

# **ARCHITECTURES** DE GUERRE ET DE PAIX

DU MODÈLE MILITAIRE ANTIQUE À L'ARCHITECTURE CIVILE MODERNE

Sous la direction d'Olga Medvedkova et Émilie d'Orgeix

MARDAGA

Philippe Malgouyres

## COLONNES ET CANONS. DÉCORS, USAGES ET SYMBOLES

### LE CANON ET LA CLOCHE

La guerre, confrontation primitive ou ultime, est remplie de la terminologie du dialogue et de la conversation : on fait parler la poudre quand les voix humaines ont renoncé à s'exprimer et le canon fait alors entendre sa voix. Ce caractère sonore de l'artillerie, qui nous semble une simple conséquence de son mode de fonctionnement, est en fait très important : la terreur inspirée par l'explosion fut longtemps une réalité plus constante et plus fiable que l'effet du projectile. Cet instrument de destruction est aussi, sous cet aspect, un outil de communication, comme l'est la cloche. Comme elle, il annonce réjouissances et catastrophes ; certains canons ne furent conçus que pour tirer des salves dans de joyeuses occasions. Ces saluts marquent les visites officielles et les événements solennels, comme les volées de cloche : c'est ainsi qu'Alexandre Dumas décrit l'annonce de la prise de Capri dans le Spéronare : « Au jour, on vit le drapeau napolitain flotter sur le fort Sainte-Barbe. Une immense acclamation, poussée par quatre cent mille personnes retentit de Sorrente à Misène et le canon du château Saint-Elme, dominant de sa voix de bronze toutes ces voix humaines, vint apporter à Lamarque les premiers remerciements de son roi. » *Salve* (« salut ») est devenu synonyme de décharge d'artillerie : le *Dictionnaire de l'Académie*, dans l'édition de 1762, distingue et juxtapose ces deux sens : « Décharge d'un grand nombre de canons & de mousquets tirés en même temps, soit pour saluer quelqu'un, soit dans des occasions de réjouissance. [...] Se dit aussi de plusieurs coups de mousquet ou de canon, qui se tirent en même temps en faisant l'exercice ou dans le combat. » Cette voix autoritaire est irrésistible : c'est ce que sous-entend avec humour le fondeur d'artillerie Christoph Löffler qui orna en 1579 un petit canon, un fauconneau, d'une frise montrant Orphée charmant les animaux par son chant<sup>1</sup>... Le canon et la cloche ont un autre trait commun, pratique celui-là, qui regarde la technologie de leur fabrication.

<sup>1</sup> Bruno Thomas, « Modell eines Geschützrohres von Oswald Baldner », *Festschrift für Erich Meyer zum 60. Geburtstag, 29 Oktober 1957: Studien zu Werken in den Sammlungen des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg*, Hamburg, Werner Gramberg, Carl Georg Heise et Lieselotte Möller (éds), 1959, p. 180.

Ils sont fondus d'une manière comparable, car la contrainte est similaire : c'est le creux qui est utile. Ce sont parfois les mêmes artisans qui produisent les uns et les autres : sur l'écu de pompe funèbre (*sargschild*) du fondeur Hans Beck, l'orfèvre nurembergeois Christoph III Ritter a représenté un canon, un mortier et une cloche<sup>2</sup>.

Les cloches fondues deviennent des canons, et l'inverse. Les unes et les autres sont saisis en butin. Celui de la guerre de Crimée, et particulièrement du siège de Sébastopol (1855), comprenait une énorme quantité d'artillerie et des cloches. La transformation de ces canons en objets pacifiques voulait souligner l'attitude non belliqueuse de la France, poussée à la guerre par une impérieuse nécessité, sur fond de dispute pour la garde des lieux saints à Jérusalem. C'est ainsi qu'ils finirent dans le corps de la monumentale statue de fonte représentant Notre-Dame de France, inaugurée en 1860, qui couronne le rocher Corneille au Puy-en-Velay. La chute du fort de Malakoff, qui marqua la fin du siège, se produisit le 8-9 décembre, jour de la fête de l'Immaculée Conception. Une dizaine de canons portant l'aigle bicéphale gisent encore sur le promontoire au pied de la statue pour confirmer son origine, rappelée dans l'inscription sur son socle<sup>3</sup>. Les Allemands firent de même avec les canons pris par les Russes aux Turcs pendant le même conflit en 1857, mais ils choisirent d'honorer Christoph Martin Wieland. La statue, sculptée par Franz Gasser, fut inaugurée à Weimar en 1857. Ce sont aussi des cloches de Sébastopol que l'on souhaitait obtenir pour terminer la reconstruction de la petite chapelle de Notre-Dame du Fresneau<sup>4</sup>, car le jour de la cérémonie du couronnement de la statue de la Vierge avait coïncidé avec la prise du fort de Malakoff en 1855. Malheureusement, Napoléon III n'avait pas de cloche à envoyer et offrit à la place deux canons, qui furent dressés sur la façade néogothique (fig. 1). Un canon posé verticalement est une aberration qui va à l'encontre de son usage ; cette position affirme son caractère définitivement symbolique. Le canon dressé se transforme immédiatement en colonne.

#### LE CANON ET L'ARCHITECTURE

Inutile de souligner le rapport direct et brutal du canon avec l'architecture, puisque c'est un type d'armement plus particulièrement destiné à la destruction (ou à la défense) de celle-ci. Les premiers décors de canons italiens connus, surtout à travers

2 Collection particulière ; daté de 1656 (*Nürnberger Goldschmiedekunst 1541-1868*, I, Meister, Werke, Marken, Nuremberg, 2007, II, vol. 2, n° 749, p. 986).

3 « EX FERRO CAPTO BELLO RVSSICO IPSO DIE NATALI EIVS ET AB IMP. NAPOLEONE III DONATO ».

4 À Marsanne, dans la Drôme.



Fig. 1 Notre-Dame du Fresneau, Marsanne (Drôme) (photographie de l'auteur).

des dessins car l'artillerie du *Quattrocento* a presque entièrement disparu, montrent une relation étroite avec le décor architectural. Ainsi que nous le verrons par la suite, le décor y est conçu comme si le canon était un objet vertical, dressé, telle une colonne, et pas dans le sens normal de son usage. On ne sait si la récurrence des motifs architecturaux dans ces décors en est la cause ou la conséquence. Le prestige lié à la fonte et à la possession de ce type d'armement est tel que les artistes de cour, connaisseurs du vocabulaire de l'architecture antique, ne dédaignent pas de les concevoir. Pisanello a dessiné des modèles de canons pour Alphonse V d'Aragon, qu'il servit en 1448-1449. Ces dessins sont probablement issus d'une collaboration avec Bartolomeo di Milano, un expert de la fonte de l'artillerie, également au service d'Alphonse. Trois de ces feuilles appartiennent au Codex Vallardi, conservé au musée du Louvre. La première feuille montre plusieurs pièces d'artillerie à assembler par pas de vis, une technologie probablement d'origine catalane ensuite abandonnée<sup>5</sup>. La même feuille porte aussi deux études de cimiers, probablement commandés pour un tournoi, qui montrent comment l'artiste de cour est mis à contribution, pour la guerre et pour son imitation ludique. Les deux autres feuilles montrent six pièces au décor très élaboré, dont quatre portent les armes ou l'emblématique du roi de Naples, et l'une son nom, l'*Alphonsina*<sup>6</sup>. Les canons y sont présentés verticalement, comme des colonnes, et leur décor est constitué d'éléments architectoniques superposés : pilastres encadrant des lancettes, corniches avec des trèfles, des denticules ou des perles. La pièce avec les pilastres encore gothiques porte dans la partie supérieure une imitation d'appareillage avec anathyrose ou rustiqué de l'architecture la plus moderne (fig. 2). Une autre, dont la partie centrale renflée est ornée de cannelures torsées comme une colonne salomonique, se termine par une bouche évasée tapissée de feuilles qui évoquent un chapiteau primitif. L'origine de ces motifs et leur empiement vertical va à l'encontre de l'usage et de la vision normale de ces pièces mais clament leur caractère monumental, et établissent leur droit de figurer parmi les réalisations architecturales de prestige. Ce sont les mêmes formes, moins riches, qui sont proposées par Bonaccorso di Vittore Ghiberti, fondateur de l'artillerie florentine en 1495-1496. La répétition des corniches, éléments de modénature et frises martèle l'idée que ces objets appartiennent à l'architecture monumentale<sup>7</sup>. Les hommes de la Renaissance savaient combien les machines de guerre (qui appartiennent à l'histoire architecturale au double titre de la poliorcétique et de l'ingénierie) faisaient l'orgueil

5 Paris, musée du Louvre, département des arts graphiques, inv. 2295 (Pisanello. *Le peintre aux sept vertus*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, 1996, dir. Dominique Cordelier et Paola Mariri, n° 293, pp. 420-422, repr. p. 417).

6 Paris, Musée du Louvre, département des arts graphiques, inv. 2294 et 2293 (*ibid.*, n° 295 et 296, p. 422, repr. p. 417).

7 Mario Scalini, *L'arte italiana del bronzo. Toreutica monumentale dall'Alto Medioevo al Barocco*, Busto Arsizio, 1988, p. 68.

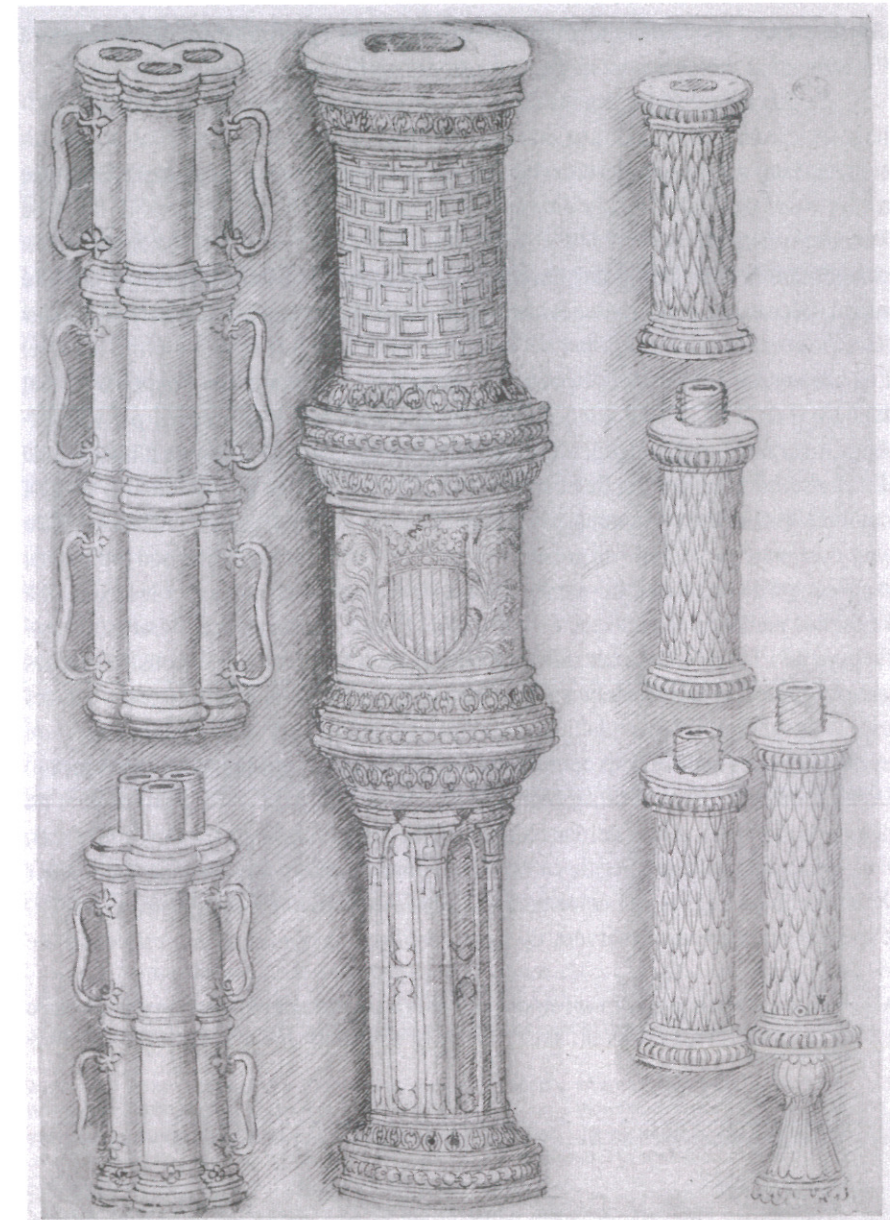


Fig. 2 Antonio dit Puccio dit Pisanello (1395-1455), *Trois pièces d'artillerie*, Paris, musée du Louvre, département des arts graphiques, Codex Vallardi, inv. 2294 r° (RMN).

des Romains ; les canons, « instruments horribles et épouvantables dont on ignore l'inventeur<sup>8</sup> », éminemment modernes, seront habillés à l'antique.

La précision requise dans la fonte de ces pièces, en particulier la qualité de l'alliage et le contrôle du maintien du noyau qui crée le vide utile, intéressa les artistes « ingénieurs » : la stabilité de cette âme en matériau réfractaire pendant la coulée restait l'une des difficultés principales, ainsi qu'il apparaît encore dans le traité de Vannuccio Biringuccio en 1540<sup>9</sup>. La fonte des canons est aussi l'occasion de mieux comprendre la fonte des grands bronzes de l'Antiquité et, éventuellement, d'en faire autant. Léonard de Vinci s'y est évidemment intéressé ; la planche LXXXVII du *Codex Atlanticus* est consacrée à la fonte d'un canon que l'on pourrait dire d'ordre dorique. Les aller-retour sont parfois étonnants : Bernardino d'Antonio del Ponte, de Milan, fondeur d'artillerie, se vit confier la réalisation de la statue de Jules II par Michel-Ange, inaugurée en 1508 et détruite en 1511. Elle fut envoyée à Ferrare à la demande d'Alfonso I d'Este, qui tira du bronze une couleuvrine double de plus de trois tonnes, nommée la *Giulia* en « hommage » au modèle de la statue dépecée<sup>10</sup>. Alfonso d'Este était passionné par la fonte de grosses pièces d'artillerie. Paolo Giovio, son biographe, rapporte qu'il connaissait lui-même ces arts de la fusion des métaux et les exerçait à l'égal des meilleurs spécialistes de son temps. Rien n'était trop beau : Battista Dossi fut payé en 1547 pour faire des reliefs en cire destinés aux décors de canons. Toutes ces grandes pièces de la Renaissance furent transformées à leur tour en canons des armées napoléoniennes. Francesco di Giorgio en dessina pour illustrer son traité d'architecture et cite, parmi les maîtres dans cette discipline, un certain « Giovanni delle Bombarde ». On ne le connaît que sous ce surnom et l'on a cru un temps qu'il s'agissait du père du peintre siennois Girolamo del Pacchia, d'origine hongroise, mais ce n'est pas le cas. Il était en tout cas assez fier de ce sobriquet pour l'apposer sur un amusant bénitier de bronze dans l'église siennoise de Santa Maria in Portico a Fontegiusta, en 1480<sup>11</sup>. L'une des rares pièces préservées de toute l'artillerie du *Quattrocento* est conservée

8 « Ne anco chi di tal horribile e spaventoso strumento fosse inventore ch'io sappi in luce universale noto non è », dans Vannuccio Biringuccio, *Pirotechnia*, livre VI (éd. citée Venise, P. Gironimo Giglio, 1559, p. 172).

9 *Ibid.*, livre VI, chap. VI, « Come far si debbeno l'anime nelle forme dell'artiglierie » ; chap. VIII, « Modi di consolidare l'anime nelle forme », pp. 186-189 et 192-193. C'est au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle que l'on introduit le procédé du forage (cf. Lise Minost, *Jean II Martiz (1711-1790). La fabrication des canons au XVIII<sup>e</sup> siècle*, hors-série n° 2 des *Cahiers d'Études et de Recherches du Musée de l'Armée*, Paris, 2005, pp. 19-40).

10 Giorgio Vasari, *Vite*, Florence, Giunti, 1568, VI, pp. 32-33 ; Charles de Tolnay, *The Youth of Michelangelo*, Princeton, Princeton University Press, 1947, pp. 219-223.

11 Giampaolo Ermini, « Campane e cannoni. Agostino da Piacenza e Giovanni da Zagabria: un fonditore padano e uno schiavone nella Siena del Quattrocento (con qualche nota su Dionisio da Viterbo e gli orologi) », dans Matteo Ceriana et Victoria Avery (dir.), *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia meridionale, Atti del convegno internazionale di Studi, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 23 et 24 ottobre 2007*, Vérone, 2008, pp. 405-406, fig. 10 et 11.

au palais ducal à Venise<sup>12</sup> ; elle est attribuée à Alberghetto Alberghetti, d'une dynastie qui devait dominer cette activité jusqu'à la chute de la Sérénissime. Elle est ornée d'un riche décor de rinceaux, comme une colonne antique, et sa bouche est une tête de dragon. Ce sont probablement ses qualités plastiques qui l'ont sauvée de la fonte ; on voit dans ce décor une possible intervention d'Alessandro Leopardi, qui acheva et fonda la statue du Colleone et les mâts de bronze sur la place Saint-Marc. L'usage des cannelures sur la volée et du chapiteau pour orner la bouche des canons est récurrent. Le fauconneau fondu en 1567 par Thomas Owen, pour sir Walter Mildway, chancelier d'Élisabeth I<sup>re</sup>, porte sur le premier renfort ses armes et sur le second son *motto* (VIRTUTE.NON :VI[E]). La volée est ornée d'élégantes cannelures et scandée de moulures qui évoquent l'astragale et le congé d'une colonne et son chapiteau dorique<sup>13</sup>. Ambrogio Lucenti, fondeur de l'artillerie pontificale, participa à la fonte des colonnes du baldaquin de Saint-Pierre et des cloches de la basilique (cette fonderie n'a été fermée qu'en 1994, par son descendant Camillo Lucenti). Des canons dont la forme copie les colonnes à cannelures torsées et à chapiteaux corinthiens sont illustrés par Domenico Gasperoni, dernier surintendant de l'artillerie vénitienne, dans son traité de 1779<sup>14</sup> (fig. 3). Les colonnes du Bernin ne sont pas seulement salomoniques par leur forme : elles évoquent et font revivre par leur matériau les deux colonnes de bronze fondues par Hiram de Tyr pour le portique du Temple de Salomon<sup>15</sup>. La fascination pour ces splendeurs bibliques explique aussi l'intérêt de Vincenzo Scamozzi pour les colonnes de bronze dont il évoque l'existence au cinquième livre de son traité<sup>16</sup>. Pour illustrer ces tours de force antiques, il mentionne diverses portes de bronze et les poutres de la couverture du pronaos du Panthéon. Il ne pouvait imaginer qu'elles en seraient arrachées, quelques années plus tard, pour procurer le métal nécessaire aux colonnes du Bernin, comme à la fonte de quatre-vingts pièces d'artillerie pour le château Saint-Ange. Toujours des colonnes et des canons.

La forme latente de la colonne dans le canon est à l'origine de fantaisies d'architectes que nous n'étudierons pas ici<sup>17</sup>. Le canon lui-même peut devenir colonne, comme nous l'avons vu sur la façade de Notre-Dame du Fresneau. C'est ainsi que les

12 Mario Scalini, *op. cit.*, note 7, p. 68, fig. 264.

13 Angleterre, commerce d'art (chez Peter Finer en 2003, cf. le catalogue de la galerie pour 2003, n° 23 [non paginé]).

14 Domenico Gasperoni, *Artiglieria veneta*, Venise, 1779, pl. XII (« pezzi colubrinati di antica costruzione »).

15 *Premier Livre des Rois*, 7, 13-22.

16 Vincenzo Scamozzi, *L'idea dell'Architettura universale*, Venise, Giorgio Valentino, 1615, II, livre VII, p. 279.

17 Françoise Demange et Alain Erlande-Brandenburg, « Écouen, musée national de la Renaissance. Une réduction de canon à l'emblématique de Catherine de Médicis », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1980, n° 2, p. 112.

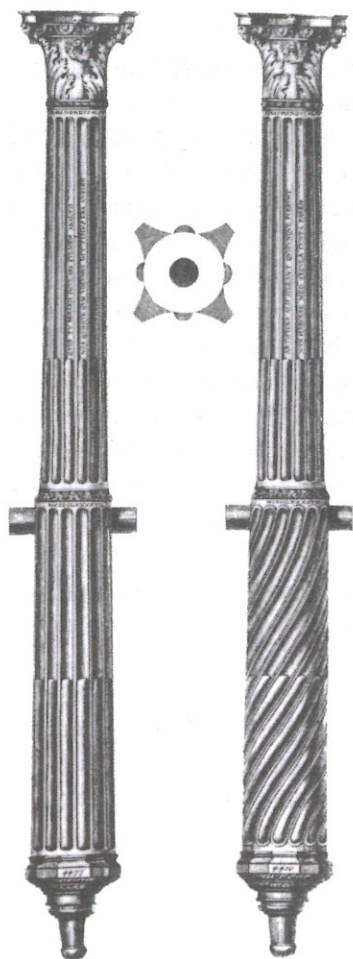


Fig. 3 Giuliano Zuiliani (vers 1730- vers 1814), planche XII de Domenico Gasperoni, *Artiglieria Veneta*, Venise, 1779 (photographie de l'auteur).

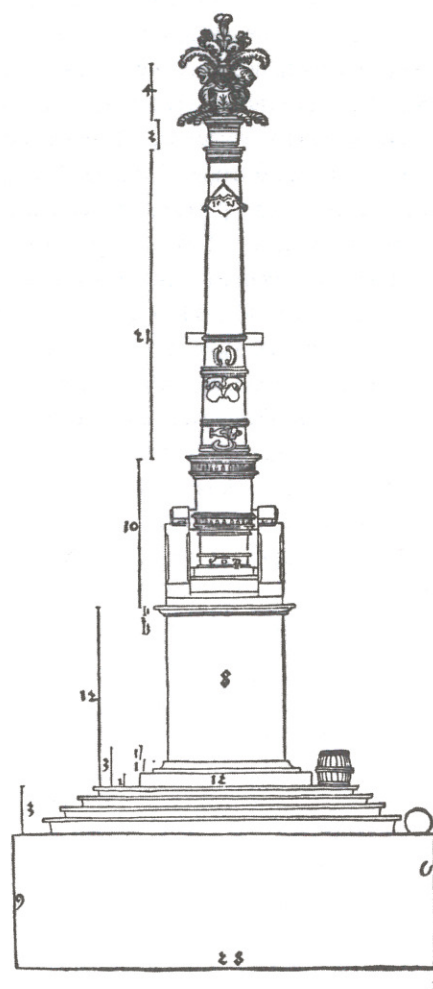


Fig. 4 Albert Dürer (1471-1528), *Monument pour un triomphe militaire*, *Underweysung der Messung*, publié en 1525 (photographie de l'auteur).

pièces d'artillerie sont présentées quand elles deviennent des pièces de prestige ou de musée, inutiles et victorieuses.

Albert Dürer, dans son ouvrage consacré à la mesure, à la perspective et à la géométrie euclidienne (*Underweysung der Messung*, publié à Nuremberg en 1525), propose, à la suite de l'explication des calculs pour déterminer l'entasis des colonnes, les proportions des bases et des piédestaux, trois monuments burlesques, construits sur le même principe de l'empilement. Celui destiné à célébrer la vie à la campagne est formé d'un boisseau, d'un chaudron à l'envers, de bûches et de râpeaux, toute une utilisation dévoyée de la syntaxe antique avec un vocabulaire rustique et moderne. Une deuxième colonne votive commémore un ivrogne avec vases et barriques, le tout dûment mesuré selon le système rigoureux des proportions géométriques. Enfin, le monument pour commémorer une victoire militaire (fig. 15, ici fig. 4) est formé d'un canon dressé couronné d'armures qui en forment une sorte de chapiteau ; sur la base, un baril de poudre et un boulet. Le caractère provocateur, ou en tout cas ludique, des deux autres monuments, où n'importe quel bric-à-brac empilé devient monument à l'antique, laisse à penser que ce canon dressé n'était pas moins absurde. Mais rien n'exprime mieux son appartenance au butin que ce retournement expressif : l'arme horizontale de l'ennemi est dressée par le vainqueur en trophée à sa propre gloire, et sa bouche tournée vainement vers le ciel symbolise avec force l'impuissance du vaincu. Une idée semblable de retournement et d'impuissance est présente dans les captifs assis à l'envers sur des canons figurants sur l'écu d'Henri II (cf. infra et fig. 7).

C'est ce genre de message que voulut sans doute formuler l'architecte Vassily Stassov en 1832-1833. Pour clore l'église de la Transfiguration à Saint-Petersbourg, reconstruite par lui après un incendie quelques années auparavant, il dessina une clôture en utilisant des canons du butin de la guerre russo-turque (fig. 5). Ce conflit s'était achevé par une victoire russe consacrée par le traité d'Andrinople en 1829, l'année de l'achèvement de l'église. En dépit des visées clairement expansionnistes de la Russie, la défense des Grecs et, à travers eux, de la foi orthodoxe donnait à cette guerre une allure de croisade. L'enceinte du sanctuaire est formée de canons ottomans, non pas dressés la bouche vers le ciel, mais plantés dans le sol comme des poteaux. L'aigle bicéphale est venu se percher sur leur culasse. Réduits à l'impuissance, ils semblent ainsi humiliés, trois par trois, et sont couverts de lourdes chaînes comme des prisonniers dans un triomphe antique. Les canons sont un butin symbolique mais surtout extrêmement utile : les pièces, si elles ne servent pas à grossir les rangs de l'artillerie du vainqueur ou à le glorifier, constituent une masse considérable de métal toujours rare et coûteux.

Un petit canon en forme de colonne est conservé au musée du Louvre (fig. 6). Il appartient à une série assez cohérente de modèles réduits qui date des derniers



Fig. 5 Vassily Stassov, *Clôture de l'église de la Transfiguration*, Saint-Pétersbourg (photographie de l'auteur).



Fig. 6 *Petit canon aux armes de Charles IX*, Paris ?, 1561-1566, Paris, musée du Louvre, département des objets d'art, inv. OA 6946 (RMN).

Valois. Celui-ci est aux armes et à l'emblématique de Charles IX et se présente comme une colonne ionique avec un chapiteau d'un dessin délicat. Dans le registre inférieur, les armes de France surmontent les colonnes doubles enlacées, un des emblèmes du souverain. Au-dessus, le lierre qui enserre la volée semble un écho de cet emblème. Ce décor de feuillage n'est pas rare sur les colonnes antiques, qu'il soit de pampre ou, comme ici, de lierre<sup>18</sup>. Le caractère célébratif et prestigieux de ce bibelot royal sophistiqué peut expliquer ce décor. Le canon a perdu aujourd'hui son affût mais sa forme suggère de le présenter verticalement, ce qui fut longtemps le cas dans nos salles. On a pu le rapprocher d'une mention dans l'inventaire après décès de Catherine de Médicis : « quatre petitz canons montés sur roue avec leur culasse le tout en fonte<sup>19</sup> ».

De manière plus étonnante, un chapiteau peut aussi décorer les bouches des arquebuses. Sur ces armes, ce type de canon se terminant en chapiteau ou en trompette est appelé « à la turque<sup>20</sup> » dans les anciens inventaires. Un pistolet de ce type apparaît aux pieds d'Henri IV dans le tableau de Rubens qui le montre partant pour la guerre<sup>21</sup>. Ces canons d'arquebuses ou de pistolets, plutôt d'origine nordique, sont datés d'entre 1531 et 1660 et sont montés majoritairement sur des armes destinées au tir à la cible.

La forme de la colonne s'est imposée de multiples manières : une conjonction de différents paramètres, liés à la forme, au matériau, à la commande, etc. Mais peut-être aussi parce que la colonne est l'attribut de la Force, une allégorie très présente, comme on l'imagine aisément, dans le décor de tout l'armement et de l'artillerie en particulier. Une bourguignotte milanaise de la fin du xv<sup>e</sup> siècle s'orne des figures de la Victoire, de la Renommée et de la Force. Celle-ci se tient fièrement debout, au centre, entre deux colonnes<sup>22</sup>. Sur le renfort du canon de Saint-Paul, fondu en 1625 par Cosimo Cenni pour Ferdinand II de Toscane (fig. 9), figurent, de part et d'autre des armes des Médicis, les allégories de la Justice et de la Force. Cette dernière tient une colonne posée verticalement sur son genou, dans l'axe du canon<sup>23</sup>.

18 La question de « l'invention » de ce décor pour nous ne se pose pas. Cf. Demange et Erlande-Brandenburg, *op. cit.*, note 17, p. 112.

19 Edmond Bonnaffé, *Inventaire des meubles de Catherine de Médicis en 1589. Mobilier, tableaux, objets d'art, manuscrits*, Paris, 1874, n° 335, p. 93 ; Bertrand Jestaz, dans *L'École de Fontainebleau*, cat. exp. Paris, Grand Palais, 1972-1973, n° 602, p. 433.

20 Jean-Pierre Reverseau, *Armes et armures de la Couronne au Musée de l'Armée*, Dijon, 2004, p. 37, ill. p. 39.

21 *Préparatifs du roi pour la guerre d'Allemagne, ou La Remise de la régence à la reine, le 20 mars 1610*, Paris, musée du Louvre, département des peintures, inv. 1777.

22 *Parures triomphales*, cat. exp. Genève, musée Rath, 2003 (José Godoy, Silvio Leydi), p. 198, fig. 45a (collection particulière).

23 Mario Scalini, *op. cit.*, note 7, p. 69, fig. 271.

## LE CANON DANS L'ORNEMENT ET L'EMBLÉMATIQUE

Le canon apparaît rarement dans l'emblématique, probablement plus souvent que je ne l'ai observé, mais cependant beaucoup moins que ce qui était imaginable. Comme on le conçoit aisément, c'est au titre de ses effets qu'il y figure, c'est-à-dire l'explosion, le son et le projectile. Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuyse, mort en 1492, avait pris un mortier comme emblème : ils sont copieusement représentés dans les marges des ouvrages enluminés de sa riche bibliothèque, comme les *Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe, le *Miroir historial*, traduit de Vincent de Beauvais, ou une *Cosmographia* de Ptolémée<sup>24</sup>.

Le canon qui explose est une réalité redoutée des artilleurs : c'est ce qu'a retenu Barthélémy Aneau dans son recueil d'emblèmes, *Picta Poesis*, publié à Lyon en 1552. Il illustre ainsi le désaccord d'un couple mal assorti<sup>25</sup> : le feu du sang de la jeune vierge ne fait pas bon ménage avec les humeurs refroidies de son vieil époux. Ou le couple dysfonctionnel sous les traits d'un canon mal utilisé. À l'opposé, son bon usage, qui requiert connaissance et jugement, en fait un symbole d'équilibre, comme dans l'*Idea de un principe politico christiano* de Diego de Saavedra Fajardo, publié à Amsterdam en 1559<sup>26</sup>. Une main sortant d'un nuage règle la position d'un canon à l'aide d'une équerre ; la devise précise : « *Non solum armis* ». Le commentaire explique que les sciences sont aussi un instrument pour régner et que la pièce d'artillerie, qui est réglée avec l'équerre, symbole des lois et de la justice, montre l'ajustement de la paix et de la guerre, qui doivent avoir toutes deux pour cible la raison à l'aide de la prudence et de la sagesse... L'image du canon ajusté à l'aide du fil à plomb et de l'équerre n'appartient pas au monde des emblèmes mais à celui des ouvrages de balistique. Une illustration similaire apparaît dans le traité sur l'artillerie publié en 1537 par Niccolo Fontana, dit Tartaglia<sup>27</sup>. Ce grand mathématicien, traducteur d'Euclide et d'Archimède en italien, est l'auteur du premier traité de balistique liée à l'artillerie, envisagée de manière scientifique, justement intitulé *Nova Scientia* ; il illustre avec cette figure ses calculs de l'angle optimal pour le tir.

Même en tenant compte de sa silhouette peu attrayante, la presque complète absence du canon dans les trophées et les ornements au xvi<sup>e</sup> siècle est assez surprenante. Cette période marque pourtant une apogée dans le prestige attaché à la possession et à la fonte de grandes pièces ainsi que dans le soin apporté à leur décor. On devine la

24 Paris, Bibliothèque nationale de France, respectivement Fr. 311, Fr. 11, Lat. 4804 (f°1 v°, repr. in *France 1500*, cat. exp. Paris, Grand Palais, n° 33, pp. 108-109 (Martha Wolff).

25 Barthélémy Aneau, *Picta Poesis*, Lyon, Matthieu Bonhomme, 1552, p. 33 (*Divortium ex impari connubio*).

26 Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un principe politico christiano representada en cien empresas*, loh. Ianssonium, Amsterdam, 1659, n° 4.

27 Niccolo Fontana, *Nova Scientia inventa*, Venise, Stefano dei Nicolini da Sabbio, 1537.



présence de quelques bouches à feu sur une rondache milanaise, dans la frise qui entoure Hercule et l'hydre de Lerne<sup>28</sup>. La présence de canons sur un objet aussi insigne que l'écu d'Henri II est d'autant plus remarquable<sup>29</sup>. Cette pièce, de forme archaïsante, n'a qu'une fonction décorative ou emblématique : le décor, dans sa signification, y revêt une importance particulière, qu'il est fondamental de comprendre. La scène principale est bordée de chutes de fruits et de trophées d'armes. En bas, deux captifs nus sont ligotés sur des boucliers, une imagerie très fréquente dans le décor des armes et des armures. Ils sont aussi présents sur d'autres écus du même groupe, dont un ayant appartenu à Henri II et conservé à New York<sup>30</sup>, ou dans un projet d'écu dessiné par Luca Penni, dont un écu conservé à Turin est clairement inspiré<sup>31</sup>. Au centre de l'écu d'Henri II conservé au Louvre, une bataille semble opposer Européens et Orientaux (?) en costumes antiques et modernes. Il n'est pas douteux que le concepteur du décor ait souhaité illustrer quelque chose de précis, mais les hypothèses jusque-là formulées ne sont guère probantes : on y a vu la bataille de Bonifacio (1553) ou celle de Cannes (216 av. J.-C.) ! Bien que cette dernière hypothèse soit la plus largement retenue, on voit mal ce qu'y feraient les canons, disposés dans le paysage et sur les bastions<sup>32</sup>...

La scène semble plutôt montrer la résistance d'une ville que sa chute. S'il fallait y voir un événement contemporain de l'objet, ce pourrait être le siège de Metz (1552), objet d'une publication l'année suivante dédiée à Henri II<sup>33</sup>. Les cuirs qui ceignent la scène de bataille sont timbrés en haut d'un masque de Méduse particulièrement féroce. Sa présence y va de soi : elle figure depuis l'Antiquité sur les boucliers et les cuirasses<sup>34</sup>. Sa signification s'enrichit à l'époque moderne car l'on associait son pouvoir pétrifiant aux effets de l'artillerie qui « étonne ». Les masques de Méduse sont fréquemment figurés sur les culasses de canons, nous y reviendrons. Enfin, de part et d'autre, deux captifs dont on ne voit pas le visage sont assis sur des canons (fig. 7), une image unique à notre connaissance<sup>35</sup>. Les deux pièces ont à nouveau la forme de colonnes cannelées

28 Château de Konopiště (Tchéquie), de l'armurerie des Este (cf. *Le armi degli Estensi. La collezione di Konopiště*, exp. Ferrare, Castello Estense, 1986, p. 31).

29 Paris, musée du Louvre, département des objets d'art, inv. MS 118 (*Sous l'égide de Mars. Armures des princes d'Europe*, cat. exp. Paris, musée de l'Armée, 2011, n° 37, pp. 202-205 (Jean-Pierre Reverseau).

30 New York, Metropolitan Museum (*ibid.*, n° 38, pp. 206-207 (Jean-Pierre Reverseau).

31 Munich, Staatliche Graphische Sammlung (*ibid.*, n° 43, pp. 220-221) et Turin, Armeria reale (*ibid.*, n° 42, pp. 216-219).

32 C'est aussi le cas de l'écu de New York, qui met en scène l'attirail de la guerre moderne entre Européens et Turcs.

33 Bertrand de Salignac de la Motte Fénélon, *Le siège de Metz, en l'an MDLII*, Paris, Charles Estienne, 1553.

34 Lissarague, François, « Le temps des boucliers », *Traditions et temporalités des images*, Paris, 2009, dir. Giovanni Careri, François Lissarague, Jean-Claude Schmitt et Carlo Severi, pp. 21-24.

35 Cet encadrement fut repris quelques décennies plus tard pour l'écu de Charles IX (musée du Louvre, département des objets d'art, inv. MR 427).



Fig. 7 Écu d'Henri II, France, vers 1550, Paris, musée du Louvre, département des objets d'art, inv. MS 118 (RMN).

avec base et chapiteau. Les trophées sont constitués des armes prises à l'ennemi et l'introduction des canons, qui ne sont pas un ornement générique, est sûrement pleine de sens. Ici, les prisonniers chevauchent à l'envers ces armes à feu, un retournement qui n'est pas innocent : on n'en finirait pas de citer les plaisanteries ou les jeux de mots sur le canon qui est anthropomorphe, comme la colonne, et qui a une bouche et un cul, qui parle ou qui crache, etc. Ici, les vaincus sont réduits à l'impuissance, honteux, semblent présenter leur postérieur, ligotés sur ces armes au phallisme évident.

Ce genre de lecture trouve d'amples confirmations dans les caricatures ou les illustrations populaires : Charles-Germain de Saint-Aubin lui consacra trois feuilles dans le *Livre de caricatures* conservé à Waddesdon Manor<sup>36</sup>. L'homme se transforme en machine de guerre : par l'insertion d'un soufflet dans le fondement actionné par un gamin, un archer crache ses flèches et l'artiste commente : « la Machine de l'homme est une belle chose » ; le canon était effectivement aussi le « petit tuyau qu'on met au bout de la seringue pour donner un lavement<sup>37</sup> ». La « première expérience de la poudre à canon » montre un jeune Oriental plaçant un tison entre les fesses d'un homme muni de roues, qui projette des boulets et des flammes.

Comme la colonne l'était de manière allégorique, le canon devint le symbole de la force et de la domination de manière dramatiquement réelle. Le caricaturiste anglais James Gillray (1757-1815), connu pour ses gravures antijacobines, stigmatise dans l'une d'elle la manière dont les révolutionnaires français prétendaient affranchir le reste de l'Europe<sup>38</sup>. L'Italie est représentée par le pape, à qui l'on arrache les clés et la tiare, tandis qu'un sans-culotte le force à avaler, à l'aide d'une bouche à feu, le pain de la liberté.

Outre l'écu d'Henri II, un autre monument exceptionnel du milieu du *xvi*<sup>e</sup> siècle accorde une place prééminente au canon dans l'économie de son décor. Il s'agit du portail d'entrée du palais de Charles Quint à Grenade, édifié sur le site de l'Alhambra sur les plans de Pedro Machuca à partir de 1533<sup>39</sup>. La porte sud, comme un arc de triomphe antique, est ornée de doubles colonnes. Sur leurs piédestaux, deux allégories de la Paix, jumelles, sont assises sous les Renommées et encadrent les doubles colonnes, emblèmes des souverains espagnols (fig. 8). Le sol est jonché d'armures désarticulées et d'armes auxquelles des putti mettent le feu. Les deux petits côtés du piédestal montrent un canon pointé au milieu d'un camp militaire ; les Victoires, sur la face principale, semblent jaillir de leur bouche (un jeu que l'on retrouvera sur le

36 Nous remercions Juliet Carey qui nous a signalé ces dessins.

37 *Dictionnaire de l'Académie Française*, Paris, chez la veuve de Jean-Baptiste Coignard, 1694.

38 « Sans-culottes feeding Europe with the Bread of Liberty », *The Works of James Gillray, from the original plates...* London, Printed for Henry G. Bohn, 1847, pl. 95.

39 Rainer Wohlfeil, « Las Alegorías de la Paz de la fachada occidental del Palacio de Carlos V », *Cuadernos de la Alhambra*, 31-32, 1995-1996, pp. 161-188.



Fig. 8 Niccolo da Corte (avant 1507-1551), Porte sud du palais de Charles Quint à Grenade (détail) (photographie de l'auteur).

décor des canons eux-mêmes). Comme dans l'écu d'Henri II, la panoplie des armes modernes est associée à l'iconographie de la guerre antique. Mais, ici, cette iconographie est enrichie du dialogue symbolique, plus allusif, du canon et de la colonne dans le décor emblématique du piédestal, lui-même porteur de doubles colonnes.

À la fin du *xvii*<sup>e</sup> siècle, la mode universelle des trophées de toutes sortes laisse au canon une certaine place dans les compositions de panoplies, à un moment où l'objet lui-même est en train de perdre son décor, hormis les armoiries, pour devenir de plus en plus standardisé et fonctionnel. Pierre Schenk en proposa un recueil en 1692, publié à Amsterdam, offrant au public « plusieurs pièces et ornements Darquebuzerie, le plus nouvellement Inventées et Tirées des premiers Maistres d'Europe<sup>40</sup> ». Le trophée d'armes, emblème par excellence de la guerre à l'antique, n'intègre qu'avec timidité les armes à feu. Une entreprise comme le recueil de Schenk, dont la nouveauté est soulignée, entend combler cette lacune. Le canon, par sa forme massive et peu gracieuse, ne se prête guère aux combinaisons ornementales.

40 Pierre Schenk, *Verschaide Stucken en Cieraden...*, Amsterdam, 1692 (Peter Führung, *Ornament Prints in the Rijksmuseum II. The seventeenth century*, Rotterdam, 2004, I, n° 1 498, pp. 258-259).

Ceci n'a pas découragé Peter Herrebosch qui conçut un arc de triomphe érigé à Bruxelles pour le mariage de Charles II d'Espagne en 1690 et couronna ce monument nuptial d'une apothéose allégorique qui repose sur une débauche de tambours, de drapeaux et de canons<sup>41</sup>.

### LA FORCE LÉGITIMÉE PAR LE DÉCOR

Le canon matérialise très immédiatement le pouvoir destructeur de son possesseur, qu'il véhicule par le missile et représente en lui-même. Les armoiries occupent évidemment une place de choix dans l'économie de ces objets prestigieux et coûteux, une marque de propriété tout à fait attendue. Elles pouvaient être luxueusement réalisées en métaux précieux, comme cette couleuvrine des collections royales françaises, connue par sa description dans l'inventaire de 1775 : « 265. Un canon de couleuvrine, de fer forgé, long de sept pieds trois pouces, a huit pans sur la culasse orné des armes de France et de Navarre entourées des ordres et d'une L. le tout en or et argent rapporté<sup>42</sup>. » Instrument de domination qui agit à distance, le canon est une sorte de messenger. Les projectiles, traversant la volée ornée des meubles héraldiques du souverain, semblent s'en revêtir, telle une missive assortie d'un sceau, comme sur le beau canon du musée de l'Armée, orné de la salamandre de François I<sup>er</sup> et des lys de France<sup>43</sup>. Le décor des canons, qui peut être très élaboré et très raffiné, n'entretient pas nécessairement une relation très stricte avec son usage, mais ce que l'on a pris la peine d'y représenter peut nous parler du rapport entre l'objet et l'autorité qui le fabrique ou le possède.

L'exaltation de la force en est le fil conducteur. Elle se manifeste d'abord par son implacable efficacité : le visage de Méduse, dont le regard pétrifie, en est le symbole le plus fréquent. Et le canon des Furies conservé à Leeds<sup>44</sup> en reste le plus bel exemple, malgré sa date tardive (1773). Il a été fondu pour Francisco Ximenez de Texado, Grand Maître de l'ordre de Malte, par Giovambattista Alberghetti, un membre de la fameuse dynastie vénitienne de fondeurs déjà évoquée, et Filippo Lattarelli. Il est exceptionnel par la richesse et la complexité de son décor et tire son nom de l'extraordinaire iconographie de son affût sculpté avec des Furies. Les effets du feu de l'artillerie sont

41 *Ibid.*, III, n° 10011, pp. 65-66.

42 *Inventaire général des meubles de la Couronne* [Fontanieu le fils, décembre 1775], dans Reverseau, 2004, *op. cit.*, note 20, p. 312.

43 Sur la période, cf. Philippe Contamine, « L'artillerie royale française à la veille des guerres d'Italie », *Annales de Bretagne*, n° 71, 2, 1964, pp. 221-261 ; « Les industries de guerre dans la France de la Renaissance : l'exemple de l'artillerie », *Revue historique*, n° 550, avril-juin 1984, pp. 249-280.

44 Leeds, Fort Nelson, Royal Armouries Museum of Artillery, XIX.79 (*Bronze. The power of life and death*, cat. exp. Leeds, Moore Institute, 2005, n° 42, pp. 101-104 (Martina Droth).

constamment comparés au déchaînement des puissances infernales. La mise à feu se fait par la tête de la Méduse et la culasse porte la devise « *Scintilla sufficit una* », une seule étincelle suffit pour ouvrir les portes des Enfers. Ce canon de grand luxe n'a probablement jamais servi.

Comme le masque de la gorgone, l'œil du basilic pouvait tuer ou pétrifier à distance. La tératologie, dans l'Antiquité, le faisait naître du sang de Méduse. Mais la légende y voit généralement un œuf de coq couvé par un serpent ou un crapaud. Une tête de dragon ou de basilic est un décor fréquent de la bouche des canons : c'est le cas de la couleuvrine d'Alberghetti citée plus haut, ou d'une paire de canons dispersée entre le musée de l'Armée à Paris et Leeds<sup>45</sup>. Ces deux pièces formaient un couple, comme le souligne leurs décors respectifs, un paysan et une paysanne ; on ne sait s'il faut admirer le cynisme ou l'ingénuité de ce sujet rustique. Les pièces d'artillerie les plus terrifiantes par leur taille, qui manifeste ainsi le caractère inhumain du pouvoir de la poudre, prirent le nom de « basilic ». Ces très grosses pièces, véritables tours de force de fondeurs, se révélèrent presque inutilisables et tombèrent en désuétude à partir du début du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>46</sup>. Un énorme basilic, fondu par Jan Tolhuys à Utrecht en 1544, aurait été offert à Henri VIII par Maximilien d'Égmont comte de Buren, après le siège de Boulogne<sup>47</sup>. Il fut surnommé, avec l'humour antinomique caractéristique des artilleurs, « *Queen Elizabeth's pocket pistol* ».

Il ne suffit pas de terroriser, il faut avoir le droit de le faire. Après l'amplification rhétorique et visuelle du pouvoir de l'arme, le décor fait valoir l'usage licite de la force. C'est là que la fable antique est constamment mise à profit. Les thèmes sont pléthoriques : par exemple, *Jupiter foudroyant les Titans* ou la foudre souveraine s'abattant sur les orgueilleux. Cette scène décore un canon fondu par Giovanni Mazzaruoli à Venise en 1688<sup>48</sup>. Sur la même pièce, une seconde scène montre l'*Enlèvement des Sabines* : un autre recours à la force rendu nécessaire par la politique...

Les canons participaient à la mise en scène qui entourait les visites officielles dans les arsenaux de la Sérénissime. Les Vénitiens avaient à cœur de montrer à leurs hôtes illustres l'efficacité de leur flotte et la qualité de leur artillerie. Mazzaruoli fonda trois pièces avec Giovanni Battista Alberghetti en l'honneur de la visite de Frédéric IV de Danemark en 1709. Un mortier, un canon et une couleuvrine furent offerts en

45 Allemagne, 1570 ; Paris, musée de l'Armée ; Leeds, Royal Armouries Museum of Artillery, inv. XIX.169.

46 Le « Maltese gun », fondu dans les Flandres en 1607, en est un bel exemple conservé (Leeds, Royal Armouries Museum of Artillery, inv. XIX.77).

47 Utrecht, 1544 ; Leeds, Royal Armouries Museum of Artillery, inv. XIX.246.

48 Londres, Wallace Collection. Cf. James Mann, *Wallace Collection Catalogues. European arms and armour, II, Arms*, Londres, 1962, n° 1 245, p. 592, pl. 200.

souvenir au souverain et se trouvent toujours à Copenhague<sup>49</sup>. Ils portent le lion de saint Marc et les armes du Danemark. Le relief sur le premier renfort de la couleuvrine montre l'ancre de Vulcain, où les cyclopes forgent la foudre pour Jupiter... Trois pièces identiques furent fondues pour rester à Venise. Lors du pillage de l'Arsenal en 1797, elles furent vendues pour être fondues, mais le canon d'Alberghetti en réchappa et est conservé aux Invalides. On ne sait comment il fut rapporté de Vienne en 1805. Il fut emporté en Allemagne en 1940 et rentra en 1947<sup>50</sup>.

La même idée de la légitimité du recours à la force dans une bonne utilisation du pouvoir est soulignée sur un canon fondu en 1676 pour les Este<sup>51</sup>. Les trophées qui encadrent les armes sont surmontés de la devise « *Et debellare superbos* ». Cette citation est tirée de l'*Énéide*<sup>52</sup> : le vieil Anchise enjoint son fils d'épargner ceux qui se soumettent mais de dérouter les superbes.

Avec ceci, l'on n'a pas tout à fait négligé les figures bibliques : le canon devient élément de stratégie plus que de puissance lorsqu'il s'orne de la figure de Judith<sup>53</sup>, comme c'est le cas sur un petit canon d'Oswald Baldner. Mais il s'agit d'une réduction, jouet ou modèle, ce qui explique peut-être le choix de ce sujet où la ruse triomphe de la force aveugle.

Le canon fondu en 1625 par Cosimo Cenni pour Ferdinand II de Toscane (fig. 9), déjà mentionné plus haut, est une pièce particulièrement ambitieuse par sa taille et son décor<sup>54</sup>. Destiné à protéger la forteresse de Pise, il porte le nom de saint Paul, dont la tête est représentée en ronde bosse sur la culasse. Ce nom évoque la voix tonnante de l'apôtre. Comme nous l'avons dit plus haut, les reliefs sur le renfort montrent les armes des Médicis entre la Justice et la Force, toujours selon la même dialectique. La volée est ornée d'un superbe décor de trophées qui, comme les figures allégoriques, est fait pour être vu à la verticale. La position horizontale du canon est celle de son usage mais jamais, semble-t-il, de la conception de son décor. Cette pièce prestigieuse ne servit probablement pas : elle fut jugée obsolète au XVIII<sup>e</sup> siècle. Son histoire en tant que butin est mouvementée, puisqu'il fut restitué à l'Italie par le bey de Tunis grâce à Giacomo di Castelnovo en 1866.

49 Copenhague, Tojhusmuseet.

50 Marco Morin, « Tre artiglierie veneziane a Copenhaguen (e una a Parigi) », *Quaderni di Oplologia*, XIV, 2002, pp. 17-28.

51 Fonte attribuée à Johann Balthasar Herold à Nuremberg ; Château de Konopiště (Tchéquie), SM 5877 (*Le armi degli Estensi*, 1986, *op. cit.*, note 28, p. 31).

52 *Énéide*, VI, 853 (« *Parcere subjectis et debellare superbos* »).

53 Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, inv. 1952.68 (Bruno Thomas, *op. cit.*, note 1, pp. 176-178, fig. 1-3, p. 177).

54 Florence, museo nazionale del Bargello, inv. 251 AM.



Fig. 9 Cosimo Cenni (actif à Florence au XVII<sup>e</sup> siècle), *Canon de saint Paul*, 1626, Florence, museo nazionale del Bargello (photographie de l'auteur).

#### « VIVE LE SON DU CANON »

Porteur des armoiries de son propriétaire, le canon fait entendre la voix de son maître et ses missiles, propulsés à travers la volée, semblent aussi s'y charger de menaces allégoriques (des pièces se nomment, nous allons y revenir, le *Porte-malheur* ou le *Mercurio*). Et ces messagers ont des voix qui ont des timbres différents. Au début de la Première Guerre mondiale, Jean de Pierrefeu écrit l'éditorial de l'hebdomadaire *L'Opinion* (3 octobre 1914). Ce nationaliste fervent, proche de Barrès et qui mourut pétainiste en 1940, décrit ainsi l'artillerie sur le front dont il était revenu blessé : « Puis vers quatre heures et demie, une faible lueur, c'est le jour. Et tout à coup, derrière nous le tonnerre de 75. Nos batteries commencent le feu. Les Allemands eux n'ont pas attendu le jour pour lancer leurs bombes dans les bois qui brillent comme des lueurs d'incendies. Mais qu'importe, le 75 a donné. Tout le monde est réconforté, le froid est oublié et l'angoisse de cette immobilité se dissipe. Oh ! Quelle voix magnifique possède cette bouche d'acier ! J'ai entendu, renforcées par la sonorité des vallons des notes admirables, pleines, denses, vibrantes, une voix de bronze avec des timbres d'argent. Certes ! Je suis sûr qu'un musicien, rien qu'en entendant chanter cette voix prodigieuse, affirmerait que notre canon doit être le meilleur. Le canon allemand a la voix éruclante d'un vieux dogue hargneux, pleine de trous et de ratés. Comme on reconnaît au son la valeur d'un moteur, on suppose aussi la puissance d'un canon<sup>55</sup>. »

55 Dans l'argot des militaires de la Première Guerre mondiale, le canon allemand de 77, M-1906 Krupp, était surnommé « pet de lapin ».

Ces voix ont toutes des noms, et chaque pièce porte le sien. Cette coutume, d'abord symbolique, a traversé les siècles sûrement pour des raisons pratiques car elle devait faciliter, dans la manœuvre, la désignation rapide et univoque des pièces. Elle instaure sans aucun doute un rapport d'intimité entre le canon et les hommes qui le servent. Comme la messe, le canon a des servants et, comme la cloche ou le navire, il reçoit un nom. Dans le chaos de la bataille, ce point de repère est plus qu'une commodité, c'est un réconfort pour les hommes de la batterie qui forment équipe avec leurs pièces. Le capitaine Tushin, décrit par Tolstoï dans l'exaltation fiévreuse de la bataille de Schöngraben<sup>56</sup>, éprouve le besoin de donner des noms aux canons de sa batterie, baptisant la plus grosse pièce (et la plus vieille) *Matvevna*. Au XVI<sup>e</sup> siècle, Vannuccio Biringuccio consacre un chapitre à cette pratique dans son traité d'artillerie<sup>57</sup> : les possesseurs et les utilisateurs des pièces expriment par ces noms leur bravoure et leur férocité, et c'est pour cela qu'aux animaux on a préféré les monstres de l'Enfer. Basilics, furies, gorgones et dragons font effectivement partie de ce monde. Les pièces qui portent ce type de nom sont légions, surtout sous forme d'épithètes : le *Furieux*, fondu à Lyon en 1507<sup>58</sup> sera suivi de nombreux *Tonnant*, *Effrayant*, *l'Enfer*, le *Diable*, la *Harpie*... Alfonso I d'Este avait baptisé deux de ses coulevrines le *Gran Diavolo* et le *Terremoto*. Et, comme en miroir, Bernardo Buontalenti avait fondu pour Florence le *Scacciadiavolo* (1552-1555).

En France, dans un cadre aussi strict que celui de la fonte de l'artillerie royale, il est étonnant que l'on ne sache pas qui nomme les pièces. Dans la magnifique collection de canons français d'Ancien Régime du musée de l'Armée à Paris<sup>59</sup>, une pièce, baptisée avec un humour tranquille *La Curiosité*, porte tout de même la devise latine « *Ultima ratio regum* », tout à fait dans la ligne des décors allégoriques décrits plus haut. Mais le plus souvent, cet aspect officiel et programmatique n'apparaît pas, et la fantaisie des fondeurs ou des artilleurs n'est jamais prise au dépourvu. Pour prendre quelques exemples parmi cette collection, on y trouve des séries sérieuses, les empereurs romains, les Césars de Suétone, les héros antiques, *A. Chille* [sic]. Le collègue des Muses y trouve aussi sa place. La bravade n'est pas en reste, et l'on n'est guère surpris par le *Surprenant*, le *Protecteur*, *l'Invincible*, *l'Intrépide*, le *Vengeur*, tout un répertoire encore utilisé pour baptiser les bâtiments militaires. Plus amusante est la référence à des vertus individuelles : le *Gentil* côtoie le *Déloyal*, comme *l'Heureux* *l'Egrillard* ou le *Grossier*. On imagine sans peine les plaisanteries sans fin dont tous ces objets, ainsi nommés, sont susceptibles. Certains noms font justement référence au son, non

56 Léon Tolstoï, *Guerre et Paix*, II, XX.

57 Vannuccio Biringuccio, *op. cit.*, note 8, p. 172, p. 176 (« *Donde venero i nomi de l'artegliarie* »).

58 Paris, musée de l'Armée, N 69 ; provient de Rhodes ; don d'Abdoul Aziz à Napoléon III en 1862.

59 Nous remercions chaleureusement Sylvie Leluc pour son accueil et le généreux partage de sa science.

pas de manière emphatique mais avec humour : le *Réveil-Matin*, qui rappelle le chant du coq, le nom d'un canon de Hans Christoph Löfflers<sup>60</sup>, le *Papegai*, le *Nasillard* et, bien sûr, le *Dormeur* ! D'autres canons portent le nom des métiers, de la guerre ou pas, ou de personnages pittoresques : le *Médecin*, *l'Arpenteur*, *l'Afineur*, le *Fourageur*, le *Coupeur de bourse* ; *l'Horganiste* semble particulièrement approprié. D'autres noms féminins sont extraordinairement proches des titres donnés aux pièces musicales en France, surtout à partir de l'époque de Louis XIV, comme la *Chiffoneuse*.

### MODÈLES ET RÉDUCTIONS

La figure d'Oswald Baldner, évoqué plus haut, permet d'ouvrir un nouveau chapitre, celui des réductions. On connaît quatre pièces signées par ce fondeur : celle avec Judith (déjà citée) dont la fonction n'est pas claire, deux fauconneaux aux armes de Sigmund II Auguste de Pologne, datés de 1557 et conservés à l'Armeemuseum de Stockholm, et un modèle, long de 0.78 m, peut-être fondu pour Albert de Prusse, conservé au Zeughaus de Berlin<sup>61</sup>. Il est donc certain que les fondeurs de grandes pièces produisaient aussi ces réductions, modèles, maquettes, jouets ou souvenirs. Leur fonction est floue, ou simplement multiple<sup>62</sup>. Nous avons évoqué l'existence de ces petits canons dans les collections royales à propos de celui aux armes de Charles IX conservé au Louvre. On ignore s'il se trouvait parmi les quatre petits canons inventoriés chez Catherine de Médicis mais parmi ceux-ci devait se trouver l'un des modèles au chiffre de la Reine. Celui conservé au château d'Écouen<sup>63</sup> porte ses armes. La volée, comme sur celui de son fils, est ornée de lierre. Ce décor rappelle aussi une habitude de fondeur : décorer sans recours à un sculpteur les objets utilitaires, grilles, cloches ou mortiers, avec des morceaux de nature, moulages de serpents et de lézards, coquillages et feuillages. Pour ce qui est de leur usage, le flanc crevé du canon d'Écouen ne nous en dit pas plus, si ce n'est que l'on a voulu tirer avec. La pièce n'était probablement pas conçue pour pouvoir le faire, ou bien une erreur de manipulation en est la cause. On ne peut rien en conclure sur la fonction initiale de ces petits canons, probablement fondus à l'Arsenal à Paris et donc produits à côté des véritables pièces. Le désir de tirer avec ces petits canons a été constant, malgré le danger évident. Dans l'inventaire des meubles de la Couronne de

60 Fondu à Innsbruck, 1569 (Vienne, Heeresgeschichtliche Museum) ; cf. Bruno Thomas, *op. cit.*, note 1, p. 180, fig. 4, p. 179).

61 *Ibid.*, fig. 5-6, p. 179.

62 Sur la question similaire des armures miniatures, cf. Jean-Pierre Reverseau, *Armes insolites du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, cat. exp. Paris, musée de l'Armée, 1990, pp. 46-51.

63 Demange et Erlange-Brandenburg, *op. cit.*, note 17, pp. 109-114.

1775, vingt-trois sont enregistrés sous les numéros 402 à 406, et l'on a ajouté, pour cinq d'entre eux, qu'ils étaient crevés<sup>64</sup>.

Outre les deux canons de Catherine de Médicis et de son fils, il faut évoquer pour le *xvi*<sup>e</sup> siècle en France le cas d'un petit canon richement orné des figures de Mars, de la Victoire et de la Paix. Sur le premier renfort, le dieu de la guerre, menaçant et l'épée nue, est debout sur le masque grotesque qui encadre la lumière de la mise à feu. Sur le second renfort se tient la Victoire et enfin, sur la volée, la Paix brandit joyeusement un rameau d'olivier sur un amoncellement d'armes. Le décor, constitué uniquement de ces trois figures à l'antique, met en parallèle le fonctionnement de l'arme, de la mise à feu à la propulsion de la charge, et le processus de la guerre qui mène à la victoire et à la paix. La richesse et l'ampleur de ce programme décoratif sont tout à fait exceptionnelles. Mais, étrangement, aucun des exemplaires connus ne porte d'armoirie, de chiffre ou d'emblème. Le grand nombre de versions conservées de ce canon a laissé penser qu'il s'agissait d'un pastiche ou d'un faux, au moins pour certaines d'entre elles. Celui de la Wallace Collection à Londres est considéré comme français, datant de 1580 environ<sup>65</sup>. Celui conservé au château d'Écouen<sup>66</sup> aurait été trouvé en 1828 dans une maison, quai de la Mégisserie, mais Bertrand Bergbauer, qui l'a récemment étudié, le considère comme faux<sup>67</sup> (il en cite une dizaine de versions qu'il faudrait pouvoir comparer). L'exemplaire du musée de l'Armée à Paris est aussi considéré comme étant du *xix*<sup>e</sup> siècle<sup>68</sup>. Deux autres, provenant de la collection Harding, très abondante en réductions de canons, sont conservés à l'Art Institute de Chicago<sup>69</sup> ; l'un d'eux porte une inscription « *Donemant* » ou « *Donemont* ». La première attestation de l'existence de ce modèle se trouve dans l'inventaire de la collection de Charles-Étienne de Bourgevin de Vialart, comte de Saint-Morys (1772-1817). Ce grand collectionneur de dessins fut aussi un amateur précoce d'antiquités nationales. Il fit une brillante carrière militaire qui lui donna sûrement le goût des armes (et peut-être l'incita à s'engager dans une série de duels où il trouva la mort). Dans les inventaires établis après son décès apparaît « un canon en bronze de vingt-huit

64 Jean-Pierre Reverseau, *op. cit.*, 2004, note 20, p. 317.

65 James Mann, *op. cit.*, note 47, n° 1 243, p. 591, pl. 200. Mann en cite quatre autres versions.

66 Écouen, musée national de la Renaissance, inv. E CI 768 ; cf. Demange et Erlande-Brandenburg, *op. cit.*, note 17, fig. 9, p. 113.

67 Bertrand Bergbauer, *La France des fondateurs. Art et usage du bronze aux *xvi*<sup>e</sup> et *xvii*<sup>e</sup> siècles*, cat. exp. Écouen, musée national de la Renaissance, 2010, n° 120, p. 101 (« deuxième quart du *xviii*<sup>e</sup> siècle ou *xix*<sup>e</sup> siècle »). À propos des usages, *ibid.*, p. 94.

68 Inv. O 334 (Michel Decker et Sylvie Leluc, *Petits modèles d'artillerie*, Paris, 1994, p. 201, fig. 72, p. 180).

69 Chicago, Art Institute, inv. 1982.2179 et 1982.3564. Merci à Janet B. Neet pour son aide.

pouces orné de figures de Mars et de Victoire et de la figure de la Paix de Jean Gougeon »<sup>70</sup>. Cette dernière figure est plutôt rapprochée dans la littérature récente d'une composition de Niccolo dell'Abate. Quoi qu'il en soit, si ce canon est un pastiche, il est extrêmement précoce<sup>71</sup> : l'élaboration d'un tel modèle, à la fin du *xviii*<sup>e</sup> ou plus vraisemblablement au début du *xix*<sup>e</sup> siècle, avec un décor inspiré de l'école de Fontainebleau, montre à quel point ce type d'objet était alors considéré comme paradigmatique du raffinement de la cour des Valois.

Une source de la fin du *xvi*<sup>e</sup> siècle prouve que ces réductions pouvaient avoir un emploi démonstratif dans l'enseignement du pointage. La planche en tête du traité d'artillerie de Capobianco, publié à Venise en 1598, montre l'une de ces réductions, une équerre dans la bouche, posée sur la table à côté d'une maquette de fortification<sup>72</sup>.

Leur fonction la plus clairement attestée est celle de jouet pédagogique. Le jeune prince, pour développer ses ardeurs guerrières et se familiariser avec le commandement et le maniement des armes, se voyait offrir ce genre de joujou. C'est une pratique répandue dans toutes les cours d'Europe. Les enfants de France en eurent, comme nous l'avons dit ; celui de Louis XVII est toujours conservé au musée de l'Armée<sup>73</sup>. Les princes Médicis en reçurent aussi<sup>74</sup> ; même le tsarévitch Pierre Pétrovitch jouait avec un petit canon, comme le rapporte une lettre de Catherine à son époux Pierre le Grand en juillet 1718<sup>75</sup>. Ce sera le présent qui marque le mieux la sollicitude du bon ministre pour l'éducation du jeune souverain : Sully ne manqua pas d'en offrir au jeune Louis XIII en 1616, ni Mazarin à Louis XIV en 1650<sup>76</sup>.

L'ensemble le plus ambitieux est formé par la série de canons commandés en 1663 à Wolf Hieronimus Heroldt (1627-1693), un célèbre fondeur nurembergeois. Cette série de réductions, conservée au musée de l'Armée<sup>77</sup>, pouvait fournir à l'enfant un ensemble des différents calibres de l'artillerie française. Mais elle fut commandée pour commémorer la naissance du Grand Dauphin, dont elle porte les armes, et annoncer par là le brillant avenir militaire auquel il semblait promis.

70 Françoise Arquié-Bruley, « Un précurseur : le comte de Saint-Morys (1772-1817), collectionneur d'antiquités nationales », *Gazette des Beaux-Arts*, février 1981, n° 123, p. 76.

71 À propos de ce genre de pastiches, nous conservons une poire à poudre dans le style de Jean Goujon, qui est antérieure à 1828 (Philippe Malgouyres, *Ivoires de la Renaissance et des temps modernes. La collection du musée du Louvre*, Paris, 2010, n° 267, p. 298).

72 Alessandro Capobianco, *Corona e palma militare dell'artiglieria*, Venise, 1598. Il faut y ajouter le rôle de modèle proposé par les fabricants (cf. Decker et Leluc, *op. cit.*, note 68, p. 22).

73 Inv. 6734 (Decker et Leluc, *op. cit.*, note 68, fig. 7, p. 16).

74 Florence, museo nazionale del Bargello, inv. M 247 (Mario Scalini, *op. cit.*, note 7, p. 68, pl. XXXVIII).

75 Lindsey Hughes, *Peter the great. A Biography*, Londres-New Haven, Yale University Press, 2002, p. 137.

76 Decker et Leluc, *op. cit.*, note 68, p. 21.

77 *Ibid.*, note 68, pp. 187-188.

La commémoration est un autre rôle fréquemment assigné à ces petits canons. L'événement célébré peut être la naissance d'un autre canon, de la fonte d'une pièce particulièrement prestigieuse. Ils en conservent alors le souvenir par leur forme, qui est une réduction de l'original à l'échelle d'un bibelot. C'est probablement le cas pour le canon de Saint-Paul, discuté plus haut, dont nous connaissons deux réductions très soignées, peut-être réalisées pour la cour grand-ducale en souvenir de cette opération exceptionnelle<sup>78</sup>.

D'une manière plus anecdotique, un petit canon pouvait conserver la mémoire d'une victoire dans une compétition de tir. Car, comme pour les armes de poing, on organisait des compétitions de tir d'artillerie, qui pouvaient être récompensées par une coupe d'orfèvrerie. Celle-ci pouvait prendre la forme d'un petit canon et, en effet, un certain Andreas Rinder, de Nuremberg, reçut comme deuxième prix en 1592 une superbe « chope-canon », qui porte le poinçon de Barthel Jamnitzer<sup>79</sup>. Un autre canon d'argent, remis comme trophée sportif, est issu d'un atelier non moins fameux, celui de Jeremias Ritter (1582-1646) à Nuremberg<sup>80</sup>.

Le petit canon peut ainsi avoir une signification autonome. Il n'est plus une reproduction ou une maquette mais un souvenir, au même titre qu'une médaille. Il paraît paradoxal de commémorer la fin d'un conflit par la fonte d'un canon-souvenir, mais, comme nous l'avons vu pour le décor des canons réels, on aime mêler, pour ne pas dire embrouiller, les images de la Guerre à celles de la Paix. L'exemple le plus éloquent est le petit canon de bronze doré, commandé à Laurent Ballard en 1676 par le Parlement de Franche-Comté<sup>81</sup> (fig. 10). Il s'agissait d'offrir à Louis XIV un témoignage de reconnaissance pour le déplacement du Parlement de Dole à Besançon. Mais son décor commémore en fait la conquête pénible de la Franche-Comté, conquête ratifiée seulement en 1678 par le traité de Nimègue. Louis XIV trône en *imperator* sur la volée, et deux médaillons encadrés de captifs et de trophées à l'antique montrent des vues des sièges de Dole et de Besançon. Ce monument, spontanément offert par les vaincus à la gloire du vainqueur, semble évoquer de manière inconsciemment cynique le pilonnage de Dole et Besançon par l'artillerie royale sous les traits conventionnels de l'imagerie à l'antique. Même lorsqu'il prétend célébrer le retour de la paix, le canon rappelle la domination du vainqueur.

78 L'un à Chicago, Art Institute (Kate S. Buckingham Endowment, 1953.39), l'autre dans le commerce (Paris, Sotheby's, 16 octobre 2007, n° 1 (comme du XIX<sup>e</sup> siècle).

79 Saint-Pétersbourg, Ermitage, inv. E 17254 (*Nürnberg Goldschmiedekunst*, 2007, *op. cit.*, note 2, I, n° 399, pp. 193-194 ; II, n° 216, p. 782 ; II, p. 99, fig. 66).

80 Dresde, Rüstammer, inv. P 309 (*ibid.*, II, pp. 99, 149-150, fig. 112, n° 17, p. 269).

81 Paris, musée de l'Armée, inv. O 212 (au Louvre jusqu'en 1859). Cf. Decker et Leluc, *op. cit.*, note 68, pp. 13-15, fig. 3-5. Sous le n° 451 dans l'inventaire de 1775 des collections de la Couronne (Jean-Pierre Reverseau, *op. cit.*, 2004, note 20, p. 319).

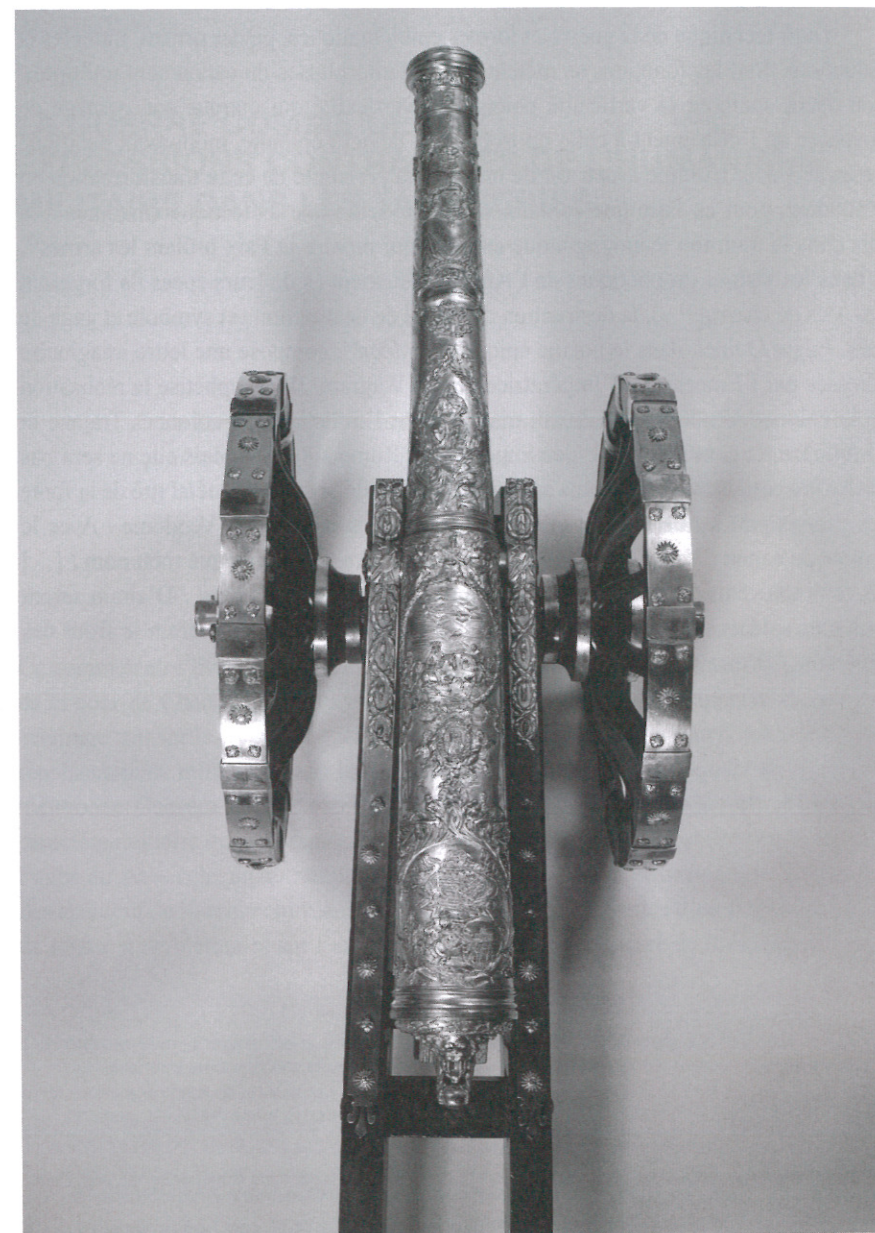


Fig. 10 Laurent Ballard (actif à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle), Canon commémoratif, 1676, bronze doré, bois fruitier, laiton doré, Paris, musée de l'Armée, inv. O 212 (RMN).

Outil technique de la guerre et formes emblématiques, pièces ornées, modèles et réductions dont les fonctions se mêlent, les métamorphoses du canon sont multiples. Son décor souligne sa verticalité potentielle, verticalité qui marque son passage de la sphère de l'instrument à celle du trophée. Il devient colonne, monument pacifique par excellence. L'ultime avatar est de marquer la pérennité de cette transformation en le fondant, pour en faire une colonne véritable. Selon une dialectique enracinée à la fois dans la tradition iconographique antique, qui montre la Paix brûlant les armes<sup>82</sup>, et dans les visions prophétiques de l'Ancien Testament (« de leurs épées ils forgeront des socs de charrue<sup>83</sup> »), la destruction de l'outil de destruction est symbole et gage de paix. Edgar Quinet, dans le poème épique *Napoléon*<sup>84</sup>, compose une lettre imaginaire adressée par l'Empereur à l'Impératrice depuis Wagram. Il y prophétise la réalisation de la colonne Vendôme, qui devait marquer, par l'imitation des colonnes Trajane et Aurélienne, la continuité de l'idée impériale de Rome à Paris<sup>85</sup>. Mais elle ne sera pas de marbre comme ses précédents antiques, elle sera de bronze, du métal tiré de la fonte des canons pris à Austerlitz et ailleurs : « Demain sur ma place Vendôme / Avec le bronze du canon / Vous ferez fondre une colonne / Aussi pesante que mon nom / [...] Là, toujours vêtus de leurs armes, / Comme la tour de mes combats, / D'airain seront tous mes soldats, / D'airain leurs yeux, d'airain leurs larmes, / D'airain le front des généraux, / D'airain les pieds de leurs chevaux. »

82 Philippe Malgouyres, dans *Porphyre, la pierre pourpre des Ptolémées aux Bonaparte*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, 2003, p. 98.

83 *Isaïe*, 2, 4.

84 Edgar Quinet, *Napoléon*, Paris, Ambroise Dupont, 1836, p. 198.

85 En fait, la décision est antérieure à la campagne de 1806. Les chiffres produits laissent sceptiques (les 250 pièces d'artillerie allemandes et russes auraient fourni plus de 250 tonnes de métal). Cf. Georges Poisson, « L'Empereur, colonne Vendôme », *Art ou politique ? Arcs, statues et colonnes de Paris*, Paris, 1999, pp. 91-94.