



Émilie d'Orgeix

LE CHAMP DE BATAILLE COMME LIEU D'INSPIRATION URBAINE ET ARCHITECTURALE

Parmi les différents *temps* de la guerre, le plus souvent mis à l'honneur fut, sans contexte, le retour de l'armée victorieuse en ville, le temps du triomphe, des parades et des processions qui entouraient et récompensaient le général victorieux et ses troupes¹. Cependant, cette mise en scène du théâtre de la guerre organisée *a posteriori* ne doit pas faire oublier combien l'histoire de l'architecture s'est nourrie de textes, de références et de matériaux, non pas uniquement issus de la reconstitution festive de la guerre mais, de manière plus littérale, du champ de bataille, lieu originel du triomphe militaire. C'est là où, « emplis d'un torrent de colère », nous les guerriers « sommes allés à leur rencontre en courant avec la lance, avec le bouclier, debout, homme contre homme, en nous mordant la lèvre de fureur² ». Le premier lieu du triomphe, ce camp du triomphe (*castrensis triumphus*), prend place au milieu des soldats et du butin. C'est là que les soldats, courbés au sol, ramassaient les dépouilles servant à assembler les trophées militaires (fig. 1). Si la quête des origines a largement nourri les réflexions en histoire de l'architecture, notamment depuis la deuxième moitié du XVIII^e siècle, à travers les écrits de Laugier et de Lodoli puis au siècle suivant de Soane, Viollet-le-Duc, Semper, Choisy ou Wagner³, ce lieu fondateur qu'est le champ de bataille n'a suscité que peu d'intérêt, comparativement à la mise en scène et à la constitution du cortège triomphal lors de cérémonies urbaines.

Replacer les discours sur l'urbanisme et l'architecture en plein champ de bataille livre cependant plusieurs pistes fructueuses. C'est, en premier lieu, le moyen de reconsidérer le champ de Mars non pas uniquement comme un lieu d'action mili-

1 Je fais référence ici à l'article d'Yves Pauwels dans le même volume sur le triomphe militaire. La bibliographie concernant le triomphe romain est abondante. Voir notamment Mary Beard, *The Roman Triumph*, Cambridge, Harvard University Press, 2007.

2 Aristophane, *Les Guêpes*, texte établi et traduit par Philippe Renaud, Paris, Les Belles Lettres, 2002, v. 1081-1084.

3 Cette obsession des origines a d'ailleurs eu des résultats fructueux, comme l'a démontré Mark Wilson Jones dont les travaux mettent en valeur comment la croyance en la genèse constructive de l'ordre dorique explique pourquoi il fut le dernier ordre rejeté par le mouvement moderne. Mark Wilson Jones, *Principles of Roman Architecture*, New Haven, Yale University Press, 2003



Fig. 1. Giovanni Battista Galestruzzi, *Soldato con le spoglie*, gravure sur cuivre, v. 1630 (photographie de l'auteur).

taire, mais également comme un espace physique et mémoriel d'inspiration urbaine et architecturale⁴. Alors que l'influence de la castrametation militaire et de la structuration des camps militaires a souvent été liée à la création de villes, le champ de bataille a rarement été considéré en tant qu'objet architectural et urbain. Pourtant, comme le rappelle Strabon, le camp militaire fortifié ne pouvait être comparé à une ville. Il note ainsi dans la *Géographie* combien Posidonius s'amuse de Polybe « chiffrant à 300 les villes détruites par Tibérius Gracchus et lui reproche d'avoir voulu flatter celui-ci en appelant villes de simples camps fortifiés, comme on le fait dans les défilés du triomphe⁵ ». Cette pique moqueuse de Posidonius n'en souligne pas moins la fortune du camp romain, mobile et éphémère, en tant qu'instrument de triomphe dans le cortège du vainqueur. Dans cet ordre d'idées, comment ne pas envisager que le lieu du triomphe guerrier, le champ de bataille foulé par les armées, ait pu lui-même nourrir le triomphe ? Empruntant ce fil conducteur, plusieurs pistes de recherche sont envisageables. La première s'intéresse à la fortune du lieu, explorant comment le sol sur lequel prirent place les batailles a pu être pérennisé et mémorialisé. La seconde s'intéresse à la transposition dans l'espace urbain du champ de bataille, ce terrain d'af-

4 Voir à ce sujet l'introduction de Pierre Nora, « Entre histoire et mémoire. La problématique des lieux », *Les lieux de mémoire, I - La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. xvii-xlii.

5 Strabon, *Géographie*, texte établi et traduit par François Lasserre, Paris, Les Belles Lettres, 1966, III, 4, 13.

frontement par essence ouvert et polymorphe. Enfin, la troisième approfondit la question de la fortune matérielle, reconsidérant tout d'abord comment les *fructi belli*, butins et dépouilles ramassés au sol, ont nourri l'invention architecturale avant de s'interroger sur l'évolution de leur sens. Fruit de ces quelques réflexions, cet article considère le champ de bataille comme un champ d'étude à part entière. Il vise à ouvrir quelques pistes de recherche sur les liens unissant villes de guerre et de paix, art militaire et civil, culture antique et moderne.

LE CHAMP DE BATAILLE ET LA VILLE

En préambule à la création urbaine, il faut se souvenir que c'est autour et en fonction du site de la bataille que de nombreuses « villes de victoire » antiques furent fondées. Comme le souligne la définition de *L'Encyclopédie* : « Romulus, Bacchus, & Castor bâtirent des villes dans les lieux où ils avaient triomphé, ou établirent des colonies dans les lieux dont ils avaient chassé les anciens habitants ; c'est ce que Pompée, César, Auguste, Titus, Trajan & autres empereurs imitèrent, en donnant aux villes qu'ils élevèrent le nom de *Nicopolis*⁶. » Reprenant une tradition de fondations urbaines initiée par Alexandre le Grand, Suétone relate ainsi comment l'empereur Octavien mit en place à Actium sur la côte occidentale de la Grèce un dispositif urbain et scénographique complexe pour commémorer sa victoire contre Antoine et Cléopâtre en 31 avant J.-C. : « Pour mieux perpétuer le souvenir de la victoire d'Actium, il fonda près de cette ville celle de Nicopolis où furent institués des jeux quinquennaux, il agrandit l'ancien temple et, après avoir orné de dépouilles navales ce lieu où il avait campé, il en fit consécration à Neptune et à Mars⁷. » Octavien réalisa tout d'abord un trophée naval géant en face du détroit du cap d'Actium en faisant incruster dans un large podium les proues de plus d'une quarantaine de ses navires ruinés. C'est également sur un lieu proche de ce site, et plus exactement à l'endroit même où sa tente et son poste de commandement étaient situés pendant la bataille, qu'il fonda une ville nouvelle⁸. La portée symbolique de cette création urbaine, celle d'une victoire érigée, non pas dans un espace de célébration ultérieure, mais sur le site même d'une action militaire, illustre l'une des premières pistes offertes par le champ

6 Denis Diderot, Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1772, vol. 11, p. 136, consulté dans le dictionnaire en ligne : <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/> [consulté le 10/09/2013].

7 Suétone, *Vie des douze Césars*, texte établi et traduit par Henri Ailloud, Paris, Les Belles Lettres, 1989, t. 1, XVIII.

8 William M. Murray, Photios M. Petsas, *Octavian's Campsite Memorial for the Actian War*, The American Philosophical Society, vol. 79, part 4, 1989, p. 6. Citation de Suétone p. 9.

de bataille⁹. La fondation d'une ville sur le site d'un conflit récent revêt un sens particulier. L'imposition d'un tracé urbain *ex nihilo* sur le site nouvellement conquis répond ici à la volonté politique d'Octavien de consolider son emprise sur le territoire.

Bien que les exemples de villes fondées sur les lieux mêmes d'évènements militaires soient rares, la tradition antique de la *nicopolis* trouve un écho direct dans le projet du commissaire des guerres de Napoléon, Jean Rivaud, qui propose de fonder en 1803 une *ville des victoires* directement sur le champ de bataille de Marengo¹⁰. Ayant parcouru les lieux où Bonaparte avait « su fixer la victoire », Jean Rivaud conçoit « le projet d'une ville qui, élevée sur le champ de bataille qui a fixé à jamais les hautes destinées de la grande nation, rappellera par son nom, par ses formes, cette glorieuse et mémorable époque¹¹ ». Le discours de Rivaud est particulièrement intéressant car il dépasse l'ambition première des *nicopolis* antiques dont seules la localisation et la toponymie rappelaient l'évènement guerrier victorieux. Dans son projet, Rivaud s'intéresse également à la forme de sa ville nouvelle, adaptant la variété des plans de villes de victoire antiques à celui d'une ville *à la moderne* d'inspiration obsidionale, formant « un octogone parfait, ayant de circuit environ deux mille toises sur six cents de diamètre », soulignant ainsi son lien symbolique avec les créations idéales voisines de la citadelle de Turin au nord et de Palmanova à l'est. Organisé selon un plan rayonnant depuis la place centrale de Marengo, le parcours à travers les « huit grandes rues avec des portiques faisant galerie dans toute leur étendue [...] indique toutes les actions du héros depuis le 22 germinal an 4 jusqu'à ce jour ». La ville fonctionne, d'une part, comme une succession de stations rythmant la carte historique des étapes victorieuses de Bonaparte. Ainsi, « en entrant par la porte du Levant, on traversera le cours de la descente, la place du Marabou, la rue du Nil, celle des Pyramides, la place du Caire et la rue d'Aboukir ; au sud-est de cette ligne, on trouvera les rues d'Hesney, de Souhama, de Cophtos, de Benour, de Bardis [...] rappelant toutes les victoires et combats dans la Haute Égypte¹² ». D'autre part, l'orientation des rues de la ville correspond à celle des trajets effectués par les troupes de Bonaparte lors de ses différentes campagnes. Le promeneur qui parcourt la ville du sud à l'est emprunte donc successivement « les rues de l'expédition [d'Égypte] et de Malte [qui] ont leur direction du Midi au Levant ».

9 John Ellis Jones, « Cities of Victory. Patterns and Parallels », *Nicopolis I. Proceedings of the first International Symposium on Nicopolis* (E. Chrysos ed), Nicopolis, Preveza, 1987, pp. 99-108, <http://ebookbrowse.com/gdoc.php?id=49747763&url=8d66f51582ff30435993f4c9a3d979e9> [consulté le 10/09/2013].

10 Le texte de Jean Rivaud existe dans ses versions manuscrite et imprimée. Ms : Jean Rivaud, *La Ville des Victoires, sur le champ de bataille de Marengo, dédiée au Premier Consul de la République Française*, [1803]. Cote : AN, dossier F 13 1622 ; imp : Jean Rivaud, *La ville des victoires sur le champ de bataille de Marengo, dédiée au premier consul de la république française par J. Rivaud*, Paris, Imprimerie de Bertrand-Pottier, 1803. Cote : BnF, V-22346.

11 *Ibid.*, pp. 6-7.

12 *Ibid.*, p. 10.

L'ambition de Rivaud de consolider des territoires nouvellement conquis par l'édification d'une *nicopolis* moderne sur le champ de bataille de Marengo, ville qu'il propose de nommer *La Napoléone*, constituait, à bien des égards, une dédicace naïve et utopique à la gloire militaire de Bonaparte. Bien que Rivaud place la mémoire d'une action militaire au centre de son programme urbain, son texte illustre combien il maîtrisait peu la topographie de la plaine traversée par la Bormida à l'est d'Alexandrie où eut lieu la bataille. Nulle part, il ne décrit le site ou ne mentionne aucun des nombreux plans existants ou des relevés d'ingénieurs géographes actifs en Piémont depuis 1794. C'était pourtant oublier que Bonaparte lui-même s'était longuement appuyé sur les planches de l'atlas géographique de Giovanni Tommaso Borgonio pour préparer les opérations militaires de Marengo¹³. Cette absence d'ancrage topographique dans l'œuvre de Rivaud est intéressante. Si elle illustre, dans ce cas, le manque de contextualisation du projet, elle révèle également, par ricochet, que le champ de bataille donnait lieu à des recherches préliminaires et des descriptions graphiques et textuelles visant à circonscrire son espace. Or, la définition d'une typologie du champ de bataille ouvre une nouvelle voie fructueuse car elle permet d'envisager la manière dont il a pu faire l'objet de réemploi et de transposition.

LE CHAMP DE BATAILLE DANS LA VILLE

Darius ne choisit pas au hasard la vaste plaine de Gaugamèles pour y placer ses troupes avant la bataille qui l'opposa à Alexandre en 331 avant J.-C. Comme le relate Diodore de Sicile : « Darius désirait déployer son armée en bataille aux environs de Ninive car les plaines qui entourent cette ville offrent de vastes espaces libres et sont particulièrement propices à une grande armée¹⁴ ». Il prit même le soin de faire dépierrer le terrain avant l'affrontement pour l'aplanir afin qu'il ne présente aucune irrégularité qui puisse ralentir la marche des troupes. Hérodote décrit la même configuration topographique pour le champ de bataille de Marathon en 490 avant J.-C. Le choix de situer la bataille dans un vaste « champ de fenouil » (*μάραθος*), outre la valeur symbolique de cette plante réputée pour améliorer la vision, permit selon Hérodote de lancer les troupes athéniennes au pas de course (*δροφά*), soulignant qu'ils furent, « autant que nous le sachions, les premiers de tous les Grecs qui allèrent à l'ennemi en courant¹⁵ ». Du point de vue de la tactique, situer une bataille en plaine, dans un lieu plan ne comportant

13 Georges Arnaud, « La cartographie officielle en Italie et l'Institut géographique militaire », *Annales de Géographie*, vol. 33, n° 185, 1924, p. 492.

14 Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, texte établi et traduit par Paul Goukowsky, Paris, Les Belles Lettres, 1976, XVII, 53.

15 Hérodote, *Histoires*, texte établi et traduit par Ph. E. Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 1963, livre VI, 112.

ni végétation ni accident de terrain, permettait une mise en scène martiale bien plus saisissante que dans un goulet ou un défilé. On pouvait y effectuer une charge brutale et massive des troupes, provoquant une terreur panique chez l'ennemi « frappé de saisissement et d'épouvante à la vue des chars porteurs de faux lancés au grand galop¹⁶ ». Homère compare même le champ de bataille de Scamandre à une immense prairie foulée par la marche pesante des armées : « Comme on voit par troupes nombreuses, des oiseaux ailés, oies ou grues ou cygnes au long cou, dans la prairie asiaticque [...] voler en tout sens, battant fièrement des ailes et les uns devant les autres, se poser avec des cris dont toute la prairie bruit, ainsi des nefs et des baraques, des troupes sans nombre se répandent dans la plaine de Scamandre, le sol résonne terriblement sous les pas des guerriers et des chevaux¹⁷. » Cette image récurrente chez les auteurs antiques du champ de bataille dans une plaine dénudée de tout « espace *en vue*, signalant le commencement ou la fin d'un lieu », pour reprendre les termes de Strabon, est importante¹⁸. Elle définit le champ de bataille comme un espace *en creux* dans le paysage sur lequel les soldats peuvent se déplacer librement. Comme le souligne Furetière dans l'édition de 1690 du *Dictionnaire universel*, l'étymologie du mot « champ » est issue « du grec *chamai-pons*, qui signifie proprement celui qui marche à pied¹⁹ ». Or, cette définition d'une étendue plane non construite, propre à assurer une circulation fluide et, par extension, aux manœuvres militaires, est riche de perspectives. Elle démontre combien l'espace vacant du champ de bataille constitue le modèle même du *campus Martius*, consacré au dieu de la guerre, où les hommes se réunissaient en armes pour les entraînements et les parades. Envisagé comme une transposition urbaine du champ de bataille, l'espace du champ de Mars prend un sens nouveau. Loin d'être uniquement un lieu d'entraînement et, plus tardivement, de promenade, il symbolise l'espace de la guerre transposé dans la ville, un espace délibérément non construit dont la présence sert à remémorer chacune des batailles victorieuses. Comme le souligne Piranèse, Strabon avait parfaitement saisi la portée symbolique du champ de Mars romain qu'il décrit « *con maggior distinzione d'ogni altro*²⁰ ». Strabon, en effet, en offre une longue description soulignant sa relation formelle avec l'espace vacant du champ de bataille naturellement encadré par les sommités environnantes : « L'étendue de cette plaine qui permet simultanément et sans gêne ni pour les uns, ni pour les autres, d'une part les courses de chars

16 Diodore de Sicile, *op. cit.*, XVII, 58.

17 Homère, *Iliade*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1987, t. I, chant II, 460.

18 Strabon, *op. cit.*, III, 5, 6.

19 Antoine Furetière, « champ », *Dictionnaire universel...*, La Haye & Rotterdam, Arnoult & Reiner Leers, 1690, t. I.

20 Giovanni Battista Piranesi, *Accurata, e succinta descrizione topografica delle antichità di Roma dell'abate ridolfino venuti cortonese presidente all'antichità romane, e membro onorario della Regia Società degli antiquari di Londra*, Rome, presso Gio: Battista Bernado, 1763, vol. I, p. VIII.

et toute la variété des démonstrations hippiques, d'autre part les exercices à la balle, au cerceau et à la lutte d'une foule considérable et les œuvres d'art qui en ornent tout le pourtour, le sol recouvert toute l'année de gazon vert et, au-delà du fleuve, la couronne de collines qui s'avancent jusqu'au bord de l'eau et font l'effet d'un décor de théâtre, tout cela offre un tableau dont l'œil a peine à se détacher²¹. » S'il manque à la description de Strabon le rappel explicite de la bataille, Piranèse prend soin de mentionner les activités martiales du champ de victoire sur lequel « *esercitando Romolo i suoi soldati alle armi fosse da' medesimi ucciso, e tagliato in pezzi per nascondarlo, dal que nacque la sua apotheosi*²² ». La composition paysagère de Strabon, figurant un espace vide ceint par un écrin de collines au milieu duquel Romulus et ses soldats se taillaient aimablement en pièces, est d'ailleurs proche de certaines mises en scène de triomphes romains. Ainsi, lors du triomphe de Germanicus en l'an 18 après J.-C., un soin tout particulier fut accordé à la restitution de la topographie du *campus bellum*, reconstitué selon Tacite grâce à des « représentations de montagnes, de fleuves et de batailles, précédant le [cortège] du vainqueur²³ ».

Envisagé sous cet angle, le champ de Mars, transposition urbaine du champ de bataille, devient un monument mémoriel consacré à la guerre dont la cohérence et la force du message sont assurées par la création et la maintenance d'une zone *non aedificandi* au sein d'un espace urbain souvent encombré. La vague de création de champs de Mars en France durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, à Paris mais également à Perpignan, Rennes, Rouen, Angoulême et Colmar, pour ne citer que les villes les plus importantes, illustre la fortune du modèle antique dont la symbolique sera encore reprise et renouvelée après la Révolution (fig. 2). Michelet n'a-t-il pas ainsi souligné en 1847 : « La Révolution a pour monument le vide. Son monument c'est ce sable, aussi plan que l'Arabie [...]. Et si cette plaine est aride, et si cette herbe est séchée, elle reverdira un jour. Car dans cette terre est mêlée profondément la sueur féconde de ceux qui, dans un jour sacré, ont soulevé ces collines [...] le jour où trois millions d'hommes, levés comme un homme armé, ont décrété la paix éternelle²⁴. » Et, comme le relève Ernest Maindron, c'est sur « cette surface immense que le monde entier s'est donné rendez-vous ; cette plaine dénudée où s'entraînaient encore hier nos chers fantassins et nos brillants cavaliers inspire un certain respect fait de souvenirs et d'espérances²⁵ ». Tout comme Rivaud avait repris et déployé la symbolique de la *nicopolis* antique dans son projet de création de ville napoléonienne, Philippe

21 Strabon, *op. cit.*, V, 3, 8.

22 Piranesi, *op. cit.*, p. 59.

23 Tacite, *Annales*, texte établi et traduit par Pierre Wuilleumier, Paris, Les Belles Lettres, 1990, II, 41.

24 Cité par Ernest Maindron en collaboration avec Camille Viré, *Le champ de Mars 1751-1889*, Paris-Lille, L. Baeschet et L. Danet, 1889, p. 3.

25 *Ibid.*, p. 4.

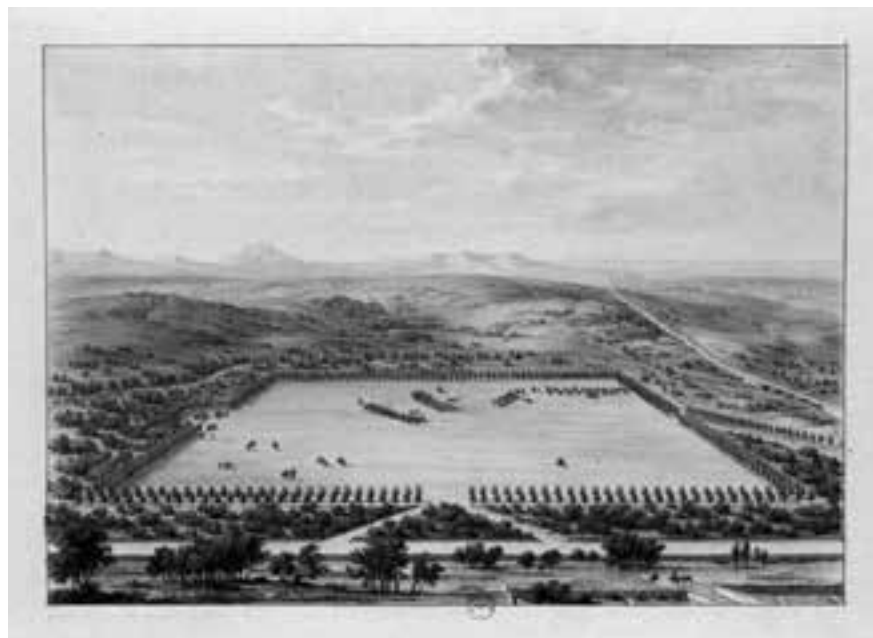


Fig. 2. Louis de Lespinasse, *Le Champ de Mars de Perpignan*, v. 1780. Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, cabinet des Estampes, rés VE-26 (N).

Chéry, peintre portraitiste, élève de Joseph-Marie Vien, propose en 1801 de transposer en ville « le cimetière du champ d'honneur » dans un ouvrage intitulé *De la colonne nationale et triomphale, dont le simulacre, réduit à cent quatre-vingt pieds, se voit à Paris, sur la place de la Concorde*²⁶. Jugeant que la « colonne funèbre et triomphale » que l'on propose d'élever à Paris à « la mémoire des héros au sang desquels nous devons notre repos » ne rend pas compte de tous les honneurs à leur rendre, Chéry suggère de creuser le terrain qui entoure la colonne pour y transporter les dépouilles des soldats tués sur le champ de bataille²⁷. Ainsi, « les militaires de simple grade, morts en combattant pour la patrie, seraient inhumés avec les honneurs militaires » dans des souterrains creusés sous les champs élyséens, dans un *simulacrum* de champ de bataille dont le périmètre serait délimité par des pyramides placées aux angles.

26 Philippe Chéry, *De la colonne nationale et triomphale, dont le simulacre, réduit à cent quatre-vingt pieds, se voit à Paris, sur la place de la Concorde*, Paris, Au bureau du journal des bâtimens civils, des Monumens et des arts, rue de Sèvres, n° 1 038, Faubourg Germain. Et chez les Marchands de Nouveautés, 1801.

27 *Ibid.*, p. 27, note 1.

LE CHAMP DE BATAILLE ET L'ARCHITECTURE

La création d'un mémorial urbain en l'honneur des soldats tués sur le champ de bataille fait appel à une troisième notion, centrale pour envisager son héritage symbolique, celle de la fortune des dépouilles abandonnées sur le théâtre des opérations militaires. Comme le rappelle Thucydide, rares étaient les peuples qui honoraient la mémoire des soldats tués sur leurs terres. Cet exceptionnel respect envers les morts fut même invoqué par les Platéens après la prise de leur ville par les Spartiates entre 428 et 427 avant J.-C. : « Tournez en effet vos regards vers les tombeaux de vos pères qui, morts sous les coups des Mèdes et enterrés chez nous [les Platéens], recevaient de nous chaque année des honneurs officiels, avec les vêtements et toutes les offrandes rituelles, avec tous les fruits de notre terre [...] offerts par des alliés à leurs anciens compagnons d'armes²⁸. » Les dépouilles des soldats vaincus constituaient, plus communément, des *spolia* dont la fortune était diverse. Dans de très rares cas, les corps démembrés des soldats étaient, par la suite, reconstitués et empalés sur des piques avec leur équipement militaire formant sur le champ de bataille des silhouettes groupées de mannequins en lesquelles George Hersey a perçu un modèle fondateur tant pour les colonnes anthropomorphes que pour leur scansion dans la syntaxe architecturale²⁹. Plus fréquemment, l'armée victorieuse, après avoir tué les soldats vaincus, transportait le butin depuis le champ de bataille jusqu'à son lieu d'exposition dans le cortège, formant ce que Michel Tarpin a appelé la « chaîne opératoire de la victoire », relevant, par ailleurs, combien les maillons de ce processus complexe d'appropriation, d'exposition et de transformation restent encore mal définis³⁰. Le texte homérique fournit de multiples références à ces rites de sacrifice et prises de butin qui accompagnaient la victoire. Ainsi, dans l'*Iliade*, Nestor clame à voix forte aux Argiens : « Héros danaens, serviteurs d'Arès, mes amis ! Que personne maintenant ne reste plus en arrière pour se jeter sur les dépouilles afin d'en rapporter le plus possible aux neufs. Tuons les hommes d'abord : après quoi, vous pourrez à votre aise, dans toute la plaine, ravir leurs armes aux cadavres des morts³¹ ». L'emploi par Homère du pléonasme de cadavres et de morts rappelle combien la *virtus* antique dépendait des rites de sacrifice et d'appropriation autour des soldats tués. Car, comme l'a rappelé Walter Burkert, un homme devait, « pour approcher les dieux »,

28 Thucydide, *La guerre du Péloponnèse*, texte établi et traduit par Raymond Weil, Paris, Les Belles Lettres, 1990, III, LVIII, 4.

29 George Hersey, *The Lost Meaning of Classical Architecture*, Cambridge, MIT Press, 1988, p. 54.

30 Michel Tarpin, « Les "Manubiae" dans la procédure d'appropriation du butin », dans « *Praeda* ». *Butin de guerre et société dans la Rome républicaine* (M. Coudry, M. Humm éd.), *Kriegsbeute und Gesellschaft im republikanischen Rom* (Collegium Beatus Rhenanus, 1), Stuttgart, Franz Steiner, 2009, p. 81.

31 Homère, *Iliade*, *op. cit.*, VI, 70.

avoir fait brûler « de nombreux morceaux de cuisses de bœufs et de chèvres³² ». C'est ainsi que les bas reliefs de l'autel monumental de l'*Ara Pacis* érigé entre 13 et 19 avant J.-C. en l'honneur de la paix universelle figurent l'empereur Auguste sous les traits d'un immolateur, précédé de serviteurs portant la hache du sacrifice³³.

La pratique de la *spolia* sur le champ de bataille, lieu originel du sacrifice, charge, bien évidemment, chacune des dépouilles d'une force renouvelée. Si les assemblages *in situ* de butins ou leur exposition dans le cortège triomphal étaient éphémères, le transport des *spolia* dans les villes ou leur intégration en tant qu'ornement architectural peut être, en ce sens, entendu comme la transposition pérenne du rite sacrificiel dans l'architecture. Certains auteurs, tel John Onians, ont clairement défini différents moments dans ce processus d'appropriation du butin de guerre. Le temps de la guerre étant lié à celui de la compétition humaine, le temps de la victoire à celui de sa transposition urbaine. Parmi les différents lieux où étaient exposés les *spolia*, le plus important était le trésor qui offrait, selon Onians, « un moyen de ramener le concours architectural au centre même du culte. Les rangées de trophées qui étaient érigés à Olympie et à Delphes au VI^e et V^e siècle avant J.-C. permettaient aux villes de présenter les arrangements de dédicaces et de trophées qui étaient les emblèmes de la puissance, du succès et de la richesse de leurs citoyens³⁴ ». Le second lieu de transposition du butin de guerre, symbole de la puissance des villes, a très tôt constitué en l'intégration de l'*ornatus*, compris dans son sens étymologique d'équipement militaire (lances, boucliers, armures, casques...), dans le décor architectural formant ce qu'Étienne Lapalus a nommé une « parure sculptée³⁵ ». C'est contre cet usage que l'un des Pères de l'Église, Clément d'Alexandrie, s'oppose violemment, y voyant à juste titre une rémanence du sacrifice guerrier durant l'Antiquité tardive offert à des dieux « qui se donnent des occasions de jouir tantôt dans des luttes armées des stades, tantôt dans des guerres où une ardente émulation entraîne les soldats à d'innombrables combats ; ils peuvent ainsi se rassasier sans mesure de meurtres humains³⁶ ». Il s'attaque également à l'architecture, « ces temples – eux non plus, je ne les passerai pas sous silence, et ils seront aussi soumis à ma réfutation –, on ne les nomme temples que par euphémisme, puisqu'ils ne furent d'abord que des tombeaux³⁷ ».

32 Walter Burkert, *Homo Necans. Rites sacrificiels et mythes de la Grèce ancienne*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, p. 20. Sa citation est issue de l'Illiade, II, 1, 40.

33 *Ibid.*

34 John Onians, *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1988.

35 Étienne Lapalus, *Le fronton sculpté en Grèce des origines à la fin du IV^e siècle*, Paris, De Boccard, 1968, p. 13.

36 Clément d'Alexandrie, *Le Protreptique*, Paris, Éditions du Cerf, 2004, p. 100, v. 42, 1.

37 *Ibid.*, p. 103 (v. 44, 4).

Les nombreux travaux consacrés, depuis les années 1980, aux origines de l'ornement ont mis en valeur leurs multiples ramifications avec la *spolia*. Ces influences sont lisibles dans les décors mais aussi dans les éléments structurels formant la syntaxe architecturale classique³⁸. Comme l'a souligné Pierre Gros, « on ne saurait éluder le problème [de l'ornementation] en réduisant le champ sémantique du mot aux moulures décoratives ou rythmiques »³⁹. John Onians, Joseph Rykwert ou George Hersey ont également relevé les relations unissant le langage classique de l'architecture à la culture matérielle militaire. Cette influence concerne tant les éléments horizontaux de l'architecture (dont *limbus*, *fregio*, *frise* qui font tout autant référence aux membres humains qu'à l'équipement des soldats) que les éléments structurants verticaux (colonnes, caryatides, termes et chapiteaux qui rappellent la marche disciplinée et ordonnée des armées mais aussi la prise de captifs – fig. 3). L'appropriation et la combinaison de chacun de ces éléments ont permis à l'architecture « de se prêter à l'expression intégrale de la personnalité [de ses commanditaires]⁴⁰ ». En France, l'utilisation de l'équipement militaire de l'hoplite, la *panoplie*, sur l'attique du pavillon du Louvre de Goujon et Lescot, illustre l'une des translations apparemment les plus littérales de la *virtus* militaire antique durant la période moderne (fig. 4).

Les modes d'appropriation foisonnants du motif des *spolia* antiques dans l'architecture posent cependant la question de leur vocation et, notamment, de la dissolution de leur sens martial originel. La conclusion de l'ouvrage de Joachim du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*, contemporain de la construction du Louvre de Lescot, est à cet égard révélatrice des modifications de sens accolées à la réutilisation de motifs militaires à l'antique : « Là donc, Français, marchez courageusement vers cette superbe cité romaine et des serves dépouilles d'elle (comme vous avez fait plus d'une fois), ornez vos temples et autels⁴¹ ». Dans ce passage, les *spolia* mentionnées par Du Bellay ne sont pas les fruits du champ de bataille, ce sont plus prosaïquement « des dépouilles de dépouilles » trouvées ou inspirées d'édifices antiques romains. Si la définition de Du Bellay illustre combien il convient d'être circonspect sur le sens de ces *militaria* modernes, une incursion dans la France du XVIII^e siècle révèle toute la complexité du sujet.

38 Outre les travaux déjà cités de John Onians et de George Hersey, voir en particulier l'ouvrage de Joseph Rykwert, *The dancing Column. On Order in Architecture*, Cambridge-London, MIT Press, 1996.

39 Pierre Gros, « La notion d'*ornamentum* de Vitruve à Alberti », *Perspective*, 2010-2011, n° 1, p. 130.

40 John Onians, « Pourquoi les ordres ? », *L'emploi des ordres à la Renaissance* (Jean Guillaume éd.), Paris, Picard, 1992, p. 326.

41 Joachim Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*, Paris, Arnou l'Angelier, 1549, p. 10 (partiellement cité par Jean Guillaume, « Les Français et les ordres 1540-1500 », *L'emploi des ordres...*, *op. cit.*, p. 193.



Fig. 3. Détail des captifs de l'Arc de Carpentras (photographie de l'auteur).



Fig. 4. Détail des trophées de l'attique du Louvre de Lescot, Paris (photographie de l'auteur).

Deux exemples en particulier illustrent les méandres empruntés par le champ de bataille qui, s'il n'était pas absent des discours, semble devoir plutôt être envisagé comme un motif lointain et diffus que comme un élément véritablement structurant du décor militaire. Le premier est fourni par le *Café militaire* conçu par Nicolas Ledoux en 1762⁴². Élie Fréron, critique littéraire fondateur de *L'Année littéraire* rapporte, dans un article paru l'année de son inauguration, « l'idée de la décoration » que lui a confiée Ledoux et qui lui paraît ingénieuse : « L'auteur suppose que des militaires sortant d'un combat arrivent dans un endroit de délassement, assemblent leurs piques, les lient avec les lauriers de la victoire et les coiffent de leurs casques ; il en résulte dans toute l'étendue de la salle l'effet de douze colonnes triomphales qui se répète à l'infini par la magie des glaces. Les casques sont d'un beau choix et bien contrastés, ils caractérisent sous des emblèmes différents les héros et les dieux de l'Antiquité. Des trophées chargés de dépouilles, d'étendards, de couronnes, etc. lient cette ordonnance que les repos artistement ménagés contribuent beaucoup à faire valoir⁴³. » (fig. 5). Quoique différemment de Joachim du Bellay qui avait déplacé les *spolia* de leur lieu d'origine, Ledoux ne « dépouille » pas moins les trophées militaires de leur sens originel. Si le champ de bataille est mentionné dans son discours, il est ici considéré comme un lieu d'entraînement et de manœuvres ; les références à l'affrontement militaire, au sacrifice et à la mort y sont expurgées. Ce ne sont d'ailleurs pas des armes prises à l'ennemi que les officiers de Ledoux déposent en arrivant dans ce lieu de « délassement », mais leur propre équipement qu'ils prennent le temps d'agencer artistiquement en faisceau. Quant à la fortune du modèle antique, elle fait essentiellement référence à l'utilisation de motifs ornementaux inspirés « des héros et des dieux de l'Antiquité ». La veine d'inspiration de Ledoux, qui tend à une relecture moderne ornementale et pacificatrice des *militaria*, est proche de celle proposée par Jean-Baptiste Carré dans un ouvrage intitulé *Panoplie ou réunion de tout ce qui a trait à la Guerre* publié en 1795⁴⁴. Tout au long d'une patiente enquête historique qui tient déjà de la « grammaire » des arts décoratifs militaires, Jean-Baptiste Carré tente de démêler l'écheveau de « ce que le Génie de la guerre a créé, pour seconder ses fureurs, en fournissant aux malheureux humains une multitude d'instruments de mort et de carnage, et des moyens de destruction dans ceux mêmes qui sembleraient devoir les en préserver⁴⁵ ». Or, si Carré rappelle la forme et l'utilisation de toutes les armes dont il a patiemment cherché les traces dans les arsenaux, les cabinets

42 Voir à ce sujet l'article de Michel Gallet, « Un ensemble décoratif de Ledoux : les lambris du café militaire », *Bulletin du musée Carnavalet*, n° 1, 1972, pp. 13-16.

43 Élie Fréron, *L'Année littéraire*, t. VI, 1672, p. 282.

44 Jean-Baptiste Carré, *Panoplie ou réunion de tout ce qui a trait à la Guerre, depuis l'origine de la Nation française jusqu'à nos jours...*, Châlons-sur-Marne et Paris, Pinteville-Bouchard et Fuchs, 1795.

45 *Ibid.*, avertissement au lecteur.



Fig. 5. Nicolas Ledoux, détail d'un des trophées du *Café militaire*, 1762. Musée Carnavalet, Paris (photographie de l'auteur).

d'antiques, les bibliothèques ainsi « qu'une multitude d'ouvrages anciens d'un style comme d'une écriture barbares », l'utilisation de ce qu'il appelle « les meubles guerriers » lui paraît en définitive assez peu pertinente. Son premier argument est le manque de véracité historique de la plupart des armements figurés qu'il juge « différents des réels ». Son second argument est la déperdition du sens originel, que ces objets ne véhiculent plus ouvertement : « De quoi en effet [les armes] seraient-elles représentatives ? Serait-ce des hommes auxquels on les attribue ? Serait-ce des armes dont ils se sont couverts dans les combats ? » Enfin, il critique leur efficacité en tant qu'objets de glorification et de mémoire, suggérant combien d'autres formes de commémoration sont plus appropriées : « Mais lorsqu'on veut transmettre à la postérité le souvenir d'un héros, c'est par un buste, c'est par une statue, c'est par un arc de triomphe chargé d'inscriptions, enrichi d'emblèmes, décoré d'images [...] que l'on procède ».

Les œuvres d'un Ledoux ou d'un Carré, artistes de la même génération, dévoilent combien dans les dernières décennies de l'époque moderne, la fortune de la *spoliae* de guerre ne relève pas toujours d'un unique modèle *princeps*. Son emploi se développe de manière plus libre, détournée, inattendue, faisant appel à d'autres lieux, à d'autres moments que celui du champ de bataille originel. Ledoux substitue au repos ultime du guerrier le délassement plus trivial des soldats buvant un ratafia au *Café militaire*. Carré, malgré « ses recherches infinies », finit par porter un regard nostalgique sur des objets qui, selon lui, n'ont plus vocation qu'à constituer un musée de papier « qu'aucun cabinet d'antiques et que les citoyens les plus fortunés ne pourraient se procurer même incomplètement ». Ces deux exemples illustrent néanmoins combien l'étude de la « chaîne opératoire de la victoire » appliquée à la période moderne peut être riche en interprétation. Il serait fructueux de poursuivre ce jeu en dénouant les maillons de l'appropriation, de l'exposition et de la transformation et en analysant séparément leurs influences à diverses époques. Une telle optique permettrait certainement de mieux saisir les fluctuations liées à leur réception et à leur fortune. Ainsi, si l'appropriation urbaine du « motif » générique du champ de bataille ne semble pas avoir eu un réel écho pendant le Grand Siècle, elle se révèle riche en expériences à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ce « démembrement » méthodique constituerait le premier jalon d'une recherche dont l'ambition ne serait autre que de retrouver la trame de fils successivement dénoués et retissés unissant sphères militaire et civile, cultures antique et moderne.