et le feu sont souvent changeants, pouvant être proches et rapprochés pour mettre en scène leur union surnaturelle ou leur métamorphose. Il s'agit d'éléments symboliquement très dynamiques, dont les usages multiples dans les représentations politiques protéiformes entre la Renaissance et les Lumières ont été suivis et analysés tout aussi dynamiquement, en ayant fait dialoguer les environnements philosophiques, idéologiques, artistiques et techniques dans lesquels apparaissent simultanément l'eau et le feu. Cette démarche n'était concevable qu'à une échelle européenne car la circulation des mythes, des savoirs, des techniques et des idées ainsi que celle des individus (auteurs, imprimeurs, graveurs, médailleurs, peintres, sculpteurs, architectes, ingénieurs, fondeurs, artificiers, fontainiers, pompiers, etc.), dépassait les frontières des États, le plus souvent sous l'impulsion et avec l'aide des Grands qui voulaient faire connaître et propager leur grandeur aussi bien dans leur pays qu'à l'étranger. Le même constat peut être fait concernant la production des artistes et artisans que les auteurs de ce volume ont très souvent convoquée pour mieux faire le lien entre la réalité et ses nombreuses représentations générées par les détenteurs du pouvoir politique. Militaires ou civils, les exploits accomplis ou imaginés par les puissants avec ou contre la force de l'eau et du feu ont été largement documentés et diffusés au-delà des frontières des États pour proclamer la puissance du prince, du prélat ou de la municipalité qui dominaient ou rêvaient de dominer la Nature en dominant les Éléments.

Le *topos* politique de la maîtrise de l'eau et du feu est aussi omniprésent que ces deux éléments. Il s'observe dans les jardins philosophiques et les cours littéraires des palais, dans les emblèmes et les portraits des princes, dans les spectacles pyrotechniques des résidences princières et des villes ainsi que dans les affrontements maritimes théâtralisés. Au gré des guerres et des paix, des entrées triomphales et des alliances diplomatiques, des mariages et des naissances princiers, les mises en scène des deux éléments varient aussi bien que les environnements dans lesquels leur interaction est inscrite. Les modalités et les supports variés de cette interaction ont été analysés dans les contextes politiques et géographiques les plus divers, en mettant en relief les passerelles que l'approche dialogique des représentations du pouvoir politique peut créer entre l'histoire et l'histoire de l'art pour prendre la mesure de toutes les eaux et de tous les feux, même dans des contextes matériels inattendus. La symbolique aquatique a ainsi été éclairée dans et autour de la cheminée des palais et hôtels particuliers, tandis que le feu a été suivi jusque dans les bains,

les fontaines et les statues de glace. Les coulisses des théâtres de cour et les machineries des spectacles nautiques, déjà connues dans l'historiographie, ont révélé le rôle clé des deux éléments dans les stratégies narratives de la mise en scène du pouvoir politique à travers ses manifestations littéraires et militaires.

Peu étudiée jusqu'à présent du point de vue de l'identité et de la mémoire des détenteurs du pouvoir, l'interaction de l'eau et du feu s'y révèle fondatrice pour afficher, célébrer ou commémorer la vie et l'action des princes à travers l'emblématique, l'architecture et l'ingénierie. Fréquents et importants[1], les feux d'artifice et les feux de joie — ayant déjà une riche historiographie — ont révélé les usages multiples de l'eau, celle-ci pouvant être même réservée par le pouvoir pour les festivités publiques[2] organisées par le souverain, la communauté urbaine ou les représentants des puissances étrangères, aussi bien pour des raisons techniques et sécuritaires que symboliques. La nature et la portée de ces dernières étaient aussi variables que les organisateurs et les moments de programmation. La volonté des détenteurs du pouvoir d'afficher leur puissance quasi alchimique en fusionnant l'eau et le feu y était centrale. Cependant, le caractère fragile — et quelque peu illusoire — de cette ambition n'était pas un secret pour le public.

L'eau de pluie pouvait faire échouer ou diminuer l'éclat même du feu d'artifice le mieux préparé, indépendamment du rang de l'ordonnateur ou de la compétence des techniciens des spectacles. Comme le montre l'hiver 1709, les conditions météorologiques extrêmes pouvaient malmener l'eau et le feu, déstabilisant ou cassant de l'intérieur toute une symbolique politique, avec plus d'efficacité que les textes et les images imprimés par des adversaires extérieurs. La prise en compte du temps qu'il fait s'impose désormais pour pouvoir mesurer l'ampleur de l'efficacité et de la résilience des représentations politiques, ouvrant de nouvelles perspectives comparatives à l'échelle internationale. C'est une voie que l'histoire des représentations, déjà très interdisciplinaire, peut emprunter pour enrichir les humanités environnementales.

Dans la continuité des travaux antérieurs[3], la réflexion menée souligne à quel point l'eau avait un rôle égal à celui du feu dans les représentations du pouvoir politique à l'époque moderne. Le triomphe de l'un de ces deux éléments sur l'autre n'était que circonstanciel et temporaire. Les cours et les étendues d'eau douce et salée (fleuves, rivières, canaux, lacs, eaux littorales) servaient autant de support à la mise en valeur des manifestations éblouissantes du feu que de cadre limitant la propagation horizontale des flammes. Dans les jardins des palais, l'eau était très souvent ignée et les jets d'eau mimaient l'envolée des fusées, dotant ainsi artificiellement l'eau de la nature ascensionnelle du feu. Ce dernier était même mis au service de la verticalisation de l'eau à l'occasion du déploiement des premières machines à vapeur, aussi bien dans le cadre palatial que dans le cadre urbain. En adaptant un dicton connu, nous pourrions même dire que, dans la célébration ambitieuse du pouvoir, il n'y avait pas d'eau sans feu. L'inverse était également vrai tant les détenteurs du pouvoir se préoccupaient aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles d'acheminer l'eau pour combattre les feux sur tous les fronts et de s'en servir dans leurs représentations. Celles-ci ont aussi fait intervenir des artisans de la gloire des puissants dans des rôles inattendus : l'ingénieur des fortifications en tant que fontainier ou le fontainier comme ingénieur d'éclairage de la scène de théâtre. Ces artisans étaient

1 Par exemple, à Reims, il y en avait 115 aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, soit un feu presque tous les deux ans en moyenne. Pol Gosset, « Feux de joie et feux d'artifice à Reims aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », *Annuaire-Bulletin de la Société des amis du vieux Reims*, 1940-1944, p. 20.

2 Voir à ce sujet l'annulation du feu d'artifice prévu pour célébrer la guérison de Philibert Orry, contrôleur général des Finances, en 1742. Edmond-Jean-François Barbier, *Chronique de la R*égence et du règne de Louis *XV (1718-1763), ou Journal de Barbier*, Paris, Charpentier, 1858, t. III [1735-1744], p. 380.

3 Margaret Shewring, (dir.), *Waterborne Pageants and Festivities in the Renaissance. Essays in Honour of J. R. Mulryne*, Farnham/Burlington, Ashgate, coll. « European Festival Studies : 1450-1700 », 2013. Dénes Harai, *Le Pouvoir au fil de l'eau. Usages politiques des images aquatiques en France (1594-1715)*, Paris, Les Indes savantes, 2015. María Concepción Porras Gil, « Fuego y Agua a la luz de la Crónica de Viena », *Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, n° 10, 2017, p. 69-86.



Fig. 97 : Affiche du film *Fire over England* (1937) (©SilverScreen / Alamy)

souvent polyvalents, maniant l'eau et le feu, au gré des changements de conjoncture politique et des commandes qui en dépendaient. Les effets de leurs créations ont marqué les esprits, les paysages et marquent souvent encore les patrimoines et les mémoires à travers l'Europe.

Promu par le pouvoir politique de l'époque moderne dans ses représentations, le rapprochement de l'eau et du feu s'exprime aussi dans les représentations contemporaines des événements historiques. Les arts visuels, ayant connu un si grand développement au XX^e^ siècle et occupant une place si importante au XXI^e^ siècle, offrent un champ de recherche vaste pour toute enquête sur cet héritage. Avant même la bande dessinée et la comédie musicale, le cinéma recèle de nombreuses représentations d'épisodes historiques. Il suffira ici un seul exemple, peut-être le meilleur, celui du film *Fire Over England* (1937) dont l'affiche est dominée par les deux éléments (fig. 97). Tout y est en proie à un feu double : d'une part, celui des passions politico-religieuses qui opposent Anglais et Espagnols avec des armes blanches et avec des canons à bord des navires au large des côtes françaises dans la Manche en 1588 et, d'autre part, celui des passions amoureuses entre Michael Ingolby (interprété par Laurence Olivier), corsaire-aventurier fictif d'Élisabeth I^re^ d'Angleterre, et Cynthia (Vivien Leigh), dame d'honneur inventée de la même reine. Les feux de ces passions — à l'image de ceux de l'histoire héroïque et de l'histoire romantique — sont liés dans les flammes qui, jaillissant des eaux ensanglantées de l'océan Atlantique, encerclent le couple et l'affrontement naval anglo-espagnol. Ce rapprochement visuel est d'autant plus adéquat que le mariage des amoureux était prévu après le choc maritime qui fut décidé, à Gravelines, moins par l'abordage que par les brûlots et les canonnades[4].

Le titre littéralement enflammé du film sort visuellement de l'eau, indiquant la menace de l'invasion espagnole. Renforçant cette menace, l'adverbe de lieu *over* dans le titre évoque ces nuages noirs qui, à l'époque moderne, étaient métaphoriquement vus comme dispensateurs d'une pluie de feu. L'embrasement est à la fois sous l'eau, sur l'eau et au-dessus de l'eau. Comme dans les

4 Comme le souligne la synthèse historiographique sur la Grande Armada publiée par Péter Illik, *A spanyol armada pusztulása (1588). Historiográfia, identitás, recepció*, Budapest, Unicus Műhely, 2017, p. 22, 48, 57, 62, 65, 75, 88, 89, 92, 101, 107, 114, 129, 133.

feux d'artifice, la réflectivité de l'eau met en valeur la verticalité des flammes qui relie le royaume aquatique de Neptune au royaume céleste de Jupiter. Pour établir, consolider ou maintenir son emprise sur la terre, le pouvoir politique n'a cessé de convoiter la maîtrise de ces deux empires en instrumentalisant la puissance des Éléments dans ses représentations symboliques. Les composantes de ces dernières, dont certaines remontent à l'Antiquité, ont une telle efficacité visuelle et rhétorique que les discours politiques contemporains les reprennent encore, de temps en temps, cherchant le spectaculaire pour impressionner par la puissance des images[5].

Taking inspiration from Charles V's motto, the intention of this book was to go *plus oultre* that which had been done heretofore regarding the simultaneous presence of water and fire in the representations of political power in the Early Modern era. The findings of research carried out in the various domains of history, art history, and literary history have been solicited for this collaborative work which covers several fields of inquiry and opens multiple perspectives in the study of the acculturation of the Elements.

Opposing and diametrically connotated so as to indicate a confrontation, water and fire are often changing, and may be close or brought together in order to underline their supernatural union or their metamorphosis. These symbolically dynamic elements, which have undergone multiple treatments in protean political representations from the Renaissance to the Enlightenment, have been examined and analysed with as much dynamism, creating a dialogue among the philosophical, ideological, artistic and technical environments in which water and fire figure simultaneously. This undertaking was only imaginable on a European scale, as the circulation of myths, knowledge, techniques and ideas, as well as that of individuals (authors, printers, engravers, medallion makers, painters, sculptors, architects, engineers, smelters, fountain makers and firemen, etc.), occurred over state boundaries, most often following the impulse and with the help of Greats who wished to make themselves known and propagate their grandeur both at home and abroad. The same observation may be made concerning the production of the aforementioned professions, upon which the authors of this volume have often drawn in order to better connect reality and its numerous representations generated by those wielding political power. Military or civilian, the true exploits or those imagined by the powerful with or against the forces of water and fire have been largely documented and diffused abroad to proclaim the strength of the prince, the prelate, or the municipality which dominated or dreamed of dominating Nature by dominating the Elements.

The political *topos* of the mastery of water and fire is as omnipresent as these two elements. It may be observed in the philosophical gardens and the literary courts of palaces, in emblems and portraits of princes, in pyrotechnical displays of princely residences and of cities, as well as in dramatized maritime battles. Over the course of wars and peacetimes, triumphant entries and diplomatic alliances, princely weddings and births, the staging of the two elements varies as much as the environments in which their interaction takes place. The modalities and the varied media of this interaction have been analysed in a wide range of political and geographical contexts, emphasizing the connections which the dialogical approach of representations of political power can create between history and art history in order to evaluate all of the waters and all of the fires, even in unexpected material contexts. In this way, aquatic symbolism has been enlightened in and around the hearths of palaces and *hôtels particuliers*, whereas fire has been tracked down even into baths, fountains, and ice sculpture. While they are already known in historiography, the wings of courtly theaters and the mechanisms of nautical spectacles have revealed the key role of the two elements in the narrative strategies of staging political power through its literary and military manifestations.

5 Patrick Boucheron, *Conjurer la peur. Sienne, 1338. Essai sur la force politique des images*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

Little studied up to now from the perspective of the identity and recollection of those in power, the interaction between water and fire reveals itself to be fundamental to publicizing, celebrating or commemorating the life and the action of princes through emblematics, architecture and engineering. Often employed and important for the life of a community[6], fireworks displays and bonfires, while they already have a rich historiography, have revealed multiple uses of water. This element itself could even be restricted by the power holders for public festivities[7] organized by the sovereign, the urban community, or the representatives of foreign powers, for technical and security reasons as well as for symbolic ones. The nature and the extent of the latter were as varied as the organizers and the moments of scheduling could be. The desire of the authorities to display their nearly alchemical power by fusing together water and fire was central. However, the fragile – and somewhat illusory – character of this ambition was no secret to the public. Rain could dampen or drown out even the best-prepared fireworks display, no matter how highly ranked the organizer or how competent the technicians of the spectacle. As the example of the winter of 1709 illustrates, extreme meteorological conditions could disturb water and fire, destabilizing or undercutting the whole political symbolism from the inside, with greater efficiency than printed texts and images from external adversaries could do. Accounting for the weather was henceforth necessary in order to evaluate the extent of the efficacy and the resilience of political representations, opening new comparative perspectives on an international scale. It is a path available to the already very interdisciplinary field of the history of representations in order to enrich the environmental humanities.

In keeping with recent works[8], the reflection carried out here underlines the extent to which water had a role equal to that of fire in the representations of political power in the Early Modern era. The triumph of one of these elements over the other was purely circumstantial and temporary. Waterways of fresh and salt water (rivers, canals, lakes, littoral waters) served at once as the support to show off dazzling demonstrations of fire and as the frame limiting the horizontal propagation of the flames. In palace gardens, water was often ignited and the jets of water mimicked the take-off of fuses, and in so doing, artificially bestowed on water the ascendent nature of fire. The latter was even employed in the verticalization of water on the occasion of the deployment of the first steam engines in both palatial contexts as well as urban ones. In adapting a well-known proverb, we could even say that in the ambitious celebration of power, where there is water, there is fire. The opposite was also true, as the holders of power in the 17th and 18th centuries were preoccupied with the transportation of water to fight fires on all fronts and the use of it in their representations. These also required the participation of the artisans of the glory of the powerful, in unexpected roles: the fortifications engineer as a hydrant man, or the hydrant man as a lighting designer for the theatrical stage. These artisans were often polyvalent, manipulating water and fire, according to the changes in political contexts and the orders that depended on them. The effects of their creations made an impression on the witnesses, the landscapes, and often even today make an impression on collective heritage and memory throughout Europe.

6 For example, in Reims, there were 115 fireworks displays in the 17th and 18th centuries, which is to say a display every two years on average. Pol Gosset, 'Feux de joie et feux d'artifice à Reims aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles', *Annuaire-Bulletin de la Société des amis du vieux Reims*, 1940-1944, p. 20.

7 See on this subject the anulment of the fireworks display planned to celebrate the miraculous curing of Philibert Orry, *contrôleur des finances*, in 1742. Edmond-Jean-François Barbier, *Chronique de la régence et du règne de Louis XV (1718-1763), ou Journal de Barbier*, Paris, Charpentier, 1858, t. III [1735-1744], p. 380.

8 Margaret Shewring, Linda Briggs (dir.), *Waterborne Pageants and Festivities in the Renaissance. Essays in Honour of J. R. Mulryne*, Farnham – Burlington, Ashgate, 2013. Dénes Harai, *Le Pouvoir au fil de l'eau. Usages politiques des images aquatiques en France (1594-1715)*, Paris, Les Indes savantes, 2015. María Concepción Porras Gil, 'Fuego y Agua a la luz de la Crónica de Viena', *Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, n° 10, 2017, p. 69-86.

Promoted by political power in the Early Modern era in its representations, the drawing together of water and fire is also expressed in contemporary representations of historical events. Visual arts, which have undergone such a vast development in the 20th century and occupy such an important place in the 21st century, provide a vast field of inquiry for any study of this heritage. Even before comic books and musicals, numerous representations of historical episodes could be found in cinema. A single example will suffice here, perhaps the best one, in the film *Fire Over England* (1937) whose poster is dominated by the two elements (fig. 97). Everything in it is the prey of a double fire: on the one hand, that of the political and religious passions opposing English and Spanish with blades and with canons on board ships off the French coasts in the English Channel in 1588, and, on the other hand, that of the amorous passions between Michael Ingolby (played by Laurence Olivier), fictional privateer adventurer of Elizabeth I of England, and Cynthia (Vivien Leigh), invented lady-in-waiting to the same queen. The fires of these passions – just like those of the heroic and romantic storylines – are bound together in the flames which, springing forth from the bloody waters of the Atlantic Ocean, frame the couple and the Anglo-Spanish naval battle. This image is all the more fitting, as the couple's wedding was planned after a maritime confrontation which was decided at Gravelines less by abordage than by the attack of fire ships and cannonades[9].

The literally enflamed title of the film visually emerges from the water, indicating the menace of the Spanish Invasion. Reinforcing this menace, the adverb of place 'over' in the title evokes the black clouds which, during the Early Modern period, were metaphorically seen as the dispensers of a rain of fire. The conflagration is at once underwater, on the water and above the water. As with fireworks, the reflective nature of the water emphasizes the verticality of the flames, uniting Neptune's aquatic kingdom with Jupiter's celestial one. In order to establish, consolidate, or maintain its control over the earth, political power has never ceased to covet the mastery of these two empires by instrumentalizing the power of the Elements in its symbolic representations. The components of the latter, some of which date to Antiquity, are so visually and rhetorically striking that they are still used today in political speeches, calling upon the spectacular as a vehicle to impress through the power of images[10].

9 As emphasized in the historiographical synthesis about the Grand Armada by Péter Illik, *A spanyol armada pusztulása (1588). Historiográfia, identitás, recepció*, Budapest, Unicus Műhely, 2017, p. 22, 48, 57, 62, 65, 75, 88, 89, 92, 101, 107, 114, 129, 133.

10 P. Boucheron, *Conjurer la peur. op. cit.*

CENTRE CHASTEL

Potestas Elementorum

L'eau, le feu et le pouvoir en Europe
Water, fire and power in Europe (ca. 1400 - ca. 1800)

sous la direction de
Dénes Harai et Gaëlle Lafage



Dans l'Europe moderne, l'eau et le feu étaient au coeur des représentations générées par les détenteurs du pouvoir pour parler de leur puissance. Alors que les usages politiques de ces éléments diamétralement opposés ont déjà été abordés sous certains angles d'une manière disjointe, aucune recherche d'envergure n'a encore été menée pour en comprendre l'articulation. Les réflexions d'histoire, d'histoire de l'art et d'histoire de la littérature réunies dans ce livre contribuent à combler cette lacune en explorant les contextes, les modalités et les perceptions de la présence simultanée des deux éléments dans les mises en scènes du pouvoir politique entre la Renaissance et les Lumières. Grâce à cette approche pluridisciplinaire, l'étude des représentations politiques est décloisonnée et replacée au carrefour des histoires, celles de la paix et de la guerre, des fêtes et des cérémonies, de la culture et de la communication, avec une ouverture en direction des humanités environnementales.

In Early Modern Europe, water and fire were at the heart of written and illustrated representations produced by the wielders of many kinds of power who strove to make their strength known. While the political uses of these diametrically opposed elements have already been examined from several angles individually, no large-scale study has yet been dedicated to understanding their articulation. To fill this gap, reflections from the fields of history, art history and literary history are combined in this book to explore the contexts, the modalities and the perceptions of the simultaneous presence of these two elements in the staging of political power from the Renaissance to the Enlightenment. As a result of this pluridisciplinary approach, the barriers to the study of political representations are broken down and the subject is placed at the crossroads of histories – those of peace and of war, of festivities and of ceremonies, of culture and of communication – with an opening toward environmental humanities.

ISBN : 978-2-9587788-3-5
DOI : https://doi.org/10.62806/WZTB7736

CC BY NC ND