

Gravelines assiégée ou le paysage théâtre de la guerre. La peinture de bataille topographique à travers les représentations des sièges de la ville de Gravelines au XVII^e siècle.

Le XVII^e siècle a reçu de nombreuses dénominations au fil du temps comme l'âge baroque, l'Age d'or pour les Pays-Bas du Nord ou encore le Grand Siècle en France. Mais le XVII^e siècle est aussi le siècle de la guerre. Dans le Nord, la Guerre de Quatre-vingt ans, une des plus longues et des plus sanglantes, se fond dans la Guerre de Trente ans qui s'étend à toute l'Europe. La conception même de la guerre évolue : de nouveaux systèmes de fortifications apparaissent en même temps que l'affrontement direct sur un champ de bataille fait place aux sièges des villes faisant de celles-ci les pions les plus importants sur l'échiquier de la victoire.

Ce nouvel art de la guerre influence aussi les artistes qui la représentent. Le modèle de la peinture de bataille « tumultueuse » laisse place au nouveau genre de la peinture « topographique », située entre la cartographie et le paysage, et rendant un véritable hommage à la guerre de siège. Il m'a été permis d'étudier en profondeur ce type de représentation dans mon mémoire de fin d'étude à travers les représentations des trois sièges de la ville de Gravelines (France) au XVII^e siècle. Ce reportage se veut donc un résumé de mes recherches par lesquelles j'ai pu établir l'étroit rapport entre ces œuvres et le pouvoir en place mais surtout la manière dont ces tableaux, a priori simples figurations d'un évènement historique, arrivent à exprimer la théâtralité si chère au baroque.

1. Du tumulte à la topographie : évolution de la peinture de bataille au XVII^e siècle.

Loin d'être une invention de l'Ancien Régime – la guerre fait l'objet de nombreuses représentations depuis sa propre existence – ni une exclusivité de nos régions – de grandes compositions se retrouvent en Italie dès le *Quattrocento*¹ – la peinture de bataille devient cependant un genre à part entière dans les anciens Pays-Bas vers la fin du XVI^e siècle au même titre que le paysage ou la scène de genre². C'est à Bernard van Orley (1488-1541) que l'on doit les premières compositions figurant un évènement historique contemporain, à savoir la *Bataille de Pavie*, cycle de sept tapisseries, tissées à Bruxelles entre 1529 et 1530, retraçant la victoire des troupes de Charles Quint contre l'armée de François I^{er} – qui y fut d'ailleurs capturé par les impériaux. Encore ancrés dans la tradition italienne, les cartons de Bernard van

¹ Voir Consigli, 2009.

² Les différents genres en peinture apparaissent dès le XVI^e siècle aux Pays-Bas lorsque les artistes délaissent le « grand genre » de la peinture d'histoire sacrée ou profane pour ceux du paysage, de la nature morte ou de la peinture animalière suite à l'expansion du marché de l'art vers 1500 et l'apparition d'une nouvelle clientèle bourgeoise à la recherche d'une autre iconographie dont les sujets sont basés sur leur propre expérience du monde. D'abord tributaires de l'art de cour ou ecclésiastique, les nouveaux sujets artistiques deviennent de plus en plus indépendants au fil du temps – probablement aidés par la crise iconoclaste de 1566, ces différents genres étant jugés comme moins préjudiciables que les sujets de la peinture d'histoire. Il faut toutefois attendre 1604 et Karel van Mander pour que le terme *verscheydenheden* (variétés) – désignant les spécialités dans lesquelles les artistes doivent perfectionner leur talent et au sommet desquelles trône la peinture d'histoire, véritable synthèse des talents – apparaisse dans la théorie. Ce phénomène de spécialisation ne va pas sans celui de la collaboration entre artistes, omniprésente dans les Pays-Bas du Sud. Voir Sutton, 1994, Da Costa Kaufman, 2002 et Friedlander, 1949.

Orley comportent toutefois de nombreuses innovations formelles qui vont faire de lui un précurseur et un modèle pour les bataillistes des générations suivantes³.

1.1. De Sebastiaen Vrancx à Adam-François van der Meulen

Bien qu'il ne soit pas le premier à avoir représenté des scènes belliqueuses, Sebastiaen Vrancx (1573-1647)⁴ est un des premiers artistes européens à se spécialiser dans ce genre⁵. Les thèmes traités – attaques de diligence ou de convoi, pillage de village, combats de cavaliers... – sont continuellement repris avec des variantes. À la fois militaire, orateur et écrivain⁶, Sebastiaen Vrancx traite ces sujets comme un conteur. Si les épisodes sont belliqueux, ils restent néanmoins sans grande violence avec juste un soupçon de terreur pour garantir au spectateur le plaisir du frisson⁷. Contrairement à ses prédécesseurs qui cherchent à évoquer le fracas des grandes mêlées, les œuvres de l'artiste ne sont pas soulevées par un souffle épique⁸. Dans sa note biographique, Francine-Claire Legrand le compare à un illustrateur de récits de cape et d'épée où les scènes sont plus plaisantes que tragiques⁹. Nous sommes donc ici pour la première fois dans une peinture de bataille générique¹⁰ représentant non pas un épisode spécifique des guerres de Pays-Bas mais un récit fictionnel inspiré de l'histoire militaire de l'époque. Cette représentation de la guerre fait ainsi naître un paradoxe puisque d'un côté, elle se veut la plus expressive et la plus juste visuellement mais, d'un autre côté, elle ne figure que des combats fictifs sans se préoccuper des faits historiques¹¹.

Les scènes traitées par Sebastiaen Vrancx illustrent ce que Jacques Callot intitulera « les misères et malheurs de la guerre »¹². En effet, lors des grands conflits européens comme la Guerre de Trente Ans (1618-1648), apparaissent d'autres formes de violence, en plus des affrontements entre armées, que les appareils politiques et administratifs sont incapables de contrôler. Ceux-ci sont principalement dus à des raisons financières. Devant l'incapacité des états à assumer le financement des armées – soit gérer les recettes et dépenses occasionnées par le recrutement des troupes au printemps, les campements d'été et l'établissement des

³ Voir Delpalanche/Sanson, 2009, pp. 44-49 et Farmer, 1991.

⁴ Sebastiaen Vrancx est baptisé à Anvers le 22 janvier 1573 et meurt dans la même ville le 20 mai 1647. Selon Karel Van Mander, il aurait été l'élève d'Adam van Noort. En 1607, il apparaît comme membre honoré et actif de la Guilde de Saint-Luc et, au sein de celle-ci, de la chambre de Rhétorique des « Violieren » pour laquelle il réalise le blason avec Bruegel de Velours, Henri van Baelen et Frans Francken II. Il en deviendra vice-doyen en 1611 puis doyen en 1612. Avant cela, en 1610, il est admis dans la Confrérie des Romanistes dont il sera doyen en 1617. Il est également membre et doyen de la Gilde des Escrimeurs et deviendra officier en 1613 puis capitaine de la garde bourgeoise en 1621, poste auquel il sera réélu après son terme de 5 ans.

⁵ Delaplanche/Sanson, 2009, p. 73.

⁶ Voir note biographique ci-dessus.

⁷ Legrand, 1963, p. 192.

⁸ Legrand, 1963, p. 198. Voir aussi Kunzle, 2002, pp. 295-307.

⁹ Legrand, 1963, p. 201.

¹⁰ En 2011, Jérôme Delaplanche publie un article présentant un essai de typologie de la peinture de bataille. Il distingue deux grands types de représentations – le récit où les protagonistes sont identifiables et la représentation générique où les protagonistes sont anonymes – eux-mêmes divisés en deux catégories selon que l'action prenne place dans l'histoire moderne ou l'histoire antique (et la mythologie). Voir Delaplanche, 2011.

¹¹ Delaplanche/Sanson, 2009, p. 77.

¹² Recueil de gravures illustrant diverses scènes de batailles, pillages, incendies... publié à Paris en 1633 et 1639. Voir Sadoul, 1969, pp. 271-355.

quartiers d'hiver – survient un autre conflit autogénéré par les troupes qui dévastaient le territoire et continuaient leur chemin dès que les ressources étaient épuisées. Mais ces pillages n'étaient pas la seule œuvre des armées. En effet, certains chefs de guerre s'enrichissaient considérablement sur le dos de la population en instaurant un système de contributions. Celui-ci consiste à un contrat signé entre le chef de guerre et le prince (parfois l'empereur) autorisant à prélever sur les habitants des contributions en argent ou nature contre la garantie de leur protection. Ces chefs de guerre, vus comme de véritables prédateurs et destructeurs aux exigences toujours plus grandes, rendent leur propre justice et ont recours, en plus du chantage et autres incendies, aux pendaisons ou décapitations publiques afin de montrer l'exemple. Ce système, généralisé vers 1623-1625, implique la démission de fait du pouvoir politique et fait de l'armée un organe pratiquement indépendant¹³. Ainsi, ces scènes dont Sebastiaen Vrancx s'est fait spécialiste, d'autant plus qu'il en avait l'expérience, étant lui-même capitaine de milice, constituaient le quotidien de la population de l'époque et marquèrent profondément les esprits¹⁴.

Héritier des paysages atmosphériques de Pieter Brueghel¹⁵ dont il connaît bien l'art pour avoir collaboré avec son fils Jan¹⁶, Sebastiaen Vrancx s'oppose à l'effet de masse qui caractérisait les compositions du XVI^e siècle en multipliant les figures de petites dimensions bien séparées les unes des autres¹⁷. Francine-Claire Legrand nous signale que, malgré ce fourmillement de personnages, la composition des œuvres reste ordonnée, la clarté étant sauvegardée par des jeux de diagonales entrecroisées selon le principe de Bruegel l'Ancien¹⁸. Même si elles constituent la majorité de son œuvre, Sebastiaen Vrancx n'a pas réalisé que des scènes de bataille génériques¹⁹. On lui doit notamment quelques représentations de la bataille de Leckerbeetje et Bréauté²⁰ ainsi que des sièges de ville traités à vol d'oiseau comme le *Siège d'Ostende* ou la *Bataille de Nieupoort*, iconographie qui deviendra la spécialité de Pieter Snayers²¹, son suiveur le plus illustre.

Nous ne connaissons pas la date à laquelle Pieter Snayers, né à Anvers en 1592, est entré dans l'atelier bruxellois de Sebastiaen Vrancx mais il est mentionné comme élève de celui-ci dans la *Liste des maîtres et apprentis de la corporation des peintres*

¹³ Cornette, 1993, pp. 67-69.

¹⁴ Delaplanche/Sanson, 2009, p. 76.

¹⁵ Les paysages dits « atmosphériques » suivent une construction asymétrique avec un côté fermé par des masses au premier plan et un autre ouvert par une perspective fuyant vers le fond de la composition, le tout combiné avec une construction en diagonale. Les plans sont multipliés mais la clarté est assurée par l'opposition des valeurs et la technique des trois tons (brun à l'avant-plan, vert au centre et bleu à l'arrière-plan). Voir

¹⁶ Au sujet de cette collaboration voir Vander Auwera, 1981.

¹⁷ Delaplanche/Sanson, 2009, p. 74.

¹⁸ Legrand, 1963, p. 199.

¹⁹ Legrand énumère également les quelques œuvres de jeunesse de l'artiste figurant des scènes bibliques comme *l'Enfant Prodigue* ou le *Massacre des Innocents* ainsi que quelques scènes de genre comme le *Marché aux chevaux* et un cycle des quatre saisons. Legrand, 1963, pp. 190-191.

²⁰ Le 5 juillet 1600, une vingtaine de cavaliers menés par le français Pierre Bréauté au service de la Hollande affronte la même vingtaine de cuirassiers dirigés par Abraham van Houwelingen, dit Leckerbeetje, sous l'autorité duquel était placée la ville de Bois-le-Duc, loyale à la couronne d'Espagne. Legrand, 1963, p. 192.

²¹ Legrand, 1963, p. 198.

de *Bruxelles* publiée par A. Pinchart en 1877²². Avant de réaliser les grands tableaux de sièges pour les princes Habsbourg, Pieter Snayers réalisa des œuvres génériques proches de celles de Vrancx²³. Dans son ouvrage, Legrand²⁴ énonce la possibilité d'une collaboration entre l'élève et le maître, ce qui était chose courante à l'époque, notamment pour le *Choc de cavalerie* conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (inv. 6627). Cependant, dans un article de 1998, Joost Vander Auwera, conservateur de ce même musée, explique que si leur manière était fort similaire, au point que certains tableaux de l'un étaient attribués à l'autre et vice-versa, leur collaboration n'est pas du tout évidente²⁵.

Ce qui est clair en revanche, c'est l'influence des œuvres plus tardives de Sebastiaen Vrancx comme le *Siège d'Ostende vu du camp espagnol*, déjà cité ci-dessus, sur celles de Pieter Snayers. Joost Vander Auwera fait, par exemple, le rapprochement entre la *Bataille de Nieupoort* peinte par Vrancx dans les années 30 et la *Visite de l'archiduchesse Isabelle au siège de Breda* peinte par Snayers plus ou moins au même moment²⁶. Cependant, le tableau de Pieter Snayers est également une des trois versions peintes par l'artiste de la carte de siège en six feuilles de Jacques Callot commandée en 1628 par l'archiduchesse Isabelle et qui va également inspirer Diego Velasquez pour *Les Lances* qui figure la reddition de la ville²⁷. Le *Siège de Breda* par Callot inaugure aussi ce que l'on va appeler « la peinture de bataille topographique », synthèse entre scène de genre, paysage et cartographie²⁸

Contrairement aux batailles tumultueuses dont le plan rapproché plonge le spectateur au cœur du combat et dont l'intérêt est centré sur les actions individuelles, cette représentation topographique est plus adaptée à décrire les actions militaires d'un événement historique. Elle propose ainsi une approche analytique basée sur les indications des experts militaires qui se traduit par une nouvelle conception du paysage où le premier plan, légèrement surélevé et présentant un fourmillement de petites figures, est vu de face et le deuxième mélange savamment la vue à vol d'oiseau et la représentation cartographique de la ville assiégée, telles des cartes de campagnes. La composition se termine par un horizon à nouveau vu de face et élevé réduisant considérablement le ciel²⁹. Ces compositions sont ainsi la traduction picturale des cartes de sièges.

Les cartes de siège constituaient une majeure partie du marché de la gravure hollandaise et bénéficiaient d'un véritable mécénat de la part du gouvernement et des officiers. Certains documents plus luxueux étaient même dotés d'un « copyright » des États Généraux qui garantissait ainsi l'achat d'une série de

²² Article publié dans « *Messenger des Sciences, et des Arts* ». Legrand, 1963, note 378, p. 267.

²³ Pour une étude récente de la bataille générique de Roelandt Savery, Sebastiaen Vrancx, Pieter Snayers, Esaias van de Velde et Philips Wouwermans voir « *New Landscape, Old Plundering* » in Kunzle, 2002, pp. 283-356.

²⁴ Legrand, 1963, p. 203.

²⁵ Vander Auwera, 1998, p. 465-466.

²⁶ Vander Auwera, 1998, p. 466.

²⁷ Voir *Bruxelles*, 1998-1999, cat. 394 et 395 et sur la carte de Callot voir Zurawski, 1988 ; Nancy, 1992, pp. 479-480 et Sadoul, 1969, pp. 211-270.

²⁸ Voir Delaplanche, 2011.

²⁹ Delaplanche/Sanson, 2009, p. 101.

copies³⁰. Leur grande popularité malgré leur aspect technique s'explique par plusieurs facteurs. D'abord, l'attrait esthétique qu'elles suscitaient par le mélange des genres picturaux que sont le paysage, la cartographie, la fortification, la topographie et la procession. Plus tard, elles seront également complétées par une scène de genre, des allégories ou les commandants en avant-plan. Ce type de gravure demandait l'intervention de plusieurs hommes de métier à savoir l'ingénieur, le dessinateur, les graveurs de paysage et de figures, un auteur de textes et un éditeur tout comme l'opération militaire du siège demandait un haut degré de collaboration préparatoire.

Ensuite, contrairement à la bataille tumultueuse qui mêlait colère, peur, cruauté, furie et douleur, le siège constituait un spectacle attirant pour le public. En montrant le comportement discipliné des armées qui laissaient sortir les garnisons sans dommage, les gravures de siège palliaient les frictions représentées dans les images de pillage et rassuraient par l'impression de rationalité qui en ressortait. Chaque siège, régi par la coordination mathématique dans le placement des armées et l'alignement des tranchées et fortifications, faisait office de modèle intellectuel. Pour reprendre les mots de David Kunzle qui consacre un chapitre aux cartes de siège dans son ouvrage *From Criminal to Courtier : The soldier in Netherlandish Art 1550-1672* : « *Math not Mars was the god of siegecraft* »³¹.

Mais cette élimination du hasard et du risque dans la représentation du siège se faisait au prix de sa déshumanisation. En effet, si le graveur se fait un point d'honneur à représenter chaque soldat ou du moins chaque pique ou mousquet, les soldats ne sont pas plus grands que des fourmis et sont généralement agglutinés en une masse compacte qui laisse à peine voir leurs armes. Le commandant en chef est difficile à localiser et lorsqu'il est figuré, c'est grâce à un portrait incrusté à l'avant-plan. Cette déshumanisation de la carte de siège ne s'applique pas qu'aux militaires. En effet, elle élimine aussi l'idée de dégât chez les civils et tous les facteurs humains accidentels en général. David Kunzle explique ainsi que, quand ils demandent la démolition des maisons, l'incendie des cultures et l'évacuation des fermes, les ingénieurs militaires drainent « cartographiquement » l'espace qu'ils occupent, ne gardant que les données minimales pour un plan militaire – de la même manière dont les cartes topographiques ne gardaient que les caractéristiques géographiques et les quelques structures évidentes comme la ville ou les églises. « Les cartes militaires ne facilitent pas seulement la conduite technique de la guerre, mais pallient aussi le sens de culpabilité qui surgit de sa conduite : les lignes silencieuses du paysage de papier promeuvent la notion d'un espace socialement vide »³².

Ce type de gravure se fait ainsi le portrait du siège et non celui des hommes. C'est un véritable hommage que les artistes lui rendaient en le représentant comme une action héroïque en elle-même, à défaut de pouvoir représenter l'héroïsme individuel. Par ailleurs, les cartes de siège constituent la seule trace restante de ces entreprises incisives et éphémères. A l'époque, elles avaient un véritable pouvoir politique en remplaçant la bannière comme trophée triomphal. Produites avant la victoire, ces

³⁰ Le mécénat dont bénéficie la cartographie ne se limite pas aux cartes militaires ni aux Pays-Bas. Beaucoup de monarques ou de ministres utilisent celle-ci à des fins politiques ou symboliques. Sur ce sujet voir Buisseret, 1992.

³¹ Kunzle, 2002, p. 445.

³² Harley, 1988, p. 284. Traduit de l'anglais par D. Schreuder.

cartes deviennent une sorte d'appropriation du territoire désiré en incarnant sur papier la place que le commandant cherche à conquérir. De ce fait, qui possède la carte, possède déjà symboliquement la ville et, inversement, ne pas avoir de carte signifie ne pas vraiment désirer le territoire.

Cette représentation du champ de bataille est déjà recommandée dans la première partie du *Schilder-boeck* (1604) de Karel van Mander intitulée *Principe et fondement de l'art noble et libre de la peinture (Den Grondt der Edel vrij Schilder-const)*. En effet, dans son chapitre consacré à l'ordonnance et l'invention des histoires, il recommande aux artistes de préférer un horizon élevé pour représenter le champ de bataille afin de pouvoir mieux ordonnancer les groupes de petites figures³³.

L'apparition de la nouvelle forme de bataille topographique n'est pas sans rapport avec le développement de la guerre de siège au XVIIe siècle. Désormais, le but n'est plus de détruire l'armée adverse mais bien de la priver d'un maximum de places fortes afin d'annexer les territoires ennemis. Plus lente, cette guerre demande aussi plus d'hommes, plus de canons, et, par conséquent, plus d'argent. Elle se compare à une partie d'échec où il est nécessaire de garder le plus grand nombre de pièces jusqu'aux négociations de paix afin de les utiliser comme monnaie d'échange. Le siège d'une ville devait obliger l'ennemi à sortir de ses lignes et combattre. Ainsi, les batailles en dehors des enceintes de la place n'ont lieu que pour porter secours à la forteresse ou pour l'empêcher d'en recevoir. Si, avec cette nouvelle conception de la guerre, le prince ne se jette plus bravement au cœur de la mêlée, il ne reste pas moins présent à la tête de ses armées, donnant ses ordres depuis son campement. Avec Louis XIV, la guerre de siège devient l'occupation royale par excellence, « la guerre théâtrale d'un "roi-héros" dont la gloire ne peut rejaillir que sur lui seul »³⁴. C'est ainsi que les peintres de batailles topographiques comme Pieter Snayers, peintre officiel de la cour des Habsbourg à Bruxelles, ou Adam-François van der Meulen, au service du Roi Soleil, avaient bien pour but de glorifier le souverain par la figuration de ses grandes conquêtes.

La date d'arrivée de Pieter Snayers à la cour de Bruxelles est incertaine. Une inscription sous un portrait gravé par Cornelis Van Caukercken³⁵ le qualifie de « peintre de l'archiduc Albert »³⁶ mais il est encore mentionné dans les registres de

³³ «§14 On doit essayer de multiples façons de bien ordonnancer et y consacrer un peu de son temps, patiemment, sans se décourager trop tôt, en arrangeant toutes les Figures comme il faut à la manière des Italiens qui louent beaucoup une ordonnance contenant différent groupes constitués de petits tas de gens ici debout, là couchés, ailleurs assis. §15 Ici, une Bataille avec des chocs terribles, là, au loin, des gens qui s'enfuient ; au premier plan tomberont pêle-mêle Chevaux et Cavaliers, quelques uns dans un raccourci convenable Ici un amas par terre, se combattant à outrance, et là, un autre tas, de vaincus entrain d'expirer. Ordonnancer ainsi avec des groupes, je vous le dit, ne fait pas un mauvais effet, je l'ai bien vu. » K. VAN MANDER, *Principe et fondement de l'art noble et libre de la peinture*, chapitre 5, fol. 16r°-16v°, traduit et présenté par J. W. Noldus, Paris, 2009, pp. 64-65. Voir également Vander Auwera, 2000, pp. 43-44.

³⁴ Rorive, 1998, pp. 33-35. Voir aussi Cornette, 1993, « La Guerre-spectacle de Louis le Grand », pp. 249-264.

³⁵ D'après une peinture de Daniel Van Heil.

³⁶ « Petrus Snayers nasquit en Anvers l'an 1593, très bon peintre de batailles, paysages en grande et petite forme, extrêmement bien renommé, qu'il fut peintre de l'archiduc Albert et Isabelle, aussy domestique de Son Altesse le Prince Cardinal Infante d'Espagne et des plus autres Princes demeurant à Bruxelles ». Retranscrit dans Fétis, 1867, p. 193 et Legrand, note 379 p. 267.

la corporation d'Anvers jusqu'en 1627-1628³⁷. Il ne deviendra un citoyen officiel de Bruxelles que le 16 juin 1628³⁸ soit six ans après la mort de l'archiduc³⁹. Selon Edouard Fétis, ce serait Rubens qui lui conseilla d'engager Pieter Snayers pour « reproduire les épisodes les plus remarquables des guerres soutenues par les armées de l'Espagne et dont les Pays-Bas était souvent le théâtre »⁴⁰. Sans doute celui-ci travailla-t-il pour l'archiduc sur commande depuis Anvers avant de s'installer à Bruxelles sous la régence de son épouse, l'Infante Isabelle⁴¹ pour laquelle il réalisa plusieurs travaux dont *Le Siège de Breda*⁴² et *Le Pèlerinage de l'Infante à Laeken*⁴³. Pieter Snayers aurait également réalisé une série de vingt-et-un tableaux pour le général Ottavio Piccolomini, duc d'Amalfi (1599-1656)⁴⁴, relatant ses exploits militaires d'abord sous la gouvernance du Cardinal Infant Ferdinand d'Autriche, neveu et successeur d'Isabelle, puis sous l'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Pays-Bas espagnols entre 1647 et 1656⁴⁵. Ferdinand fait de Snayers son « peintre domestique », signifiant que, désormais, l'artiste appartient directement à la maison du prince. Commandes à sujets militaires ou scènes de chasse, privilège de la royauté et haute-bourgeoisie, se multiplient alors afin d'exalter la puissance des souverains habsbourgeois⁴⁶.

Toutefois, c'est la gouvernance de Léopold-Guillaume qui marque la période la plus prolifique de l'artiste en tant que peintre de cour⁴⁷. C'est en effet pour lui qu'il représenta le plus grand nombre de tableaux de batailles topographiques, principalement conservés au Musée national du Prado à Madrid⁴⁸, et dont fait partie le *Siège de Gravelines* que nous aborderons dans la deuxième partie de notre étude. Dans son article de 2005 sur la *Bataille de Honnecourt*, Pavel Hrnčirik dresse la liste de tous les tableaux de Snayers figurant un siège ou une bataille historique⁴⁹. Parmi ceux-ci, nous pouvons citer : le *Siège de Landrecies* et le *Siège d'Armentières* en 1647 – et *Affrontements entre soldats devant le siège d'Armentières* –, le *Siège de Courtrai de 1648*, le *Siège d'Ypres* et celui de *Saint-Venant* de 1649, le *Siège de Gravelines* en 1652 et le *Siège de la Motte-au-Bois* en 1649 comme ayant été réalisés pour l'archiduc.

³⁷ Legrand, 1963, p. 204.

³⁸ Van de Velde, 1996, p. 898.

³⁹ Legrand, 1963, p. 204.

⁴⁰ Fétis, 1867, p. 186.

⁴¹ Voir Legrand, 1963, note 379, p. 267.

⁴² Fétis, 1867, p. 191 (en tant que peintre de cour) et Van de Velde, 1996, p. 898 (simple commande).

⁴³ Voir Bruxelles, 1998-1999, cat. 391, p. 284 ; Bruxelles, 2000, cat. 128, p. 238 ; Paris, 2012-2013, cat. 29, pp. 160-163.

⁴⁴ Cuvelier, 1944-1946, p. 29.

⁴⁵ Douze sont répertoriés dans Fétis, 1867, pp. 197-199 : *Le Secours de Louvain* (1639), *Le Secours de Saint-Omer* (1645), *Attaque de Grandcourt, près de Thionville* (1641), *La Desroute de Grandcourt* (1641), *Bataille de Thionville* (1642), *La Prise de Neubourg-au-Bois* (1645), *Le Poste de Bresnitz* (1648), *Le Siège de la ville d'Eimbeck* (1664), *Bataille de Lutzen* (1642), *La Levée du siège de Freiberg en Misnie* (1648), *L'Affaire près de Munich* (1648 ?) et *Le Passage de la Somme* (1662).

⁴⁶ Fétis, 1867, pp. 193-194.

⁴⁷ Nous ne connaissons pas grand-chose sur la carrière de Pieter Snayers sous l'administration de Francisco de Mello, successeur de Ferdinand, ni sous Castel Rodrigo. Peut-être la thèse présentée à la KUL (...), que nous n'avons pas l'occasion de consulter pour le présent article, apporte un éclairage nouveau sur cette période de la carrière du peintre.

⁴⁸ Voir Diaz Padrón, 2005, pp. 1210-1235.

⁴⁹ Voir Appendix dans Hrnčirik, 2005. Je renvoie également à la thèse de

La cour de Bruxelles n'était pas une cour royale à proprement parler, puisque le souverain se trouve à Madrid, mais elle était le siège du *maiestas* – qui, dans le cas de Léopold-Guillaume, était aussi prince de sang – et calquée sur le modèle madrilène. Frère de l'empereur, Léopold-Guillaume est très à cheval sur le protocole et les aspects cérémoniaux sans compter que ses deux fonctions d'évêque et de Grand Maître de l'ordre teutonique font de lui un grand défenseur de la Contre-Réforme⁵⁰. Cependant, comme nous le signale Hans Vlieghe, auteur d'une biographie sur David Teniers⁵¹, autre peintre officiel de l'archiduc, il ne faut pas réduire Léopold-Guillaume à son image de « *miles christianus* qui dévoua sa vie à la prière et à la méditation qui lui donnèrent la force de défendre le catholicisme et les intérêts des Habsbourg d'une menace extérieure »⁵². L'archiduc était également un homme hautement cultivé reconnu pour son amour du théâtre et de la musique, ainsi que pour la composition de divers poèmes⁵³. Il est par ailleurs passé à la postérité pour son impressionnante collection de peintures – la plus importante en Europe – de quelques 880 tableaux d'artistes des Pays-Bas et d'Allemagne et 517 œuvres italiennes. Celle-ci est connue par l'inventaire détaillé que le chapelain Jan-Anton van der Baren dressa en 1659 et par la série de gravures et tableaux réalisés par David Teniers le Jeune⁵⁴ figurant l'archiduc dans ses galeries de peinture. Cette collection marquait également, par l'érudition et le luxe qu'elle représentait, la supériorité et le pouvoir du gouverneur. Ce système d'expression du pouvoir est répandu depuis la Renaissance italienne et fortement développé au XVIIe siècle par les différents princes d'Europe⁵⁵.

Si Léopold-Guillaume était un grand collectionneur, il était également un grand mécène. En 2005, Hans Vlieghe y consacre un article⁵⁶ dans l'ouvrage *Sponsors of the Past : Flemish Art and Patronage 1550-1700*⁵⁷ dans lequel on trouve, en plus de Jan van den Hoeck et David Teniers, les deux peintres de cour permanents, une série de peintres d'histoire et portraitistes anversoises ou bruxelloises qui réalisèrent une série d'œuvres pour l'archiduc. Nous pouvons citer, entre autres, Gaspar de Crayer (1584-1669), qui possède le titre et les privilèges financiers du peintre « domestique », Gérard Seghers (1591-1651), Cornelis Schut (1597-1655), Théodore van Thulden (1609-1669), Jan Boeckhorst (1604-1668), Erasme II Quellin (1607-1678), Pieter Thijs (1624?-1677) ou encore Philippe de Champaigne (1602-1674).

Pieter Meulener, autre artiste suiveur de Pieter Snayers et annonceur de l'art de van der Meulen, est probablement le seul artiste à s'être exclusivement consacré à la peinture de bataille. D'abord, il réalise des tableaux à sujets historiques proches de ceux de son maître comme la *Bataille de Nordlingen* mais il ne va pas

⁵⁰ Vermeir, 2003, p. 48.

⁵¹ Voir Vlieghe, 2011.

⁵² Traduit de l'anglais par D. Schreuder.

⁵³ Vlieghe, 2011, p. 30.

⁵⁴ Vlieghe, 2011, p. 30.

⁵⁵ Vlieghe, 2011, pp. 30-33.

⁵⁶ Voir Vlieghe, 2005.

⁵⁷ Compte-rendu du symposium organisé à la Katholieke Universiteit Leuven les 14 et 15 décembre 2001 par le département d'Archéologie, Histoire de l'art et Musicologie. Voir Vlieghe / van der Stighelen, 2005.

systématiquement choisir une vue panoramique du champ de bataille se rapprochant ainsi de Sebastiaen Vrancx quand Pieter Snayers s'en éloigne⁵⁸.

Adam-Frans – où Adam-François – van der Meulen naît à Bruxelles en 1632 et se forme dans l'atelier de Pieter Snayers, dans lequel il entre en 1646 à l'âge de 14 ans. En 1651, il est reçu maître à la guilde des peintres de Bruxelles⁵⁹. Bien que sa carrière bruxelloise fût rapidement occultée par les années passées au service de Louis XIV, il ne faut pas négliger la période flamande d'Adam-François van der Meulen puisque c'est grâce à la qualité de ses premières œuvres qu'il fut choisi pour travailler comme peintre historiographe de Louis XIV. Joost Vander Auwera, auteur d'un article sur l'œuvre flamande d'Adam-François van der Meulen dans le catalogue de l'exposition tenue au musée des Beaux-Arts de Dijon en 1998, met en évidence les influences de ses maîtres, Sebastiaen Vrancx et Pieter Snayers, de même que celle des paysagistes brabançons et de la tapisserie bruxelloise. L'auteur rapproche également certaines œuvres de l'artiste à celles de David Teniers le Jeune (1610-1690), conservateur des collections d'art de l'archiduc Léopold-Guillaume, arrivé à la cour de Bruxelles en 1651, la même année où Van der Meulen obtint sa maîtrise. Le peintre est ainsi profondément marqué par la tradition flamande et brabançonne et son départ pour la France ne marque pas, comme il a souvent été énoncé, une rupture totale avec cette période. Nombreuses sont les continuités entre les pratiques de Vrancx ou Snayers et la manière dont Van der Meulen ordonne ses tableaux jusque dans sa production française⁶⁰.

En 1664, Jean-Baptiste Colbert est nommé surintendant des Bâtiments du Roi et entreprend d'organiser la propagande royale – à laquelle étaient dédiés tous les Beaux-Arts depuis la prise du pouvoir personnel de Louis XIV en 1661 – avec Jean Chapelain dans le domaine de la littérature et Charles Le Brun dans celui des arts plastiques. Ce dernier, premier peintre du roi et directeur de la Manufacture des Gobelins – dans laquelle sont réunis les arts somptuaires comme l'ébénisterie, l'orfèvrerie, la gravure et la tapisserie – depuis 1662, conçoit le projet d'un ensemble de tapisseries relatant l'histoire du roi. Afin de l'aider dans sa tâche, il se met en quête d'un artiste capable de représenter « les lieux des principaux exploits militaires du souverain »⁶¹. Comme à cette époque peu d'artistes français étaient capables de s'acquitter d'une telle tâche, Le Brun se tourna vers les Pays-Bas dont les artistes venaient régulièrement chercher du travail en France malgré que ceux-ci fussent gouvernés par les Espagnols⁶². C'est ainsi qu'Adam-François van der Meulen, dont la réputation comme peintre de bataille et paysagiste était bien établie, arriva à Paris en 1664 et entra au service du roi de France⁶³. Citer ici tous les travaux de la période française de l'artiste serait trop long et fastidieux surtout que la littérature sur le sujet ne manque pas⁶⁴. Mentionnons tout de même le cycle de tapisseries *L'Histoire du Roy*, la décoration de *l'Escalier des Ambassadeurs* du château de Versailles et ce que l'on nomme les *Conquêtes* du château de Marly.

⁵⁸ Legrand, 1963, pp. 211-212.

⁵⁹ Van Dooren, 1995, p. 1038.

⁶⁰ Vander Auwera, 1998-1999.

⁶¹ Richefort, 2004, p. 17.

⁶² Richefort, 2004, p. 18.

⁶³ Starcky, 1998-1999, p.11.

⁶⁴ Voir l'ouvrage d'Isabelle Richefort pour une liste exhaustive des œuvres et une importante bibliographie.

Louis XIV est, depuis son plus jeune âge, épris de gloire militaire. Il le dira lui-même à son arrière-petit-fils, futur Louis XV, sur son lit de mort : « J'ai trop aimé la guerre ». Pour comprendre cet intérêt pour la guerre et sa représentation, il nous faut revenir quelque peu sur le contexte de l'époque. Dans les trente premières années du règne du Roi Soleil (1661-1691), l'idée d'une hégémonie française sur l'Europe et de la suprématie du roi de France sur les autres souverains européens domine. En effet, le royaume de France est alors l'état le plus peuplé, les campagnes prospèrent et la paix intérieure règne depuis la fin de la Fronde. Cependant, celui-ci est encerclé par les Habsbourg d'Espagne, d'une part, et d'Autriche, d'autre part, sans compter que la frontière nord avec les Pays-Bas espagnols est très proche de la capitale royale. Ainsi, comme Richelieu et Mazarin avant lui, Louis XIV décide de desserrer l'état habsbourgeois et d'élargir les frontières de la France⁶⁵.

Les représentations de la guerre, en plus de répondre à la tradition princière de la soif de gloire militaire, traduisent aussi la vision politique du roi. Les artistes sont chargés de mettre en scène les conquêtes afin de mettre en valeur l'héroïsme du souverain et renforcer son pouvoir. La reprise du concept féodal de rassembler la noblesse pour défendre le pays est aussi une manière pour Louis XIV de prendre sa revanche sur la Fronde qui l'a profondément humilié. La représentation des conquêtes est enfin l'expression d'un rapport renouvelé aux héros de l'Antiquité. Car si le Roi Soleil aime se représenter en Apollon, il n'hésite pas non plus à s'assimiler au dieu Mars ou à Alexandre le Grand⁶⁶.

Si van der Meulen s'inspire des modèles de batailles topographiques établis par Jacques Callot, le deuxième plan figurant la ville assiégée n'est plus aussi cartographique que dans les œuvres de Pieter Snayers, le point de vue est moins surélevé artificiellement. L'artiste opère une synthèse entre le réalisme de la description topographique appuyée sur un travail documentaire minutieux – le peintre accompagne autant que possible les armées du roi lors des différents sièges et se renseignait probablement auprès de Pelisson, historiographe du roi, pour les actions auxquelles il n'assistait pas – et un souci d'élégance. Les œuvres de van der Meulen, par leur panorama s'étendant devant le roi, donnent un sentiment de domination de l'espace et l'impression que la ville est à portée de main, en plus de mettre en valeur l'armée dont Louis XIV tirait une grande fierté. Désordre et tumulte sont bannis pour laisser la place à des scènes parfaitement orchestrées dont le roi est le maître autant que de lui-même et du monde⁶⁷. Nous pouvons mettre en parallèle ces tableaux, qui se voulaient une vision panoramique précise du site, avec l'usage systématique des plans en reliefs pour lesquels le Roi Soleil avait une passion et qui répondaient au même souci du détail⁶⁸. Grâce au succès de l'art d'Adam-François van der Meulen, la représentation topographique de la bataille va connaître une diffusion dans toute l'Europe comme en Suède avec Johann Philipp Lemke (1631-1711) et va se prolonger jusqu'au XVIII^e siècle avec notamment Pierre Lenfant (1704-1787)⁶⁹.

⁶⁵ Starcky, 1998-1999, p. 12-13. Voir aussi Cornette, 1993.

⁶⁶ Starcky, 1998-1999, pp. 15-17. Voir aussi Cornette, 1993, « Versailles, temple du roi de guerre » et Burke, 1995.

⁶⁷ Richefort, 2004, pp. 162-169. Voir aussi Cornette, 1993 et Burke, 1995.

⁶⁸ Sur les plans reliefs, voir Rorive, 1998, pp. 46-49 ; Gravelines, 1998 ; Lille, 1989.

⁶⁹ Delaplanche/Sanson, 2009, p. 117.

Dans le domaine de la peinture de bataille au service du pouvoir, nous devons également mentionner l'œuvre de Joseph Parrocel (1646-1704), artiste originaire de Provence et élève de Jacques Courtois à Rome qui consacra également la majorité de sa carrière au service du roi de France. Toutefois, malgré la protection de Louvois – qui dirigera l'Académie Royale de peinture et sculpture après la mort de Colbert – et des commandes prestigieuses telles que le décor d'un des quatre réfectoires de l'Hôtel des Invalides ou les nouveaux appartements du roi à Versailles, ses compositions « tumultueuses » héritées de Courtois et sa liberté constante de facture l'éloignent de l'idéal de l'Académie si bien représenté par Van der Meulen. Jamais ne parviendra-t-il à égaler son prédécesseur dans l'expression de la gloire du roi et la grandeur de ses armées⁷⁰.

Cette volonté des artistes de représenter la puissance guerrière du monarque donne naissance à une variante à la représentation topographique, la bataille de « commandement »⁷¹, où les personnages du premier plan sont de grande taille et figurent des portraits équestres ou en pied des chefs de guerre. Cette superposition des plans héritée du maniérisme et des compositions de Tempesta se retrouve par exemple dans la *Prise de Brisach* de Giuseppe Leonardo, peinte pour le décor du salon des Royaumes au palais du Buen Retiro à Madrid, tout comme les *Lances de Vélasquez*⁷², dans la *Bataille d'Arques* de Rubens et Snayers, qui fait partie d'un cycle sur l'histoire du roi Henri IV, et dans le cycle de *L'Histoire du Roy* par Le Brun et van der Meulen. Cette nouvelle composition se veut une image symbolique de l'évolution des sociétés européennes vers une construction étatique moderne⁷³. Le message des *Lances*, par exemple, était très clair pour ses contemporains. Le roi catholique accordera son pardon aux vassaux « rebelles » du Nord s'ils choisissent de revenir sous l'autorité du « roi légitime et seigneur naturel ». Un roi pardonnant à ses ennemis lorsqu'il a le pouvoir de ne pas le faire, au même titre que Dieu, voit sa gloire et grandeur renforcée. Ainsi, par sa composition Velasquez exalte l'autorité royale, la réputation de la dynastie et du royaume⁷⁴.

Notons toutefois que si la peinture de bataille topographique remplit son rôle de propagande royale, elle n'atteint plus le statut de la peinture d'histoire, en regard du discours d'André Félibien qui fait la claire distinction en termes de dignité entre « ceux qui travaillent à l'Histoire, d'avec ceux qui ne font que des portraits, ou des batailles, ou des paysages, ou des animaux, ou des fleurs, ou des fruits »⁷⁵ et cette décadence critique continue au XVIIIe siècle. La peinture de bataille moderne, qu'elle soit tumultueuse ou topographique, ne cherche qu'à documenter un événement et est donc dépourvue de la grandeur poétique des affrontements épiques. En d'autres mots, elle ennuie, comme en témoigne ce texte de Diderot : « Il n'y a rien de si ingrat que le genre de Van der Meulen. C'est qu'il faut être un grand coloriste, un grand dessinateur, un savant et délicat imitateur de la nature ; avoir une prodigieuse variété de ressources dans l'imagination ; inventer une infinité

⁷⁰ Voir Delaplanche, 2005 et l'article de Michel Hanotaux, « Les peintres guerriers. Joseph Parrocel et la guerre de Hollande », in *Les Cahiers de la Méditerranée*, 83, 2011, pp. 119-124.

⁷¹ Voir Delaplanche 2011.

⁷² Ces deux œuvres font partie d'un cycle de 12 tableaux de bataille commandés entre 1634 et 1635 par la couronne espagnole à huit peintres différents. Tiré de Delaplanche/Sanson, 2009, p. 103.

⁷³ Delaplanche/Sanson, 2009, pp. 103-104.

⁷⁴ R. Valladares in Bruxelles, 1998-1999, p. 288

⁷⁵ A. FÉLIBIEN, *Noms des Peintres les plus célèbres et les plus connus, anciens & modernes*, Paris, 1679, p. 58, cité dans Delaplanche, 2008, p. 123.

d'accidents particuliers et de petites actions, exceller dans les détails, posséder toutes les qualités d'un grand peintre, et cela dans un haut degré, pour contrebalancer la froideur, la monotonie et le dégoût de ces longues files parallèles de soldats, de ces corps de troupes oblongs ou carrés, et la symétrie de notre tactique. Le temps des mêlées, des avantages de l'adresse et de la force du corps, et des grands tableaux de bataille est passé »⁷⁶.

Si la peinture de bataille topographique avait pour but de reconstituer géographiquement et historiquement un événement militaire précis nous pouvons légitimement nous poser la question : de telles peintures peuvent-elles être utilisées comme sources historiques telle une photographie moderne ? Dans son article du catalogue d'exposition *Le Peintre et l'Arpenteur* (Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, 2000), Joost Vander Auwera considère qu'en ce qui concerne le statut de l'œuvre d'art, au sens large de l'image et au sens strict de la représentation militaire, comme source historique, tant les historiens que les historiens de l'art se basent sur des préjugés qui faussent leur interprétation. Les historiens d'art ont tendance à oublier que certaines œuvres contiennent des détails historiques réels et documentés par d'autres sources prétextant que la liberté de l'art et de l'artiste sont plus importantes et que la fidélité historique et topographique sont incompatibles avec la qualité artistique. Les historiens quant à eux partent du principe qu'un tableau ne nécessite pas la même critique historique qu'un document et peut être lu comme une représentation fiable de la réalité telle une photographie mais oublie par là que même une photographie de guerre moderne est sélective et doit être strictement analysée⁷⁷.

Selon l'auteur, notre regard est trop influencé par les photographies et reportages modernes. Dans l'Ancien Régime, les tableaux avaient une valeur historique propre, indépendante de celle attribuée aux autres documents et, en plus de cela, les intentions et les normes de l'époque ne correspondaient pas aux idées modernes de fidélité historique⁷⁸. Par ailleurs, les peintres de l'Ancien Régime avaient pour habitude de travailler selon une tradition picturale existante si bien que les œuvres proposaient plus un rendu conventionnel qu'une illustration historique précise⁷⁹. La continuité des thèmes depuis le Moyen-âge semble de ce fait indiquer qu'il existait un répertoire de compositions et de thématiques préétabli duquel les artistes s'inspiraient même quand la campagne était particulièrement bien documentée⁸⁰. De plus, la théorie de l'époque favorisait l'imitation des œuvres passées. En effet, les théories en application depuis la Renaissance sur l'imitation de la Nature comme point de départ de toute œuvre d'art prônent aussi bien l'observation prise de première main que l'imitation de la tradition visuelle existante car toutes deux étaient considérées comme des aspects valides de la nature qui méritaient d'être copiés⁸¹. Ainsi, même si on sait que beaucoup d'artistes voyageaient avec les troupes afin de rendre graphiquement ce qu'ils observaient, leurs représentations restaient fondées sur des manuels d'entraînement et d'autres modèles de grande diffusion. Par

⁷⁶ D. DIDEROT, *Les Salons*, 4 vol., Oxford, 1957-1967, I, pp. 126-127, cité dans Delaplanche, 2008, pp. 123-124.

⁷⁷ Vander Auwera, 2000, p. 41.

⁷⁸ Sur cette question, l'auteur renvoie à l'étude de Francis Haskell, *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New-Haven/Londres, 1993.

⁷⁹ Vander Auwera, 2000, p. 41.

⁸⁰ Voir mise à jour de l'article de 2000, Vander Auwera, 2006, p. 37.

⁸¹ Vander Auwera, 2006, pp. 45-46.

ailleurs, les peintres modifiaient fréquemment la représentation du terrain par rapport à la topographie réelle pour pouvoir d'avantage montrer les détails du champ de bataille⁸².

Dans un autre article paru dans *le Peintre et l'Arpenteur*, Joost Vander Auwera signale également qu'il était conseillé aux artistes réalisant des œuvres topographiques d'orner d'éléments fictifs la scène historique à la condition qu'ils n'affectent pas le noyau de l'*historia* de l'évènement représenté. Lors de nos recherches, nous avons pointé le parallèle existant entre ce type d'œuvre et la cartographie⁸³, basée sur les mathématiques et qui se veut donc scientifique et objective. Toutefois, même les cartes pouvaient être considérées artistiquement valables alors qu'elles étaient imprécises au niveau militaire. Il faut ainsi distinguer les esquisses et projets strictement militaires des œuvres artistiques figurant des faits de guerre ou des fortifications dont la fonction était essentiellement soit commémorative soit esthétique. De même qu'il faut distinguer l'artiste de l'ingénieur militaire. Tous deux n'avaient pas le même statut professionnel⁸⁴, ce qui ne les empêchait pas de collaborer⁸⁵.

Il ne faut pas non plus oublier que les artistes pouvaient réaliser des tableaux figurant des faits historiques et ce parfois plus de trente ans après le dit évènement. Ceci s'explique par le contexte économique de l'époque. En effet, la guerre de Quatre-vingt Ans a eu un effet ruineux sur l'économie, ne permettant pas à un marché de production d'œuvres d'art de se développer. Il a donc fallu attendre de meilleures conditions de marché avant qu'une production durable de peinture de bataille puisse voir le jour⁸⁶. Tout ceci nous montre donc qu'il faut être prudent lorsque l'on analyse un tableau de bataille en tant que source historique. Si elle donnera toujours des informations indirectes sur les techniques militaires, sa valeur comme document historique reste douteuse.

2. Les sièges de la ville de Gravelines au XVII^e siècle

Après ce retour sur le contexte artistique, venons-en maintenant aux représentations des sièges de Gravelines proprement dit. La ville, véritable place-forte depuis Charles Quint située entre Calais et Dunkerque se voit, au XVII^e siècle, assiégée trois fois en moins de quinze ans. Ces trois sièges font l'objet de quatre tableaux dont le premier, figurant la prise de la ville par les troupes de Gaston d'Orléans a été attribué aux frères Gillis et Bonaventure Peeters, artistes originaires d'Anvers. Celui-ci, sujet principal de notre étude, est aujourd'hui conservé au Musée de Gravelines.

⁸² Vander Auwera, 2006, pp. 31-38.

⁸³ Peinture de bataille et cartographie partagent la même volonté de décrire le plus précisément possible un lieu précis. La cartographie, déjà à l'origine des paysages dits « réalistes » ou « paysages cartographiés » car utilisant les mêmes points de repère que les cartes contemporaines, vient également transformer le rapport des images à l'histoire. Celle-ci doit désormais être fondée en majeure partie sur un témoignage oculaire et contribuer à la connaissance. Cette nouvelle conception de l'histoire qui se veut descriptive – soit concise, positive et non interprétative – vient également d'une volonté révisionniste que l'histoire repose sur une base solide de faits. Voir Alpers, 1990.

⁸⁴ Vander Auwera, 2000, p. 42.

⁸⁵ Pieter Snayers employait un ingénieur militaire et Adam-François van der Meulen bénéficiait d'une aide pour établir ses vues de villes conquises. Vander Auwera, 2000, p. 43. Voir aussi Legrand, 1963, note 370, p. 266.

⁸⁶ Vander Auwera, 1998, p. 462.

Le siège de 1652 par Léopold-Guillaume est quant à lui représenté dans deux œuvres différentes. L'une, réalisée par Pieter Snayers se trouve dans les collections du Musée du Prado à Madrid tandis que l'autre, attribuée à Lambert de Hondt, autre artiste de nos régions, appartient à une collection privée. Le dernier tableau, figurant la reprise définitive de la ville par les troupes françaises du maréchal de La Ferté en 1658 et conservé au musée du château de Versailles, reste à ce jour non attribué.

2.1. Gravelines dans la Guerre de Trente Ans

Si au départ la guerre dite de Trente Ans voit l'affrontement entre catholiques et protestants, il vient vite s'y ajouter des enjeux politiques. Les évoquer ici serait trop long et peu utile pour notre analyse. Retenons simplement que, après des années de guerre dite « fourrée », la France, dirigée par Louis XIII et surtout le cardinal de Richelieu, déclare la guerre ouverte à l'Espagne en 1635 après avoir signé une alliance avec les Provinces-Unies et la Suède, nations protestantes. Après la mort de Richelieu en 1642 – suivie de près par celle du roi qui succombe à la maladie en 1643 –, le cardinal Mazarin, son successeur au Conseil et premier ministre de la régente Anne d'Autriche, poursuivra la conduite du conflit jusqu'à la signature de la paix de Westphalie en octobre 1648⁸⁷.

A l'entrée de la France dans la guerre contre les Habsbourg, Gravelines occupe une place stratégique importante. Non seulement elle commande la frontière entre les territoires français et espagnols mais elle protège également Dunkerque et un port est en construction. Un plan d'attaque de la ville est alors directement établi par les Français en 1636. Ce *Mémoire de Gravelines*⁸⁸, dont l'auteur est inconnu mais dont la précision du propos permet de se rendre compte de la situation de la place à l'aube du XVIIe siècle, était accompagné d'un plan mais celui-ci n'a pas été retrouvé⁸⁹. Cette même année 1636, les troupes espagnoles se renforcent dans la châellenie de Bourbourg et le gouverneur de Gravelines, Philippe Triest, seigneur du pays très influent, est remplacé par l'espagnol don Pedro de Léon. Par ailleurs, débute une période noire pour la population. Non seulement elle doit pourvoir à la subsistance des troupes espagnoles, ce qui provoque des troubles, mais en plus, elle est frappée par la peste et fait presque exclusivement les frais des incursions françaises qui se multiplient⁹⁰.

Lorsque les armées assiègent finalement Gravelines en 1644, les fortifications et ouvrages de défense n'ont guère changé par rapport à ceux décrits dans le *Mémoire* de 1636. Cependant, entretemps est construit le chenal conduisant les eaux de l'Aa à la mer, permettant ainsi une navigation plus aisée et une meilleure défense du port, avec les deux forts de protection et les redoutes le long de celui-ci. Conçu vers 1558, lorsque la France manque de reprendre Gravelines à Philippe II d'Espagne, le projet était de creuser un nouveau cours pour la rivière et de construire un bassin à flot au moyen d'une écluse protégée par un fort⁹¹. Après plusieurs interruptions, les travaux

⁸⁷ Bibliographie Guerre de Trente Ans

⁸⁸ Archives des Affaires étrangères de Paris. Correspondance Politique, France, t.823, ff. 242-247. Publié dans Leman, 1906, pp. 508-513.

⁸⁹ Leman, 1906, p. 507.

⁹⁰ Dupas, 1987, p. 64.

⁹¹ Staessens/Piveteau, 2001-2002, p. 15.

reprennent à la déclaration de guerre de la France en 1635⁹². Les Espagnols construisent alors un bassin accessible par une écluse, fermée à marée basse. Le canal pouvait ainsi maintenir à flot les navires situés dans le bassin tout en permettant l'évacuation des eaux de l'Aa. L'écluse est protégée par le Fort-Philippe et un ouvrage à corne situé de l'autre côté du chenal. Les travaux de construction sont reproduits sur un plan de Willem Verdussen publié dans le catalogue *Gravelines en quête de mémoire* de 1998⁹³. Sur ce dernier, le chenal est en voie de creusement mais l'écluse n'est pas encore construite de même que l'ouvrage à cornes à hauteur du Fort-Philippe⁹⁴. Une nuit d'hiver 1638-1639, une attaque contre le chantier par une troupe de soldats français réduit les constructions presque achevées au néant⁹⁵. Hommes, chevaux et matériaux sont engloutis par les eaux si bien que le lieu est dès lors nommé « Flaque des Espagnols »⁹⁶. Il faudra attendre 1740 pour que le chenal soit enfin achevé, seul le Fort-Philippe est restauré et renforcé par le gouvernement de Madrid, sans doute dans l'espoir de reprendre les travaux. C'est probablement de ce moment que date l'ouvrage à cornes face au fort. Cependant, bien que les travaux aient été anéantis, nous retrouvons bien la trace du canal, même inachevé, dans les différents plans du siège de 1644 de même que la série de redoutes le long de celui-ci⁹⁷.

2.1.1. Le siège de Gravelines en 1644

Le 15 mai 1644, Gaston d'Orléans, frère du feu roi Louis XIII, président du Conseil de guerre et « Généralissime des armées de France »⁹⁸, quitte Paris avec sa suite – si somptueuse qu'elle sera surnommée « La Dorée » – pour rejoindre en Flandre deux jours plus tard l'armée de 18.000 fantassins et 60.000 cavaliers commandée par les maréchaux de Gassion et de La Meilleraye. Leur but est simple : il faut prendre Gravelines, meilleure protection de Dunkerque⁹⁹, aux Espagnols. Alors que les maréchaux préconisent un passage par le territoire français afin d'éviter la rencontre avec les troupes de Piccolomini, Gaston d'Orléans s'y oppose et ordonne le passage par le territoire ennemi afin de gagner du temps et d'éviter aux paysans les ravages que peuvent causer les troupes armées¹⁰⁰. Après une marche de six jours, les troupes arrivent aux alentours de Calais¹⁰¹ où se trouve le cardinal Mazarin qui suit attentivement le déroulement des opérations et qui n'hésita pas à déboursier plusieurs dizaines de milliers de pistoles pour le siège¹⁰². D'après Georges Dupas, les troupes auraient pillé la châtellenie de Cassel et encerclé Bourbourg pendant quelques jours avant de se diriger vers Gravelines. Ils auraient également détruit Loon, l'église de Mardyck, la ferme de Prehembourg et pris les forts de Bayette,

⁹² Staessens/Piveteau, 2001-2002, p. 17.

⁹³ Voir Gravelines, 1998, cat. 23, p. 39.

⁹⁴ Dupas, 1998, p. 39.

⁹⁵ Staessens/Piveteau, 2001-2002, p. 17.

⁹⁶ Ozanne, 1998, p. 40.

⁹⁷ Ozanne, 1998, p. 40.

⁹⁸ A la mort de Louis XIII, le 14 mai 1643, Gaston d'Orléans devient, selon les dernières volontés du roi, lieutenant général du royaume et chef du Conseil composé de la Reine Anne d'Autriche, nommée régente du royaume, du prince de Condé, directeur du Conseil, du cardinal Mazarin, du chancelier Séguier et de MM. Bouthillier et de Chavigny. Tiré de Petitfils, 2008, pp. 837 et 844.

⁹⁹ Dunkerque est espagnole depuis 1559 et le traité de Cateau-Cambrésis. Elle ne sera reprise par les Français qu'en 1646. Tiré de Vergé-Franceschi, 1990, p. 508.

¹⁰⁰ Dethan, 1959, p. 298.

¹⁰¹ Dethan, 1959, p. 299.

¹⁰² Bragard, 2007, p. 50.

Capelle et Saint-Folquin protégeant l'Aa avant d'arriver à Gravelines le 28 mai¹⁰³. Afin d'empêcher le renfort par la mer, des bateaux remplis de pierres sont coulés à l'embouchure de l'Aa et l'accès au port est bloqué par une flotte hollandaise¹⁰⁴ commandée par l'amiral Tromp¹⁰⁵.

Les lignes de circonvallation sont entamées le 1^{er} juin et seront achevées un dizaine de jours plus tard¹⁰⁶. Le 7, le camp est installé¹⁰⁷. Le quartier du duc d'Orléans se situe aux Hems St-Pol, entre le Fort Philippe et l'ancien cours de l'Aa, celui du maréchal de la Meilleraye à côté des fermes des Clairmarais le long de l'ancien chemin de Dunkerque et celui du maréchal de Gassion à St-Georges. Malgré ce dispositif de ligne de défense particulièrement étendu, le duc apprend par deux fuyards que 300 hommes remontent chaque nuit la rivière en bateau afin de guider un renfort de troupe envoyé par Piccolomini. Il charge alors le comte de Rantzau, dont le camp se trouve à St-Folquin, de les intercepter. Ce sera chose faite la nuit suivante quand il surprendra les Espagnols errant dans les watergangs et éclusettes et les forcera à se rendre après un bref combat¹⁰⁸.

La priorité est de prendre Fort Philippe et les redoutes le long du canal¹⁰⁹. La tranchée vers le fort est ouverte le 8 juin par Gassion¹¹⁰. L'ouvrage est attaqué par le Nord. Arrivés aux pieds des bastions le 13, les Français remarquent que le fort est particulièrement silencieux. De fait, un détachement le trouve désert à l'exception d'un soldat espagnol resté sur place pour faire exploser une mine¹¹¹. Heureusement pour les Français, seul un sergent perd la vie¹¹². Trois jours plus tard, les troupes entament les tranchées vers la ville en commençant par le bastion sud-est. La première tranchée est supervisée par La Meilleraye, l'autre par Gassion¹¹³. Piccolomini tente en vain de secourir la place. Devant son impuissance, il décide alors de construire un canal à Mardyck et « y fit construire des forts et des redoutes pour empêcher les Français d'y faire d'autres conquêtes »¹¹⁴. La place ne se laisse pas prendre facilement. Le fossé la protégeant est renforcé par un chemin-couvert abritant des soldats et entre les deux bastions, cibles des maréchaux, se trouve une demi-lune¹¹⁵ isolée par les eaux et reliée à la courtine par un pont¹¹⁶.

¹⁰³ Dupas, 1987, p. 64.

¹⁰⁴ Dethan, 1959, p. 299.

¹⁰⁵ Dupas, 1987, p. 66.

Maarten-Harpertzoon Tromp, né à Brielle en 1597 et tué en mer en 1653, est le fils d'un capitaine de frégate et sert avec lui. Mousse dans la marine d'Espagne, il est libéré et nommé capitaine de frégate par Maurice de Nassau en 1624 puis lieutenant-amiral en 1637. Il écrase la flotte espagnole de l'amiral Oquendo à la bataille des Dunes en 1639 et commande une flotte de 30 vaisseaux lors du siège de Gravelines de 1644. Il participe également à la prise de Dunkerque avec 10 vaisseaux en 1646. En 1652 et 1653, il s'oppose violemment à l'amiral anglais Blake, il finit par être tué à la bataille de Katwijk ou Scheveningen. Sa mort marque la fin de la suprématie hollandaise en mer au profit de l'Angleterre. Tiré de Vergé-Franceschi, 1990 (2), pp. 1539-1540.

¹⁰⁶ Bragard, 2007, p. 50.

¹⁰⁷ Dethan, 1959, p. 299.

¹⁰⁸ Dupas, 1981, p. 66.

¹⁰⁹ Dupas, 1981, p. 64.

¹¹⁰ Dupas, 1981, p. 66.

¹¹¹ Dupas, 1981, p. 66.

¹¹² Ozanne, 1998, p. 40.

¹¹³ Bragard, 2007, p. 50.

¹¹⁴ Quincy, *Histoire militaire du règne de Louis XIV*. T.1. Extrait retranscrit dans Ozanne, 1998, p. 40.

¹¹⁵ Ozanne, 1998, p. 40.

¹¹⁶ Ozanne, 1998, p. 41.

Les assiégés profitent de la marée montante pour inonder l'ennemi en ouvrant les écluses¹¹⁷. Les Français doivent impérativement neutraliser la demi-lune. Soldats et mineurs tentent de l'atteindre en barque pour y creuser un logement capable d'accueillir une charge ce qui n'arrivera pas avant le troisième essai et de nombreuses pertes. En désespoir de cause, les Espagnols se jettent sur les assaillants mais ils sont refoulés et beaucoup se noient après s'être jetés à l'eau afin d'échapper à leurs poursuivants. Pour ne pas rester en reste par rapport à la Meilleraye qui a mené cette action, Gassion lance l'assaut final sur la demi-lune et s'empare de celle-ci¹¹⁸. Commence alors l'attaque de l'enceinte principale. Des ponts de fascines et sacs de terre sont établis dans les fossés, larges de 72 pieds et profonds de 12 pieds. Les ponts devaient être assez hauts pour dépasser le niveau de l'eau par marée haute et capables de supporter le passage des canons¹¹⁹. Le 23 juillet, les Français ordonnent une première sommation. Par l'action des mines, ils tentent de créer une brèche dans les bastions d'Ypres et du Franc et dans la courtine entre ceux-ci mais les deux premiers assauts échouent. Le 27, deux grandes brèches sont ouvertes mais les six assauts qui suivent sont également infructueux. La batterie continue son travail de destruction et, enfin, une brèche pouvant laisser passer 30 cavaliers de front est ouverte¹²⁰.

Les Espagnols résistent et refusent de se rendre, espérant toujours du secours¹²¹. Le gouverneur don Fernando de Solis finit cependant par capituler le 28 ou 29 juillet¹²².

¹¹⁷ La ville est équipée d'écluses depuis le Moyen-âge. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, on connaît leur situation et fonction notamment par le traité d'architecture hydraulique de Bernard Forest de Bélidor qui décrit les ouvrages hydrauliques de la ville de Gravelines après l'avoir visitée. La plupart cependant sont postérieurs à la reconquête de la ville par Louis XIV. En 1750, la ville compte dix écluses dont les trois fonctions sont de réguler le cours de l'Aa et d'approvisionner les fossés, d'empêcher l'ensablement de l'embouchure du fleuve et du chenal et enfin, l'inondation défensive. Bragard, 2001-2002, p. 65.

La force de l'eau est utilisée dans un but défensif depuis le Moyen-âge, où les fossés entourant une place ou un château étaient mis en eau afin de ralentir l'ennemi. C'est à Vauban que nous devons les premières définitions de l'inondation défensive. Bélidor aborde également le sujet mais s'attarde sur des aspects plus techniques et historiques. Il faut ainsi attendre le XIX^e siècle pour en avoir une définition claire et concise : « toute étendue d'eau qui peut rendre inabordable les ouvrages de fortification ou entraver les mouvements des troupes chargées de s'en emparer prend le nom d'inondation. Celle-ci est naturelle lorsqu'elle est produite directement par les cours d'eau qui baignent les abords de la fortification ; elle est dite artificielle, et c'est le cas le plus général, lorsqu'elle est obtenue au moyen de barrages ou d'écluses. Pour que ce genre d'obstacle ait une réelle valeur, il faut que l'eau s'élève à 2m. au moins au-dessus du terrain naturel. Pourtant, dans les pays plats, il n'est pas toujours possible d'obtenir ce résultat, mais on supplée au défaut de profondeur de l'eau en lui donnant une étendue beaucoup plus considérable ; on a alors ce que l'on appelle un blanc d'eau, pour lequel il suffit d'une hauteur de 0,30 à 0,50 m. ». Bragard, 2001-2002, p. 87.

¹¹⁸ Dupas, 1981, p. 66.

¹¹⁹ Dupas, 1981, p. 66.

¹²⁰ Wanty, 1967, p. 246.

¹²¹ Dupas, 1981, p. 66.

¹²² La date de la capitulation diffère selon les sources. Georges Dupas donne la date du 28 juillet, justifiée par la date officielle du document signé par Gaston d'Orléans, « Articles accordés aux ecclésiastiques, nobles, magistrats, corps et communautés des ville, banlieue et bailliage de la ville de Gravelines » (voir Dupas, 1981, p. 67) Georges Dethan donne également cette date dans sa biographie du duc d'Orléans (voir Dethan, 1959, p. 300). Par ailleurs, le tableau des frères Peeters est intitulé *Prise de Gravelines le 28 juillet 1644*, de même que la carte de Frédéric van Langren. (voir ci-dessous). Georges Dupas donne la date du 29 juillet pour l'entrée du duc d'Orléans dans la ville. (voir Dupas, 1983, p. 18). Les autres sources donnent la date du 29 pour la capitulation et la sortie de la ville des troupes espagnoles. Bragard, 2007, p. 50 et Wanty, 1967, p. 246. Il se pourrait que la

Selon Georges Dethan, le gouverneur serait venu s'agenouiller devant Gaston d'Orléans, à cheval entre ses officiers¹²³. Pour le récompenser de sa bravoure, le duc l'autorise à sortir de la ville avec ses troupes restantes, soit 800 hommes – 600 blessés et malades étant restés sur place¹²⁴ – et ordonne qu'une escorte les accompagne jusqu'à Dunkerque, toujours sous domination espagnole¹²⁵. Deux jours plus tard, Gaston d'Orléans pénètre dans la ville et le *te Deum* est chanté dans la chapelle du couvent des Clarisses à défaut de l'église Saint-Willibrord à moitié détruite.

Cette victoire vaut au duc d'Orléans de nombreux hommages (fig .127) et un grand succès à la cour¹²⁶. Mais ce que l'on retiendra surtout, en plus de sa bravoure, c'est son grand souci pour les blessés, le maintien de la discipline dans les rangs par la diffusion d'un sentiment religieux¹²⁷ et le maintien de l'union entre les officiers – nous savons que les maréchaux de Gassion et La Meilleraye ne s'entendaient pas et se retrouvèrent à plusieurs reprises en conflit ouvert mais le pire fût évité entre autres grâce à la diplomatie de Monsieur et de Mazarin¹²⁸ – mais aussi son traitement humain des prisonniers et blessés ennemis ainsi que la protection des populations occupées par, notamment, l'interdiction du pillage¹²⁹.

2.1.2. Le Siège de Gravelines, juillet 1644 attribué à Gillis et Bonaventura Peeters (Musée de Gravelines)

Bonaventura Peeters est le plus célèbre et le plus prolifique artiste de sa famille, il est aussi le plus documenté. Fils aîné de Corneille Peeters et Catherine van Eelen¹³⁰, il est baptisé à Anvers le 23 juillet 1614 et meurt à Hoboken, où il s'était retiré, le 25 juillet 1652. Bonaventura est connu pour son travail de peintre, dessinateur, graveur et poète¹³¹. Nous ne possédons aucune information sur sa formation artistique. Il aurait peut-être travaillé dans l'atelier d'André van Eertveld, seul grand peintre de marine à l'époque, dont on retrouve l'influence dans les

capitulation officielle ait eu lieu le 28 et que les troupes espagnoles ne soient sorties de la ville que le 29.

¹²³ Dethan, 1959, p. 300.

¹²⁴ Bragard, 2007, p. 51.

¹²⁵ Dupas, 1981, p. 67.

¹²⁶ Dethan, 1959, p. 300.

¹²⁷ Dethan, 1959, p. 301.

¹²⁸ « Je ne voy pas l'union parmy les chefs qui servent dans cette armée-là. Ce que vous savez estre absolument nécessaire pour le bon succès d'une si grande entreprise. Vous pouvez croire que je ne manque pas d'apporter tous les soins imaginables pour remédiez à ce que l'on pourroit rendre plus difficile » Lettre de Mazarin du 11.06 à M. le duc d'Enghien. Publiée dans Chéruel, 1872, I, p. 747.

« Vous avez sceu la mauvaise intelligence qui avoit presque tousjours régné, durant le cours du siege, entre MM. Les mareschaux de la Meilleraye et de Gassion ; mais elle a esclaté tout-à-fait sur la reddition de la place, ce dernier ayant prétendu que Navarre y entrast en mesme temps que les gardes, et M. le duc d'Orleans ayant ordonné que ce fust les gardes qui y entrassent les premiers. Les susdits maréchaux s'estant rencontrés ensuite mirent l'espée à la main l'un contre l'autre. Cela a esté accommodé ; mais il est tres-fascheux que ce demeslé se soit passé presque à la veue des ennemys, et qu'il s'en ayt peu fallu que les troupes ne se soient partagées pour se battre les unes contre les autres » Lettre de Mazarin du 27.07 à M. le duc d'Enghien. Publiée dans Chéruel, 1872, II, p. 14.

¹²⁹ Dethan, 1959, p. 302.

¹³⁰ Van Sprang, 1995.

¹³¹ Russel, 1996, p. 323.

œuvres de Peeters¹³² et plus tard dans celui de Simon de Vlieger, hypothèse toujours soutenue de par les influences entre les deux artistes¹³³.

En 1634, Bonaventura devient membre de la Guilde de Saint-Luc à Anvers en même temps que son frère Gillis¹³⁴ (1612-1653) avec lequel il partage son atelier¹³⁵. En 1638, il reçoit du Magistrat d'Anvers la commande de 22 cartes devant illustrer le siège de Calloo et, l'année suivante, il en réalise un tableau pour l'hôtel de ville avec son frère Gillis. Il se retire ensuite à Hoboken où il passe les dernières années de sa vie avec sa sœur Catherine (Anvers 1615-c. 1676) et son autre frère Jan (1624-1677/1680)¹³⁶ qui deviennent ses élèves¹³⁷. Bonaventura s'est probablement rendu assez tôt dans les Pays-Bas septentrionaux, en témoignent le réalisme et le naturalisme dans ses représentations de rivière, bateaux et autres villes côtières flamandes ou hollandaises. L'influence de Salomon van Ruisdael ou Jan Porcellis se fait clairement ressentir¹³⁸. Cependant, il est peu probable que ses vues de la côte sud-américaine soient réalisées d'après nature. En effet, en plus du fait qu'il n'existe aucun document attestant de ces éventuels voyages, Bonaventura n'était pas doté d'une bonne santé et il est donc plus vraisemblable qu'il se soit inspiré de son frère Gillis, plus voyageur, et qui a réalisé plusieurs œuvres sur le même sujet¹³⁹. C'est à ses nombreuses représentations de tempêtes et naufrages au caractère dramatique et fantastique qu'il doit sa notoriété. Dans ses œuvres plus tardives, Bonaventura offre une vision plus apocalyptique que l'on retrouve chez Rubens notamment dans *Bateaux pris dans la Tempête près d'une Côte Rocheuse*, conservé à Vienne, et qui se marque également dans la poésie de Peeters¹⁴⁰. La grande connaissance du peintre pour les bateaux et leur comportement en pleine mer suppose qu'il a passé du temps en mer dans sa jeunesse¹⁴¹.

Jan Peeters et le fils de Gillis, Bonaventura II Peeters (1648-1702) se placent directement dans la lignée de l'art de Bonaventura mais aucun n'arrivera à la qualité d'exécution du maître¹⁴². Jan réside à Hoboken jusqu'en 1654 où il retourne s'installer à Anvers. Il est mieux connu pour ses vues de mer déchaînée à haute tension dramatique mais le tableau considéré comme sa plus belle œuvre, *Vue d'un Port oriental*, conservé à Nancy¹⁴³, figure une mer parfaitement calme et paisible¹⁴⁴. On lui doit aussi différents dessins topographiques de villes ou fortifications qui seront gravés par la suite¹⁴⁵.

Gillis Peeters est reconnu comme un peintre de paysage contemporain de Frans de Momper. Son art est défini par Rudolf Oldenbourg : « conformément à sa conception

¹³² Van Sprang, 1995.

¹³³ De Maere/Wabbes, 1994, p. 315.

¹³⁴ Van Sprang, 1995, p. 797.

¹³⁵ Russel, 1996, p. 323.

¹³⁶ Russel, 1996, p. 323.

¹³⁷ Van Sprang, 1995.

¹³⁸ Russel, 1996, p. 323.

¹³⁹ Preston, 1974, p. 32.

¹⁴⁰ Russel, 1996, p. 324.

¹⁴¹ Preston, 1974, p. 32.

¹⁴² Russel, 1996, p. 324.

¹⁴³ Jan Peeters, *Vue d'un Port oriental*. Huile sur toile, 64 x 80 cm. Nancy, Musée de Beaux-Arts, inv. n° 267.

¹⁴⁴ Preston, 1974, p. 34. Voir aussi la notice de S. van Sprang in Dechaux/De Patoul, 1995, p. 798.

¹⁴⁵ Voir Bruxelles, 1965, p. 154 et Bruxelles, 2000, cat. 18, p. 87.

apparentée à celle des Hollandais, il marque une préférence pour des tranches de nature sans prétention et de petit format, qu'il présente avec des couleurs lumineuses, fraîches, et de tonalités douces »¹⁴⁶. Selon Yvonne Thiéry, il aurait subi l'influence d'Adrien Brouwer visible dans le choix des sujets et la composition très simple mais avec un coloris qui lui est propre¹⁴⁷.

À ce jour nous n'avons aucune information sur les commanditaires de *Le Siège de Gravelines en juillet 1644*. Ce que nous savons de son histoire, nous le tenons de Madame Géraldine Schimpf, responsable du service patrimoine du Musée du dessin et de l'estampe originale de Gravelines. Elle nous a appris que depuis le XVIII^e siècle, le tableau se trouve au château d'Aroué appartenant aux princes de Beauvon-Craon. Il est ensuite vendu à Monaco en 1988 chez Christie's mais est alors attribué à Pieter Snayers. C'est en août 2001 qu'il est acquis par la ville de Gravelines lors de la vente à Londres chez Sotheby's et réattribué aux frères Peeters. Il entre alors dans les collections du Musée du dessin et de l'estampe originale.

Si nous ne connaissons pas les commanditaires, nous pouvons cependant nous demander pourquoi des artistes en vue à Anvers, grand centre des Pays-Bas catholiques, auraient représenté une victoire française contre l'Espagne ? S'il n'est pas rare que les artistes de cette époque travaillent au-delà de leurs frontières sans se soucier de la confession religieuse, nous n'avons aucune indication sur de quelconques relations entre les frères Peeters et la France. En revanche, nous savons que Bonaventura a séjourné dans les Pays-Bas du Nord et a réalisé de nombreuses représentations de la flotte hollandaise. Or, celle-ci a contribué à la prise de Gravelines, suite à l'alliance entre la France et le prince d'Orange.

Nous avons évoqué ci-dessus l'importance des cartes de siège au XVII^e siècle et leur influence sur la peinture de bataille topographique. En ce qui concerne le tableau des frères Peeters, il pourrait avoir été fortement inspiré par la carte du *Siège de Gravelines {1644}* de Frédéric van Langren dit « Le Sieur de Langres »¹⁴⁸. Celle-ci a d'abord été éditée en noir et blanc dans la version latine de l'ouvrage *Theatrum orbium* de Blaeu (1649) et a été publiée en 1998 dans le catalogue *Gravelines en quête de mémoire*¹⁴⁹. Elle figure également en couleur dans l'Atlas van Loon¹⁵⁰, ouvrage de neuf volumes datés de 1663 à 1665 et contenant l'édition Hollandaise du *Grooten Atlas* de Joan Blaeu mais également les deux livres de villes des Pays-Bas du Nord et du Sud de 1649, ceux des villes de Rome, l'État du Vatican, Naples et la Sicile de 1663 et les deux volumes de l'édition française du *Grooten Atlas* de 1663 couvrant la France et la Suisse en plus de deux atlas

¹⁴⁶ Extrait de R. OLDENBOURG, *Die flamische Malerei des XVII. Jahrhunderts*, Berlin-Leipzig, 1922, p. 176. Citation traduite par Y. Thiéry dans Thiéry, 1953, p. 85.

¹⁴⁷ Thiéry, 1953, p. 85.

¹⁴⁸ Frédéric van Langren – ou de Langres – est probablement le troisième fils d'Arnould Florent, ingénieur des armes de Sa Majesté. Ce géographe et ingénieur est au service de la France sous Louis XIII et la Régence. En plus de la carte de Gravelines, on lui doit plusieurs cartes manuscrites dédiées au prince de Condé. Tiré de Bragard, 2011, pp. 130-131.

¹⁴⁹ Voir Gravelines, 1998, cat. 26, p. 46.

¹⁵⁰ Doit son nom à son commanditaire Frederik Willem van Loon (1644-1708), citoyen d'Amsterdam et collectionneur des atlas de Joan Blaeu. Tiré de HET GEHEUGEN VAN NEDERLAND, *Atlassen uit het Scheepvaartmuseum*, [http://www.geheugenvannederland.nl/?nl/collecties/atlassen_uit_het_scheepvaartmuseum/atlas_van_loon], (03.02.2013).

maritimes par d'autres cartographes¹⁵¹. Le cartouche en bas à droite, sur lequel on trouve la dédicace du « Sieur de Langres » à Monsieur, est surmonté du blason du duché d'Orléans¹⁵².

Les similitudes entre le tableau et la carte se marquent dans la topographie du lieu, les lignes de circonvallations au tracé identique, de même pour les tranchées et dans la position des troupes. Cependant, et contrairement à la tradition de Pieter Snayers – elle-même héritée de Jacques Callot –, les frères Peeters ne reprennent pas la vision purement cartographique du siège mais redressent le point de vue avec finesse au fur et à mesure que l'on s'éloigne vers l'arrière-plan. Si l'on compare *Le Siège de Gravelines en juillet 1644* avec le *Siège de Breda*, la différence est flagrante. Alors que Snayers alterne trois perspectives différentes – vue à vol d'oiseau pour le premier plan, cartographique pour le second et panoramique pour le troisième – sans pour autant séparer les différents plans par un système de terrasses mais au contraire en les liant par la topographie, dans le tableau des frères Peeters, le changement de point de vue est très léger. Les cavaliers à l'avant-plan – que nous identifions ci-dessous – sont séparés du siège par une petite terrasse. Seuls les deux cavaliers qui montent se joindre aux premiers font le lien entre les deux plans. Le tableau des frères Peeters annonce ainsi la peinture de commandement d'Adam-François van der Meulen.

Par ailleurs, le plan du siège de 1644, richement annoté, permet une analyse iconographique précise du tableau des frères Peeters. Premièrement, il indique clairement l'emplacement des différents quartiers installés autour de la ville. Ainsi nous pouvons resituer avec précision ceux-ci sur le tableau. À l'avant-plan, s'étendent les quartiers du maréchal de Gassion à gauche, juste devant les cavaliers, et ceux du maréchal de La Meilleraye à droite. Au second-plan, à l'extrême gauche du tableau, se situe le camp du comte de Rantzau et enfin, à l'arrière-plan, juste derrière le Fort-Philippe, se trouvent les quartiers du duc d'Orléans.

Deuxièmement, l'ingénieur a indiqué sur son plan le nom des différentes unités dans chaque camp, unités qui sont, sans exception, toutes représentées dans le tableau. Cependant, dans ce dernier, nous pouvons clairement distinguer les escadrons de cavalerie des compagnies d'infanterie¹⁵³ reconnaissables par les rangs de piques au centre entourés par ceux des mousquetaires. Naturellement, la peinture est un peu plus riche en détails que la carte. On y voit en effet, un fourmillement de petites figures autour des différentes formations et des tentes afin de marquer l'agitation qui pouvait régner dans un camp. Remarquons par ailleurs, que par le traitement des

¹⁵¹ Il s'agit du *Zee-atlas ofte water-wereld* de 1676 par Pieter Goos et de l'édition française du *Zeeatlas* de Johannes Janssonius' daté de 1657. Tiré de HET GEHEUGEN VAN NEDERLAND, *Atlassen uit het Scheepvaartmuseum*, [http://www.geheugenvannederland.nl/?/nl/collecties/atlassen_uit_het_scheepvaartmuseum/atlas_van_loon], (03.02.2013).

¹⁵² Harmignies, 1984, p. 135.

¹⁵³ L'infanterie se voit clairement accentuée au cours du XVII^e siècle par rapport à l'artillerie ou la cavalerie. Lors de la Guerre de Trente Ans, la France met sur pied plus de 200 bataillons d'infanterie. L'unité tactique du bataillon remplace celle du régiment en 1620 et compte environ 1000 hommes. L'infanterie est séparée de la cavalerie en 1635, elle combat alors au centre de l'armée tandis que la cavalerie se tient aux ailes. On abandonne les formations massives. Les compagnies sont disposées sur dix files et dix rangs, piquiers au centre et mousquetaires à l'extérieur. Les fantassins tiraient par rang. La première ligne se plaçait devant son unité, tirait puis allait se placer à l'arrière pour recharger. Tiré de Bodinier, 1988, p. 460.

couleurs, mélangeant le bleu et le vert, les peintres arrivent à rendre parfaitement l'aspect marécageux des alentours de Gravelines où sont installés les différents quartiers. Gaston d'Orléans en fera d'ailleurs la remarque dans une lettre au duc de Bellegarde : « Ma santé est meilleure, Dieu merci, qu'elle ne l'était à Paris, encore que nous couchions avec les grenouilles »¹⁵⁴.

Les quatre cavaliers pourraient être identifiés comme le duc d'Orléans, les maréchaux de Gassion et de la Meilleraye, et le comte de Rantzau à droite. Le duc est facilement identifiable par son écharpe blanche et jaune et sa décoration de l'Ordre du Saint-Esprit¹⁵⁵ au ruban bleu que l'on retrouve dans son portrait par Antoine van Dyck en 1634. Par ailleurs, commandant du siège, il est le seul à être représenté de face, le regard vers le spectateur, et est mis en évidence par son cheval blanc. Les deux personnages de gauche à la tenue identique pourraient être les deux maréchaux de France, Jean de Gassion et le duc de la Meilleraye. Toutefois, il est curieux que de des personnages aussi importants que des maréchaux de France soient représentés de dos. Il pourrait donc tout simplement s'agir de gardes du corps du duc d'Orléans. Enfin, le dernier cavalier pourrait être le comte de Rantzau, pas encore maréchal de France en 1644¹⁵⁶, ce qui expliquerait la légère différence d'habillement avec les deux autres. Nous savons que le comte de Rantzau avait perdu son œil droit et sa jambe gauche, cependant, ceux-ci sont subtilement masqués par la position de sa tête et celle de son cheval. En revanche, nous ne possédons aucune indication sur l'identité des deux autres cavaliers qui se dirigent vers eux. Peut-être s'agit-il du gouverneur de Gravelines, don Fernando de Solis, qui vient déposer les armes devant le duc ?

Bien que le point de vue du tableau soit plus panoramique que cartographique, il n'est néanmoins pas naturel pour le spectateur. La vue des lignes de circonvallations à l'avant-plan devrait être plus redressée, à la manière du Fort-Philippe à l'arrière-plan et les différentes troupes ne devraient pas autant se distinguer les unes des autres. Nous nous demandons alors si, en plus de la volonté de représenter les actions du siège le plus clairement possible, les artistes n'ont pas voulu nous présenter le point de vue sur le siège que pouvait avoir le duc et ses maréchaux de là où ils sont représentés. En effet, la vue de l'avant-plan à vol d'oiseau qui se réduit au fur et à mesure que l'on s'éloigne correspondrait mieux à leur vision surélevée.

¹⁵⁴ Extrait retranscrit dans Dethan, 1959, p. 299.

¹⁵⁵ L'ordre du Saint-Esprit est un ordre de chevalerie fondé par Henri III en 1578 afin de lier les membres de la haute noblesse catholique. Le Roi en était le chef et souverain grand maître. L'ordre était composé de 100 membres en plus du Roi qui devaient être catholiques et de noblesse héréditaire (à au moins quatre degrés). Il comprenait neuf hommes d'église (quatre cardinaux, quatre prélats et le grand aumônier) qui prenaient le titre de commandeurs, 87 chevaliers qui recevaient d'abord l'ordre de Saint-Michel, d'où l'appellation de chevaliers *des ordres* du roi, et quatre grands officiers (le chancelier, le prévôt des maîtres des cérémonies, le grand trésorier et le greffier), qualifiés de commandeurs ou ministres. Ces membres portaient avec un ruban bleu céleste une croix de Malte émaillée et ornée d'une colombe blanche et, sous leur costume, une autre croix plus grande en broderie à paillettes d'argent. A cheval, on passait le ruban sous le bras gauche pour ne pas gêner le cavalier. Les membres recevaient une pension annuelle ou commande de 3000 livres et les grands officiers recevaient des gages en plus. Cependant, chacun devait acheter et entretenir son costume et les croix devaient être restituées à la mort de leur propriétaire. Tiré de Pinoteau, 1990, p. 1384. Gaston d'Orléans, frère du Roi Louis XVIII fût nommé chevalier du Saint-Esprit le 31 décembre 1619. Tiré de D'Agay, 1990, p. 1386.

¹⁵⁶ Voir Bex-Millet, 1990.

Ainsi, le duc d'Orléans par son regard nous inviterait à contempler ses actions avec la hauteur que lui confère sa victoire.

En ce qui concerne la flotte hollandaise, à l'extrême droite du tableau, nous pouvons distinguer plusieurs types de bâtiments. Le vaisseau-amiral est facilement reconnaissable avec ses trois mâts, les batteries d'artillerie sur ses deux ponts¹⁵⁷ et le drapeau hollandais flottant à l'arrière. Nous pouvons l'identifier comme étant l'*Amélia* (ou *Aemilia*) représenté par Willem van de Velde le vieux dans une gravure conservée à Dordrecht¹⁵⁸. Ce bâtiment, construit en 1632, appartenait à l'amiral Tromp lors de la bataille des Dunes contre la flotte espagnole en 1639¹⁵⁹ et fut vendu en 1647¹⁶⁰. Il doit son nom à Amalia von Solms, l'épouse de Frédérique-Henri¹⁶¹, prince d'Orange et *stadhouder* depuis 1625¹⁶² dont les armoiries, entourées de deux allégories de la renommée et surmontées d'une couronne, sont représentées sur la poupe du bateau. On retrouve également une représentation de l'*Amélia* dans le tableau de Reinier Nooms dit *Zeeman, Avant la Bataille des Dunes, le 21 octobre 1639, vaisseau-amiral de Tromp « Amelia »* (National Maritime Museum, Greenwich). Par ailleurs, dans sa notice biographique sur Bonaventura Peeters, le colonel R. Preston nous signale que la peinture de ce dernier figurant l'*Amélia* a eu beaucoup de succès et était considérée comme la meilleure représentation du vaisseau-amiral¹⁶³. Cependant, à ce jour, nous n'avons pu trouver une représentation de ce tableau. Alors que l'*Amélia* et les autres vaisseaux de ligne autour de lui sont représentés toutes voiles déployées, quatre vaisseaux à l'arrière-plan sont au repos. Entre ces bâtiments, naviguent des frégates, petites galères découvertes, non pontées au mât unique et à une voile latine¹⁶⁴. La flotte est représentée avec beaucoup de précision ce qui nous donne à penser qu'elle est l'œuvre de Bonaventura, meilleur spécialiste de la fratrie dans la peinture de marine.

Fidèle à la tradition de la peinture de bataille topographique, le tableau des frères Peeters figure l'ensemble des travaux du siège, cependant, fidèle à la carte de Frederik van Langren, il se concentre sur les actions indiquées par celle-ci à savoir principalement l'attaque des bastions sud-est par La Meilleraye et Gassion entamée le 17 juin et la prise de la demi-lune qui s'ensuivit. Le Fort-Philippe, très calme est déjà sous le contrôle des assaillants tandis que la ville subit les tirs des troupes françaises dont on distingue les petits nuages de fumée blanche. La batterie de 20 pièces reliant les deux tranchées est clairement visible de même que la riposte des Espagnols depuis le bastion, la trajectoire de tir étant figurée par un fin trait jaune. De la fumée s'échappe également des autres bastions, sans doute signe de feux permettant d'allumer les mèches des canons en cas d'attaque. À l'embouchure de

¹⁵⁷ Vergé-Franceschi, 1990⁽³⁾, p. 1083.

¹⁵⁸ Minneapolis/Toledo/Los Angeles, 1990-1991, cat. 121, pp. 319-320.

¹⁵⁹ Cette bataille navale opposa la flotte hollandaise commandée par l'amiral Tromp et la flotte espagnole commandée par l'amiral Antonio de Oquendo sur le *Santiago* au lieu-dit les Dunes, au nord de Douvres. La victoire des Hollandais le 21 octobre augmenta considérablement le prestige des Provinces Unies dans toute l'Europe et marqua le début du déclin de l'Espagne. Tiré de Minneapolis/Toledo/Los Angeles, 1990-1991, p. 158.

¹⁶⁰ Minneapolis/Toledo/Los Angeles, 1990-1991, p. 319.

¹⁶¹ Minneapolis/Toledo/Los Angeles, 1990-1991, p. 320.

¹⁶² Harmignies, 1984, p. 73.

¹⁶³ Preston, 1974, p. 32.

¹⁶⁴ Elles sont montées de 12 à 24 rameurs et ont autant d'importance qu'une chaloupe. Tiré de Vergé-Franceschi, 1990⁽³⁾, p. 1083.

l'Aa, on remarque les bateaux coulés au début du siège afin d'empêcher l'accès à la mer. Un léger combat semble également se dérouler en mer, en témoigne la fumée noire qui se dégage de certains vaisseaux¹⁶⁵.

La représentation de la ville en perspective cavalière est fidèle aux autres représentations de l'époque. Celles-ci sont nombreuses depuis le XVI^e siècle et le plan conservé aux archives de l'Etat de Turin montrant la ville dans sa première enceinte en dur, construite probablement au XIV^e siècle, après l'attaque des anglais en 1383¹⁶⁶. A l'ouest, se distingue le château édifié par Charles Quint entre 1528 et 1536 et le nouveau cours de l'Aa de 1440. Le plan le plus célèbre et sans doute le plus fiable a été réalisé par le géographe Jacques Roelofs, dit de Deventer. Celui-ci réalisa un recueil topographique de toutes les villes des Pays-Bas entre 1559 et sa mort en 1575 sur ordre de Philippe II. Les relevés sur le terrain ont été pris entre 1559 et 1564/1570 mais la mise au net n'a pas été achevée avant la mort de Deventer, le plan de Gravelines faisant partie de ceux réalisés après celle-ci¹⁶⁷. L'enceinte est désormais pourvue de six bastions et est légèrement rétrécie. On a également supprimé des anciens flanquements et des tours médiévales qui gênaient la vue depuis les bastions. Le bastionnement de l'enceinte s'est fait en 1558 après la reprise de Calais, alors anglaise, par les Français, faisant ainsi de Gravelines une place forte de première ligne face à l'ennemi¹⁶⁸.

Les fortifications (fig.) représentées dans le tableau sont fidèles à celles décrites dans le plan d'attaque de 1636 et à celles détaillées sur la carte du siège. De gauche à droite, on distingue le Fort de l'Ecluse (A), la Basseville (B), le bastion du château (C) et la demi-lune de la porte de Calais (e), le bastion du roi (D) et la demi-lune de Saint-Omer (a), le bastion de Gand – ou du Moulin – (E), le bastion le Francq – ou du Grand Maître – (F) et la demi-lune de Bourbourg (b), le bastion de Dipre – ou du maréchal de Gassion, nommé ainsi après le siège de 1644 – (G), la demi-lune de la porte de Dunkerque (c) et enfin, le bastion de Bruges – ou de la digue (H). Signalons aussi le canal longé de redoutes (d). Quant à la représentation des différents édifices officiels et religieux, elle est une fois de plus minutieuse. Nous pouvons reconnaître, de gauche à droite, l'hôtel de ville et son beffroi (1), le couvent des Récollets (2), le couvent des Clarisses (3), le couvent des sœurs noires (4) et enfin, l'église Saint-Willibrord (5). Ceux-ci, comme en témoignent également les différents panoramas de Gravelines à la même époque¹⁶⁹, sont les seuls à donner de la verticalité à la ville. En effet, les habitations relativement homogènes et les bâtiments militaires ne dépassaient pas la hauteur de l'enceinte¹⁷⁰.

Les artistes ont représenté le siège sous un soleil couchant permettant ainsi une variation de couleurs entre le jaune, le rose et le bleu et un jeu de contrastes avec les nuages gris qui s'amoncellent au-dessus de la mer. La plaine est plongée dans l'obscurité par un effet de contre-jour, dirigeant de ce fait directement l'attention sur la

¹⁶⁵ Cela pourrait faire référence à une attaque mentionnée par Mazarin : « (...) nous venons d'apprendre qu'il y est entré six cens hommes du coté de la mer, après avoir essuyé toutes les canonnades des vaisseaux hollandois (...) » Lettre de Mazarin du 11 juin 1644 à M. le duc d'Enghien. Publiée dans Chéruel, 1872, I, p. 747.

¹⁶⁶ Curveiller, 2007, p. 18.

¹⁶⁷ Bragard, 1998 (2), p. 20.

¹⁶⁸ Bragard, 2007, p. 37.

¹⁶⁹ Légendes

¹⁷⁰ Bragard, 2007, p. 46.

place-forte assiégée. Nous pouvons toutefois distinguer les silhouettes des bâtiments de la ville voisine, peut-être Calais. Cette expressivité du ciel, maîtrisée par de nombreux paysagistes flamands, accentue l'aspect théâtral de la scène déjà donnée par le siège en lui-même. Le soleil se couche sur la victoire française. La pièce est jouée. L'acteur principal – le duc d'Orléans – salue. Rideau.

Les fortes similitudes avec la carte de Frédérik van Langren nous permettent de dater le tableau des frères Peeters entre 1649, date de la première publication de la carte, et 1652, mort de Bonaventura. Nous ne connaissons pas la date exacte du départ de Bonaventura pour Hoboken. *Le Siège de Gravelines* pourrait avoir été peint avant, lorsqu'il partageait encore son atelier à Anvers avec Gillis. Bonaventura aurait alors réalisé la flotte de l'amiral Tromp tandis que Gillis se serait chargé du paysage. Nous pouvons également nous demander quel fut le rôle de Jan Peeters dans la réalisation du tableau ? Suite à la découverte de ses dessins, nous pensons qu'il aurait pu réaliser la ville et ses fortifications. Cette hypothèse reste toutefois à creuser. Il aurait été des plus intéressants de pouvoir comparer le *Siège de Gravelines* avec le *Siège de Calloo* de 1639 dont malheureusement, nous n'avons pas retrouvé la trace.

2.2. Gravelines entre deux couronnes

Si la signature des Traités de Westphalie met fin à la fois à la guerre de Quatre-vingts ans entre l'Espagne et les Provinces-Unies et à la Guerre de Trente ans, elle ne règle nullement le conflit qui oppose les deux plus grandes monarchies européennes depuis l'entrée en guerre de la France en 1635¹⁷¹. La guerre avec la Hollande ayant pris fin, les révoltes anti-espagnoles de Palerme et de Naples (1647-1648) sont étouffées et l'Espagne pense alors vaincre définitivement la France, surtout quand éclate la Fronde en 1648. Alors que la guerre civile éclate, la monarchie française vacille. Gaston d'Orléans reprend ses conspirations, le maréchal de Turenne et le prince de Condé¹⁷² changent tour à tour de camp et bénéficient de la protection de l'Espagne qui ne peut rester en dehors des luttes intestines de son ennemie¹⁷³.

Si les Pays-Bas ne sont pas le seul théâtre de la guerre, ils en sont le plus important car le plus proche de la capitale. Turenne, revenu du côté de la France, et Condé, passé à l'Espagne, s'y affrontent sans relâche, tantôt à l'avantage de l'un – Turenne bat Condé à Arras en 1654 – tantôt à l'avantage de l'autre – Condé bat Turenne à

¹⁷¹ Hasquin, 2005, p. 54.

¹⁷² Louis II de Bourbon, duc d'Enghien et prince de Condé, dit le Grand Condé (1621-1686) est le fils d'Henri II de Bourbon, prince de Condé, et de Charlotte de Montmorency. Prince de sang le plus proche du trône en l'absence d'héritiers du roi Louis XIII ou de son frère, Gaston d'Orléans, Condé s'illustre en tant que général vainqueur des Espagnols mais mène une vie libre et scandaleuse d'un grand seigneur auréolé de gloire. Méprisant la Fronde, il sauve la couronne à plusieurs reprises. Devenu trop puissant, Condé se fait beaucoup d'ennemis dont le cardinal Mazarin qu'il déteste. Ce dernier le fait arrêter en 1650 mais ses partisans se révoltent. Avec l'exil du cardinal en 1651, Condé est libéré et revient à la cour. Toutefois, il n'y reste pas longtemps et rompt définitivement avec celle-ci lorsqu'est officialisée la majorité du roi. D'octobre 1652 à novembre 1659, l'Espagne lui octroie des troupes pour mener sa guerre « au Mazarin ». Cette « Fronde condéenne » se termine officiellement en janvier 1660 par la soumission du prince au roi qui lui offre ses Lettres d'abolition, ainsi qu'à ses hommes. Il prend alors la tête de l'armée des Pays-Bas puis, à 54 ans, il se retire dans son domaine de Chantilly jusqu'à sa mort en 1686. Tiré de Solnon, 1990.

¹⁷³ Hasquin, 2005, p. 55.

Valenciennes en 1656. Si Mazarin suit les campagnes de près et feint de les régler, en vérité, il s'appuie sur le savoir et l'intelligence de Turenne. Régulièrement, il emmène avec lui le jeune roi qui manifeste déjà son amour pour la guerre¹⁷⁴. A nouveau, il ne s'agit pas ici de faire un compte-rendu des différents affrontements entre les armées françaises et espagnoles sur le front nord mais bien de nous concentrer sur les deux sièges de Gravelines, qui passera d'une couronne à l'autre, respectivement en 1652 et 1658.

2.2.1. De la France à l'Espagne

La reconquête espagnole de la Flandre est l'office de l'archiduc Léopold-Guillaume, qui comme évoqué ci-dessus était alors gouverneur des Pays-Bas. Entamée dès les premiers mois de son gouvernement, celle-ci s'achève en 1652 avec la reprise des places maritimes de Gravelines et de Dunkerque qui sont aussi les dernières grandes conquêtes de l'archiduc avant son retour à Vienne. Cette reconquête ne peut pas se faire sans la reprise de Gravelines qui, en tant que ville-frontière et place maritime, assure la sûreté du pays en plus de protéger la route vers Dunkerque et Mardyck¹⁷⁵. Le comte de Fuensaldaña prépare le terrain dès l'automne 1651 en reprenant la place de Furnes en septembre avec celles de Bergues-Saint-Winoc, Lynck et Bourbourg en octobre¹⁷⁶.

La campagne de 1652 s'ouvre en février. Les troupes espagnoles se dirigent vers la Flandre maritime en laissant au prince de Ligne et à sa cavalerie le soin de faire diversion vers Boulogne¹⁷⁷. Léopold-Guillaume, à la tête de troupes non seulement espagnoles mais également allemandes, italiennes, anglaises et franc-comtoises¹⁷⁸, vise d'abord Dunkerque. Cependant, parvenu devant celle-ci, il apprend que le maréchal de Grancey, gouverneur de Gravelines, a quitté la place pour se rendre en Normandie. L'archiduc décide donc de s'attaquer d'abord à cette dernière¹⁷⁹. Le siège de Gravelines est établi le 11 avril¹⁸⁰. Tandis que des vaisseaux anglais et espagnols bloquent l'accès à la mer par le chenal – à la manière des Hollandais en 1644 – Léopold-Guillaume établit ses quartiers à Bourbourg, Solis sur l'Aa, Sfondrato dans les Dunes, Fuensaldaña au Fort-Philippe et Campi sur le canal de Bourbourg. Contrairement au siège précédent, aucune ligne de circonvallation n'est jugée nécessaire¹⁸¹. Les Espagnols commencent par battre les remparts avec 40 pièces d'artillerie. À l'intérieur des murs, Valibert, lieutenant du roi, n'a que 600 hommes¹⁸² pour résister aux 6000 ou 7000 assaillants¹⁸³ sans compter le manque d'armes et de vivres. Quelques jours après l'arrivée des troupes ennemies, il envoie un appel au secours au comte d'Estrades, gouverneur de Dunkerque. Devant la gravité de la situation, le comte fait raser Mardyck et confie au capitaine de Villiers la tâche de mener un renfort de 400 hommes à Gravelines¹⁸⁴. Après quelques affrontements

¹⁷⁴ Goubert, 1990, pp. 330-331.

¹⁷⁵ Bragard, 2007, p. 51.

¹⁷⁶ Dupas, 1981, p. 70.

¹⁷⁷ Bragard, 2007, p. 51.

¹⁷⁸ Bragard, 2007, p. 51.

¹⁷⁹ Dupas, 1981, p. 72.

¹⁸⁰ Selon Georges Dupas, le siège est déjà établi le 7. Voir Dupas, 1981, p. 72.

¹⁸¹ Bragard, 2007, p. 51.

¹⁸² Dupas, 1981, p. 72.

¹⁸³ Bragard, 2007, p. 51.

¹⁸⁴ Ou 300 hommes de Calais

avec une arrière-garde ennemie, Villiers atteint la contre-escarpe et prévient Dunkerque en allumant trois feux au sommet du beffroi. Une fois sur place, le capitaine ne lésine pas sur les efforts pour repousser les assaillants. Les différentes sorties vers les ponts les plus menacés lui font perdre la moitié de son effectif mais infligent également des pertes sévères aux Espagnols¹⁸⁵. Léopold-Guillaume dirige l'attaque principale vers la Basse-Ville qui est prise le 10 mai¹⁸⁶. Malgré un manque généralisé – vivres, hommes, munitions... –¹⁸⁷ les Français résistent mais sont forcés de capituler le 17 mai¹⁸⁸ après 21 jours de tranchée ouverte¹⁸⁹ et quittent la ville avec honneur, en armes et le drapeau flottant¹⁹⁰, par la porte de Calais¹⁹¹.

La reprise de Dunkerque le 16 septembre 1652 marque la fin de la reconquête des villes flamandes et la dernière grande victoire de Léopold-Guillaume. L'archiduc, vu par la population comme un véritable libérateur, atteint le sommet de sa gloire et plonge le pays dans l'euphorie. Diverses festivités sont organisées à Bruxelles de la Saint-Michel (29 septembre) au *Te Deum* célébré à la cathédrale le dimanche 15 décembre, suivi le lendemain d'un feu d'artifice grandiose tiré de la Grand Place. Caecilius Jacobus Merstratus rend compte de la campagne et de la joie populaire dans son *Oratio Triumphalis*¹⁹².

Ces victoires s'accompagnent aussi d'un grand nombre de gravures et peintures à la gloire de l'archiduc. Wenceslaus Hollar (1607-1677) réalise une gravure du siège de Gravelines – dont un exemplaire est conservé dans la *Royal Collection Trust* (n° 805157) – d'après une ébauche d'un certain H. Janssens et qui sera reprise pour les représentations du siège par Pieter Snayers et Lambert de Hondt¹⁹³, que nous aborderons ci-dessous. Le siège de Gravelines est également représenté en arrière-plan du portrait en pied de Léopold-Guillaume par David Teniers le Jeune. David Teniers réalisa un autre portrait de l'archiduc, cette fois en prière devant une Vierge à l'Enfant, où les villes reconquises de Gravelines et Dunkerque sont représentées. Malheureusement, celui-ci est aujourd'hui disparu¹⁹⁴. Par ailleurs, dès la victoire à Dunkerque, la ville de Gand commanda la gravure allégorique *Flandria Liberata*¹⁹⁵ sur laquelle est représenté Léopold-Guillaume à cheval devant un arc de triomphe avec, à droite, un paysage où les différentes villes conquises sont indiquées par les rayons du soleil¹⁹⁶. À côté de ces productions iconographiques, nombre d'auteurs dédient leurs ouvrages à l'archiduc comme Sanderus ou Hermans et des pièces de théâtre relatant les prises de Gravelines et Dunkerque sont montées par les jésuites¹⁹⁷.

¹⁸⁵ Dupas, 1981, p. 72.

¹⁸⁶ Bragard, 2007, p. 51.

¹⁸⁷ Dupas, 1981, p. 72.

¹⁸⁸ Selon Georges Dupas, la capitulation aurait eu lieu le 18 mai (voir Dupas, 1981, p. 72). Cependant, la date du 17 mai est celle qui se retrouve dans les autres sources consultées (voir Aumann, 2003, p. 218 et Bragard, 2007, p. 51)

¹⁸⁹ Bragard, 2007, p. 51.

¹⁹⁰ Dupas, 1981, p. 72.

¹⁹¹ Aumann, 2003, p. 218.

¹⁹² Mertens, 2003, p. 82.

¹⁹³ Mertens, 2003, p. 82.

¹⁹⁴ Mertens, 2003, p. 82.

¹⁹⁵ Imaginé par le jésuite Willem Hesius, le projet est peint par Erasme Quellin et la plaque est gravée par Scheltea Bolswert. Tiré de Mertens, 2003, p. 82.

¹⁹⁶ Mertens, 2003, p. 83.

¹⁹⁷ Mertens, 2003, p. 82.

2.2.1.1. Le Siège de Gravelines par Pieter Snayers (Musée du Prado)

La première œuvre qui nous occupe est aujourd'hui conservée au Musée national du Prado à Madrid (inv. 1738)¹⁹⁸ et appartient à la série des grands¹⁹⁹ tableaux de batailles topographiques que Pieter Snayers réalisa pour l'archiduc Léopold-Guillaume, alors gouverneur des Pays-Bas espagnols²⁰⁰. L'œuvre, dont la récente restauration permet d'en admirer les nombreux détails, était au centre de l'exposition *Mapping Spaces* organisée par ZKM de Karlsruhe au printemps 2014²⁰¹. Plus célèbre donc mieux documenté que le tableau des frères Peeters, il aurait déjà été inventorié en 1746 dans la collection d'Isabel de Farnèse à La Granja (n° 589)²⁰². En 1794, on le retrouve dans la salle à manger du prince au Palais d'Aranjuez grâce à Ponz qui énumère la série complète²⁰³ aujourd'hui conservée au Prado (inv. 1739-1745). Le *Siège de Gravelines* par Pieter Snayers est ensuite décrit dans l'inventaire de 1849 (n° 1368)²⁰⁴. On le retrouve encore dans les *Catalogues* de 1854-1858 (n° 1368), 1872-1907 (n° 1666) et 1910-1985 (n°1738)²⁰⁵.

Comme précisé ci-dessus, Snayers reprend la gravure du siège de Wenceslaus Hollar²⁰⁶ pour réaliser son tableau et va même jusqu'à insérer une copie de cette gravure à la droite de la composition. Selon la tradition inaugurée par Jacques Callot, cette dernière présente les armées et les généraux en vue panoramique au premier plan qui s'incline de plus en plus afin de donner une vue zénithale de la ville et ses environs, à l'image des cartes de siège. Le graveur représente les travaux complets d'encercllement, l'emplacement de tous les régiments à l'intérieur de ceux-ci et le tracé des différentes tranchées, le tout avec une grande précision. Il en va de même pour le plan de la ville que l'on peut comparer avec les différentes vues contemporaines.

¹⁹⁸ Répertoire avec notice dans Diaz Padrón, 1995, p. 1224.

¹⁹⁹ Le *Siège de Gravelines* mesure 1,88 m. sur 2,60 m.

²⁰⁰ Voir chapitre *Peintre et conquête*

²⁰¹ Réf de l'exposition

²⁰² « Y el sexto, la Plaza Gravelingue, que la tropa marcha hacia ella con faginas ; por otra parte se ve el ataque a las trincheras ; de a dos varas y cuarta de alto y cuatro dedos de ancho » (Et le sixième, la Place Gravelingue, la troupe marche vers elle avec fagots ; d'un autre côté on voit l'attaque par tranchées ; d'environ deux tiges* et quart de hauteur et quatre doigts** de large). Extrait de l'inventaire repris dans Diaz Padrón, 1995, p. 1224. Traduit de l'espagnol par Maria Serrano Lozano.

* varas en espagnol, une ancienne unité de mesure utilisée en Espagne, dont la mesure était différente selon les régions (entre 768 et 912 mm).

** 1 doigt = environ 18 mm.

²⁰³ Ponz, V, p. 145.

²⁰⁴ « Snayers. *El Sitio de Gravelinge. Viene a ser un plano de la plaza y los alrededores. En un primer rincón está el mapa topográfico del terreno. En primer término, el ejército y los generales dando disposiciones y multitud de soldados trayendo fagina para las obras del sitio, que ya se ha comenzado* » (Snayers. Le Siège de Gravelines. Il s'agit d'un plan de la place et ses alentours. Dans un premier recoin se trouve la carte topographique du terrain. Au premier terme, l'armée et les généraux donnant des ordres et une multitude de soldats amenant des fagots pour les travaux du siège, qui ont déjà commencé). Extrait de l'inventaire repris dans Diaz Padrón, 1995, p. 1224. Traduit de l'espagnol par Maria Serrano Lozano.

²⁰⁵ Diaz Padrón, 1995, p. 1224.

²⁰⁶ « *The Town in center surrounded by siege-works and besiegers. On left a river flows from the bottom into the OCEANVS GERMANICVS at top on which are ships. In lower left corner is a group of women and children, and a soldier carrying a child. In lower right corner a group of mounted men and a dog. On a pedestal beneath : 'Scala mille passuum, 2 pedum' and 'H lanssens delin'. On right is 'W. Hollar Bohem, fecit.* ». Voir Pennington, 1982, cat. 567A, p. 90.

Cependant, et contrairement à sa représentation du *Siège de Breda* qui se veut une copie de la gravure de Callot, si la parenté avec la gravure de Wenceslaus Hollar est évidente, Snayers nous donne une représentation plus topographique – à distinguer ici d'une représentation cartographique²⁰⁷ – du siège. Il présente toujours trois plans aux points de vue différents – à savoir une vue panoramique d'un point surélevé où grouillent de nombreuses petites figures, une vue à vol d'oiseau de la ville et à nouveau une vue panoramique de la mer – et fait le lien entre eux par le cours de la rivière Aa mais donne à sa composition un aspect plus naturel. La vue de Gravelines qu'il nous présente pourrait presque correspondre à une vue réelle d'un spectateur placé sur une colline surplombant la place, à l'exception près qu'il n'existe aucun relief de ce type aux alentours de la ville, située en plaine maritime. Par son système de représentation, Snayers donne également une plus grande importance à la place en elle-même en la rapprochant de notre regard.

Comme pour le tableau des frères Peeters, nous pouvons identifier très clairement les différents monuments à l'intérieur de l'enceinte de la ville (fig.). De gauche à droite et de haut en bas, nous pouvons reconnaître la Basseville (B), le bastion du château (C) et le château (#), le bastion du moulin (E) et la demi-lune de la Porte de Calais (e), la place d'armes (*) et le beffroi (1), le bastion de la digue (H) et celui du Roi (D), la demi-lune de la Porte de Dunkerque (c) et celle de Saint-Omer (a), l'église Saint-Willibrord (5), le bastion de Gassion (G) et celui du Grand-Maître (F) et enfin, la demi-lune de Bourbourg (b). Signalons aussi la présence des trois couvents : celui des Récollets (2), celui des Clarisses (3) et celui des Sœurs noires (4).

En ce qui concerne les personnages au premier plan, ils ont la même disposition que ceux de la gravure d'Hollar mais Snayers distingue l'infanterie armée de piques et de fagots, à gauche, des officiers de cavalerie, à droite, dans lesquels on reconnaît l'archiduc, de face sur son cheval blanc. La représentation, au centre de l'avant-plan, d'une paysanne apportant de l'eau aux soldats et de l'homme au chien rappelle l'aspect pittoresque des premières œuvres de Snayers. Comme dans le tableau du siège de 1644, l'artiste distingue les différents régiments et respecte le même principe d'unité de temps en représentant tous les événements du siège en une seule composition. On distingue très bien l'attaque de la Basseville et la tranchée vers la demi-lune de Saint-Omer, de même que la flotte anglaise est représentée avec précision.

2.2.1.2. Léopold Guillaume, héros de Gravelines en 1652 par Lambert de Hondt

Avant d'être publiée dans le catalogue d'exposition *Krijg en Kunst*, cette deuxième représentation du siège de Gravelines de 1652 apparaît dans le catalogue de la vente du 5 novembre 2002 à Amsterdam. Elle est alors répertoriée comme une œuvre de l'école flamande représentant le siège de 1644, tandis qu'une étiquette au

²⁰⁷ Une représentation cartographique du paysage suit la perspective d'une carte de siège, tandis qu'une vision topographique, utilise les outils de la cartographie mais adapte le point de vue pour le rendre fidèle à la vision humaine, principalement en abaissant l'horizon donnant ainsi au ciel une place primordiale. Voir Alpers, 1983, pp. 119-168 ; traduit en français par « L'appel de la cartographie dans l'art hollandais » voir Alpers, 1990, pp. 209-290.

dos l'identifie comme « Le Siège de Dunkerque de 1657 »²⁰⁸. Le doute n'est pourtant pas possible lorsque l'on observe la topographie de la ville, du cours de l'Aa contournant la Basseville avant de se jeter dans la mer au chenal vers le Fort-Philippe. Les fortifications sont identiques aux autres représentations de l'époque de même que les différents édifices à l'intérieur des remparts sont également reconnaissables. Par ailleurs, l'identification des cavaliers au premier plan nous permet également d'affirmer qu'il s'agit bien du siège de 1652. Sur le cheval blanc se cabrant se tient Léopold-Guillaume, tourné vers la place qu'il vient de libérer. Face à lui – et face à nous – sur le cheval brun, se tient Fuensaldaña qui, par son geste, invite le gouverneur à prendre possession de la ville. Le cavalier avec la plume blanche au chapeau pourrait être Claude-Lamoral de Ligne, général de la cavalerie²⁰⁹.

Le tableau ne figure pas le siège à proprement parler puisqu'il ne persiste aucune trace des travaux d'approche ni des affrontements – à l'exception des bateaux coulés dans l'embouchure de l'Aa –, mais bien de la reddition de la place. Nous pouvons déjà apercevoir le drapeau à la croix écorée rouge de Bourgogne sur fond blanc flottant sur le rempart. Dans le coin inférieur gauche, les dernières troupes françaises quittent Gravelines avec leur artillerie, seuls les navires à l'arrière-plan manifestent d'un affrontement.

Si Gravelines nous est présentée sous le même angle de vue que dans le tableau de Snayers, la perspective est différente. En effet, l'artiste utilise également le système de terrasse pour mettre en évidence les protagonistes au premier plan mais abaisse la ligne d'horizon afin de nous donner une vue topographique « classique » de la ville. Par ce procédé, il donne également plus d'importance au ciel qu'il représente avec expressivité. Remarquons également le traitement de la lumière. Le soleil tente de percer les nuages afin d'éclairer les généraux à l'avant-plan, tandis que les soldats français restent dans l'ombre.

Dans la notice du catalogue *Krijg en Kunst*, Joost Vander Auwera propose d'attribuer ce tableau à l'artiste malinois, spécialiste du genre militaire et suiveur de Pieter Snayers, Lambert I de Hondt (avt 1620-1665). Celui-ci fut probablement élève de David Teniers le Jeune. Peu d'œuvres nous sont parvenues et les rares pièces portant date et signature ne permettent guère une comparaison stylistique avec le tableau qui nous occupe. Cependant, une « Attaque d'un village » publiée par Michel van Maarseveen en 1998 et que l'on retrouve le 17 novembre 1994 à Amsterdam dans une vente chez Christie's (lot 36), montre de fortes similitudes avec le siège de Gravelines notamment dans les costumes et les figures à l'avant-plan ainsi que dans l'éclairage et la touche picturale des éléments architecturaux de l'arrière-plan. Si cette hypothèse attribuant notre tableau à Lambert de Hondt s'avérait exacte, nous serions « devant l'une des toiles les plus monumentales et belles de ce maître »²¹⁰.

Appartenant à une collection privée, *Léopold Guillaume, héros de Gravelines en 1652* a été pendant plusieurs années en dépôt au Musée du dessin et de l'estampe

²⁰⁸ Bilzen, 2003, cat. II.2.33, pp. 217-219.

²⁰⁹ Bilzen, 2003, cat. II.2.33, pp. 217-219.

²¹⁰ J. Vander Auwera in Bilzen, 2003, cat. II.2.33, pp. 217-219. Voir aussi : Lambert de Hondt, *L'Art de la Guerre*, tenture en dix pièces tissée à Bruxelles dont une série se retrouve à Schleissheim et une autre à Blenheim Palace dans la collection du duc de Marlborough ([cat. exp.] *Kurfurst Max Emanuel, Bayern und Europa um 1700*, Schleissheim, 1976, cat. 284). Starcky, 1998-1999, note 14, p. 19.

originale de Gravelines et constituait, avec le tableau des frères Peeters, une des pièces majeures de l'exposition *Batailles* en 2012²¹¹. Il est aujourd'hui retourné chez son propriétaire en Angleterre.

2.3. De l'Espagne à la France

Par la signature du traité de Paris le 23 mars 1657, Mazarin s'allie avec Oliver Cromwell²¹². Le traité prévoit une campagne commune sur terre et sur mer afin de reprendre Dunkerque et Gravelines. Tandis que la France fournit 20.000 hommes, l'Angleterre se charge d'armer une flotte de grands et petits vaisseaux en plus d'également fournir 6.000 hommes – mais dont la moitié est aux frais de la France. En cas de victoire, la France prend Gravelines, l'Angleterre Dunkerque. Le siège devait commencer en avril 1657 mais c'était sans compter le renfort que les Espagnols apportèrent à ces places. Turenne n'arrivant pas à prendre Cambrai, il assiégea Saint-Venant puis prit Mardyck, devant l'insistance de Cromwell sur le respect du calendrier, et la confia à une garnison anglaise, au grand dam des Français²¹³.

Avec la prise de Bourbourg en septembre puis celle du fort de Mardyck – que Don Juan décida de reprendre en novembre mais son armée se heurta à la résistance des anglais, sans compter la fièvre qui se répandit chez les soldats – Turenne isole Gravelines²¹⁴. La campagne de 1658 s'ouvre par le siège de Dunkerque. Le 14 juin, Turenne défait Condé lors de la bataille des Dunes²¹⁵ et la place capitule le 24 juin, suivie par Bergues le 1^{er} juillet. Gravelines se retrouve ainsi encerclée. Le maréchal de la Ferté²¹⁶ est alors chargé d'assiéger la place²¹⁷ avec l'aide de Clerville, commandant général des fortifications et mentor de Vauban²¹⁸, alors âgé de 25 ans²¹⁹ tandis que Turenne couvre les opérations depuis Dixmude²²⁰.

²¹¹ Exposition du 18 février au 20 mai et du 15 septembre au 24 décembre 2012.

²¹² Oliver Cromwell (1599-1658), lord protecteur anglais, est issu d'une famille aisée de puritains. Membre du Parlement, il intervient de plus en plus dans les affaires militaires surtout quand éclate le conflit entre le roi et ce dernier. Il devient alors colonel de l'armée parlementaire et conquiert le comté de Lincoln, ce qui lui vaut de devenir un des chefs militaires les plus importants. On lui doit la refonte de l'armée qu'il place sous le commandement de Thomas Fairfax et en 1649, après la dissolution de la royauté et la fondation du Commonwealth, il en devient le généralissime. Cependant, des tensions avec les autres militaires surviennent. Si la politique extérieure de Cromwell est un succès, il n'en va pas de même pour l'intérieur. Manquant de ressources, il ne parviendra pas à établir un véritable système politique. Tiré de Poussou, 1990.

²¹³ Bély, 1998, p. 199.

²¹⁴ Dupas, 1983, p. 75.

²¹⁵ Le 14 juin 1658, aux abords de Dunkerque, les 15.000 hommes de Turenne et Cromwell – à qui la France a promis Dunkerque – combattent les 14.000 soldats franco-espagnols de Condé. Cet « ultime épisode de la Fronde » voit la victoire des premiers et mènera à la capitulation de Dunkerque peu de temps après. Tiré de Béranger, 1990^[3].

²¹⁶ Henri de Senneterre, baron puis duc de La Ferté (1660-1681) est le fils d'Henri de Senneterre, ministre d'État, et de Marguerite de la Châtre. Il sert d'abord aux Provinces-Unies sous Maurice de Nassau, s'illustre à La Rochelle en 1627 et est fait « mestre de camp de cavalerie ». En 1639, il est fait maréchal de camp et se couvre de gloire à Rocroi en 1643. Suite à cela, il est nommé gouverneur de Lorraine par la Reine, lieutenant général en 1646 et maréchal de France en 1651. Associé avec Turenne contre Condé, il reprend Gravelines et Montmédy en 1658 et se voit attribué le titre de gouverneur général de Metz et Verdun. En 1661, il est fait Chevalier du Saint-Esprit ainsi que duc de La Ferté-Seneterre et pair de France en 1665. Tiré de Bluche, 1990^[1].

²¹⁷ Dupas, 1983, p. 75.

²¹⁸ Nicolas, chevalier de Clerville (1610-1677) fût chevalier de l'ordre de Malte, major-infant, sergent de bataillon et maréchal de camp. En 1658, il est nommé commissaire général des fortifications, sorte

2.3.1. Le siège de Gravelines en 1658

Le 17 juillet, un détachement de 800 cavaliers sous le commandement du marquis de Bellefonds se dirige vers Gravelines pour investir la place et est rejoint le 30 par le maréchal de la Ferté à la tête des quelque 11.200 hommes restants²²¹. La garnison, elle, n'est composée que de 3 à 4.000 hommes²²². Malgré les inondations provoquées par les Espagnols en ouvrant les écluses, Bellefonds s'empare du Fort-Philippe et du fort de l'Ecluse²²³ le 1^{er} août²²⁴. Comme pour les deux sièges précédents, des navires – ici anglais, suite à l'alliance entre Mazarin et Cromwell – bloquent l'accès à la mer. Le 8 août, une tranchée est ouverte vers la Basse-Ville et son ouvrage à cornes. Tandis que Bellefonds marche sur le bastion de Gassion, le maréchal de la Ferté marche vers celui de la Meilleraye²²⁵. Afin d'empêcher tout renfort de troupes espagnoles qui commençaient à se rassembler du côté d'Ypres, Turenne établit une ligne de surveillance le long de l'Yser. Les deux corps de cavalerie postés à Mardyck « avaient l'ordre de marcher à Gravelines dès qu'ils auraient langue des ennemis ; et lui avec peu de troupes se tenait près de Dunkerque et avait des troupes logées par petits corps séparés jusque par delà de Furnes. On ne fit presque point de circonvallation à Gravelines à cause que l'armée du roi couvrait le siège et on demeura trois semaines devant la place »²²⁶. Afin de faire avancer les travaux, les soldats prélèvent les matériaux – surtout du bois pour les ponts – des constructions environnantes, généralement abandonnées : à Bourbourg, le gouverneur doit faire cesser la destruction des maisons à coups de pistolet²²⁷. Le 10 août, les tranchées sont poussées jusqu'à 200 pas du chemin couvert, qui sera pris le 22 août²²⁸.

Entretiens, les Français s'emparent de l'écluse de la mer ainsi que des différentes redoutes mais perdent le lieutenant général de Varennes et le comte de Morez, qui aurait dû prendre le gouvernement de la place, tous deux emportés par le même boulet. Avec l'occupation du chemin couvert, les Espagnols se retrouvent refoulés dans la place. La nuit du 26 au 27 août, les Français battent la muraille et combient le fossé tandis que les bastions du château, du moulin et des Dunes sont attaqués à la mine. Le jour venu, les Espagnols battent la chamade pour signaler leur capitulation qui sera signée le 28 par le maréchal de la Ferté et le gouverneur de Gravelines, don Christophe Manrique. Comme le veut l'usage, les Espagnols sortent de la ville avec les honneurs et sont escortés jusqu'à Nieuport²²⁹ et le *Te Deum* est

d'inspecteur général chargé de faire la liaison entre les ingénieurs (et intendants) et le pouvoir central. Il dirigea plusieurs sièges dont ceux de Gravelines et de Dunkerque. L'ascension de Vauban marque le début de sa propre décadence. Détesté de Louvois, il ne porte plus, à sa mort, qu'un titre honorifique. Tiré de Goënaga, 1990.

Pour la participation de Vauban au siège de Gravelines voir Bragard, 2006.

²¹⁹ Bragard, 2007, p. 57.

²²⁰ Dupas, 1963, p. 75.

²²¹ Dupas, 1983, p. 75.

²²² Bragard, 2007, p. 57.

²²³ Dupas, 1983, p. 75.

²²⁴ Bragard, 2007, p. 57.

²²⁵ Ozanne, 1998, p. 44.

²²⁶ P. Maréchal, *Mémoires de Turenne*, I-II, Paris, 1914. Extrait publié dans Ozanne, 1998, p. 44.

²²⁷ Ozanne, 1998, p. 44.

²²⁸ Dupas, 1983, p. 75.

²²⁹ Dupas, 1983, p. 75.

célébré le 7 septembre²³⁰. Gravelines devient officiellement française le 7 novembre 1659 lors de la signature de la Paix des Pyrénées. Celle-ci accorde au royaume de France, en plus de Gravelines et des forts Philippe et de l'Ecluse, l'Artois – à l'exception de Saint-Omer, Aire et Watten – Henuin, Bourbourg et sa châtellenie ainsi que Saint-Venant²³¹.

2.3.2. Vue à vol d'oiseau des travaux du siège de Gravelines par le maréchal de La Ferté le 30 août 1658 (Château de Versailles)

La *Vue à vol d'oiseau des travaux du siège de Gravelines par le maréchal de La Ferté le 30 août 1658* (fig.) – à ce jour seule représentation peinte du siège de 1658 – conservée au musée des châteaux de Versailles et du Trianon (MV599), n'a malheureusement pas encore été attribuée. Le musée du dessin et de l'estampe originale de Gravelines en possède une héliogravure sur vélin de Chavane intitulée *Prise de Gravelines, 30 août 1658* (fig.).

Avec ce tableau nous revenons à une forme plus « basique » de la peinture de bataille topographique à savoir un premier plan avec personnages surélevés par une terrasse, un deuxième plan cartographique figurant le siège et un troisième plan à nouveau en vue panoramique. Les différents travaux du siège sont visibles autour de la ville qui, contrairement aux autres tableaux étudiés, en est réduite au tracé de ses fortifications. Comme pour les sièges de 1644 et 1652, l'artiste s'est probablement inspiré des cartes gravées existantes cependant, nous ne pouvons pas, à l'heure actuelle, donner une source en particulier à l'image de la carte de Frédéric van Langren pour les frères Peeters. En ce qui concerne les cavaliers au premier plan, nous pouvons identifier le maréchal de La Ferté, de face sur son cheval gris, mais l'identification des autres protagonistes reste plus incertaine. Nous pouvons nous demander pourquoi l'artiste n'a-t-il pas figuré le roi ? Sans doute parce que, à cette époque, Louis XIV, toujours sous la tutelle de Mazarin, n'a pas encore lancé sa grande politique de propagande avec Colbert. Celle-ci ne prendra son essor qu'en 1661 avec la décision du roi de régner seul.

La différence majeure entre cette œuvre et les tableaux précédents est son format vertical. Ce choix peut sembler étonnant pour un type de peinture qui avait pour but de présenter l'ensemble des actions d'un siège dans un paysage panoramique. Ici, le panorama est considérablement réduit par la largeur du tableau, tandis que le ciel, habituellement réduit par l'horizon élevé, occupe la moitié de la composition. Cependant, si l'on regarde l'œuvre d'Adam-François van der Meulen, on y trouve également des compositions verticales donnant la part belle au ciel comme *La Prise de Condé-sur-Escaut* ou *La Prise de Naerden* avec Jean-Baptiste Martin, toutes deux conservées au Musée de Versailles. Ainsi, s'il peut paraître exceptionnel en comparaison avec les trois autres œuvres étudiées ici, ce format vertical est en réalité plutôt répandu dans la peinture de bataille sous Louis XIV.

Peut-on alors attribuer cette œuvre à Adam-François van der Meulen ? Non. Premièrement, nous l'avons vu, Van der Meulen abandonne la représentation de la ville assiégée sous forme de plan et relègue celle-ci au fond de la composition, sous forme de silhouette, atténuant ainsi la double distorsion de l'espace qui devient

²³⁰ Bragard, 2007, p. 57.

²³¹ Dupas, 1983, p. 75.

presque insensible tandis que le tableau qui nous occupe reprend le système de terrasse pour y placer les principaux protagonistes du siège – dans une composition par ailleurs très animée – devant un second plan incliné présentant une vision cartographique de la place et de ses environs. Deuxièmement, parce que la qualité d'exécution de la *Vue à vol d'oiseau des travaux du siège de Gravelines* ne laisse guère de doute sur l'infériorité de l'artiste par rapport au peintre du roi. Ainsi, il est beaucoup plus probable que le présent tableau soit l'œuvre d'un élève de Van der Meulen ou de Jean-Baptiste Martin qui reprit son atelier à la mort de celui-ci. Il serait intéressant d'approfondir l'étude de ce tableau afin de déterminer s'il est également inspiré par un document cartographique et d'identifier le peintre. Il serait étonnant qu'il n'existe aucune trace de l'auteur d'un tableau monumental figurant une grande victoire des armées du Roi Soleil et conservé au sein même du château de Versailles.

3. Paysage-scène ou paysage-décor ? Histoire et paysage dans les représentations des sièges de Gravelines

Après cette analyse des quatre tableaux figurant les sièges de la ville de Gravelines au XVII^e siècle, où pouvons-nous « ranger » la peinture de bataille topographique ? Est-elle peinture d'histoire ? Peinture de genre ? Paysage historique ? Ou simple traduction picturale de la cartographie ? En vérité, elle opère une parfaite synthèse de ces quatre genres.

En adoptant une vision descriptive du siège, la peinture de bataille topographique rompt avec l'idéal du théâtre classique et son principe des trois unités (temps – lieu – action) auquel répondait parfaitement la peinture d'histoire en se concentrant sur le moment le plus dramatique de l'action. Ainsi, plus la peinture de bataille est panoramique et cartographique, moins elle peut prétendre au rang de la peinture d'histoire. Pourtant, les tableaux étudiés ici, qu'ils soient l'œuvre des frères Peeters ou de Pieter Snayers, représentent bien un événement historique. Certes oui mais l'événement figuré est contemporain de leur temps et non plus un fait glorieux tiré d'un passé lointain ou de la mythologie antique. Désormais éloigné de la démonstration d'un exemple héroïque à suivre, le but des artistes est bien de relater un événement, ici un siège, et de glorifier le souverain. Cet art de propagande ne veut plus identifier celui-ci à un grand héros antique ou mythique mais plus directement présenter ses exploits militaires et ses nouvelles conquêtes. La peinture de bataille topographique est donc bien de la peinture d'histoire dans la mesure où elle figure un événement historique mais pas dans le sens du terme généralement admis²³².

²³² Dans un article de 2008, Joost Vander Auwera fait également le rapprochement en le genre de la peinture d'histoire et le format des tableaux. Par exemple Sebastiaen Vrancx réalisait des tableaux de petits formats comme il est coutume de le faire pour représenter des actions de guerres plus factuelles et plus génériques contrairement aux compositions d'artistes comme Rubens au caractère héroïque et allégorique. Pieter Snayers, qui collabora avec Rubens, reprend la même échelle que les tableaux de ce dernier pour figurer des actions de guerres très précises qui n'ont rien d'héroïques et sont loin d'être allégoriques. C'est par ce choix de format que l'œuvre de Pieter Snayers se rapproche de la tradition de la peinture d'histoire tandis que celles de Sebastiaen Vrancx restent dans la tradition de la peinture de genre. Voir Vander Auwera, 2008, pp. 43-44.

Si elle ne répond pas à la définition de la peinture d'histoire, en revanche, la peinture de bataille topographique répond à celle du paysage dit historique²³³. A une époque où le paysage tend à être représenté pour lui-même et se voit donc dépourvu de figures humaines, seules les scènes de genre – et une certaine peinture d'histoire – permettent de retrouver de véritables actions figurées dans un cadre naturel. Ce cadre se présente alors comme un théâtre dans lequel évoluent divers acteurs assurant l'intérêt du spectateur. Reste à différencier les « paysages avec figures » des « figures dans un paysage ». Autrement dit, il nous faut établir la « ligne de démarcation entre le paysage-scène et le paysage-décor »²³⁴. La différence se marque principalement par la taille et le rôle des figures. Il s'agit aussi de savoir si le tableau est organisé selon un modèle plutôt dramatique ou plutôt descriptif. Dans le cas où le modèle est plus dramatique, se pose la question des trois unités de temps, lieu et action. Cet idéal du théâtre classique se transpose à la peinture d'histoire par le choix de la figuration du point culminant d'une action dans un espace ordonné par une perspective unique. Les artistes opèrent donc un « resserrement spatial et une contraction temporelle »²³⁵. En revanche, dans le cas d'un tableau descriptif, les artistes vont utiliser un système de compartimentation narrative en accord avec la vision panoramique. La vue à vol d'oiseau permet ainsi de développer plusieurs épisodes annexes autour d'une scène principale.

Appliquons cela au tableau des frères Peeters. Les artistes déploient l'ensemble des travaux et actions du siège dans un large paysage panoramique mais concentrent toutefois l'attention du spectateur sur la prise des bastions sud-est par les maréchaux de Gassion et de La Meilleraye au centre de la composition. Cependant, contrairement aux œuvres figurant un parcours dans le paysage, les différents épisodes du siège de Gravelines, qui se déroulent dans un temps long, ne sont pas distinctement séparés mais bien unifiés par la topographie du lieu. Le paysage devient presque le sujet principal du tableau. Ceci est encore accentué dans la représentation du siège de 1652 par Lambert De Hondt. En effet, par une vision toujours panoramique mais plus rapprochée de la ville et en réduisant les événements du siège à la sortie des troupes françaises et à l'arrivée des généraux espagnols, l'artiste semble faire de la ville l'objet principal du tableau.

En ce qui concerne le tableau de Pieter Snayers et plus encore celui qui représente le siège de 1658, leur aspect plus cartographique réduit le rôle du paysage. L'importance est donnée ici au premier plan. Bien que nous soyons loin de ses premières œuvres topographiques comme le *Siège de Breda*, Snayers garde la vue « en plan » de la ville et même si, par le cadrage, il lui donne plus d'importance que dans la représentation des frères Peeters, il concentre l'attention sur l'armée. Si l'on se limite au premier plan, le tableau pourrait très bien illustrer un épisode de la vie quotidienne des soldats en campagne. L'archiduc Léopold-Guillaume et les généraux, à droite, ne sont d'ailleurs guère mis en évidence par rapport aux fantassins, à gauche. Cette dimension « générique » du tableau est accentuée par l'introduction de personnages pittoresques au milieu des soldats. C'est donc Snayers qui va opérer la meilleure synthèse entre la peinture d'histoire – par la figuration des actions du siège – la cartographie – par sa représentation de la ville – le paysage –

²³³ Sur la question du paysage historique voir Mérot, 2009.

²³⁴ Mérot, 2009, p. 135.

²³⁵ Mérot, 2009, p. 144.

par les alentours de ville – et la peinture de genre – par les personnages au premier plan.

En revanche, la *Vue à vol d'oiseau (...) du siège de Gravelines (...) 1658* donne un bel exemple de la « bataille de commandement ». En effet, l'important ici, ce sont bien les officiers. Le second plan ne sert qu'à situer le lieu de leur victoire. Étrangement, par l'agitation qui règne parmi les cavaliers, l'artiste arrive à mélanger tumulte et topographie, les deux grandes tendances de la peinture de bataille au XVII^e siècle. Si l'attention est d'abord portée sur ces cavaliers, il ne faut pas négliger l'importance donnée au ciel – qui occupe la moitié de la composition – et l'ombre projetée par les nuages sur la plaine de Gravelines. Par cela l'artiste donne plus d'expression au paysage que ne le fait Snayers.

Alors en définitive, ce paysage est-il scène ou décor ? Selon nous, plus le paysage est représenté sous un angle cartographique, plus il est décoratif. En effet, dans les tableaux de Snayers et celui de l'artiste anonyme de Versailles, l'avant-plan fait office de scène où se déroule l'action et, le second, de décor peint derrière celle-ci pour situer l'action. En revanche, dans le tableau des frères Peeters et celui de Lambert de Hondt, enlevez le second plan, il ne reste que quelques personnages interagissant avec le vide. Le duc d'Orléans n'aurait plus rien à présenter, l'archiduc Léopold-Guillaume n'aurait plus rien à admirer. Le paysage au second plan n'est donc plus décor derrière la scène mais bien une scène en elle-même introduite par les acteurs du premier plan. Cette analyse peut toutefois être nuancée car si l'on s'en tient au déroulement de l'action, alors le tableau de Snayers présente un paysage-scène, puisque les événements du siège y sont figurés et celui de Lambert De Hondt présente un paysage-décor puisque le peu d'action est limité au premier plan. Cependant, contrairement à Snayers qui alterne différentes perspectives, les plans ne se séparent pas aussi facilement chez Lambert De Hondt. Avant-plan et arrière-plan sont unifiés et ne forment qu'un seul et même paysage.

La peinture de bataille topographique est donc bien porteuse d'une certaine théâtralité car, si elle ne reprend pas l'idéal du théâtre classique et la question des trois unités de temps, lieu et action comme le fait si bien la peinture d'histoire, elle accentue le côté « guerre-spectacle » du siège par le traitement du paysage. Ce n'est donc pas un hasard si les bataillistes flamands du XVII^e siècle sont d'abord des paysagistes, comme les frères Peeters, ou des peintres de genre comme Pieter Snayers, et non pas des peintres d'histoire comme Rubens ou Velasquez qui opteront plutôt pour des compositions tumultueuses et des figures monumentales. « La vie des grands a beaucoup de rapports aux représentations du théâtre »²³⁶ et cette théâtralité est donnée non seulement par l'essence même du siège, véritable « guerre-spectacle » mais également par le traitement du paysage qui devient le théâtre de cette guerre.

Delphine Schreuder, le 9 janvier 2015

²³⁶ Abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, cité dans Cornette, 1993, p. 249.