

Delphine Schreuder : Le siège, le livre
et l'image. Étude comparative de
l'*Obsidio Bredana* d'Herman Hugo (1626)
et du *Rerum ad Sylvam-Ducis* de
Daniel Heinsius (1631)¹

Été 1624. Le marquis Ambrosio de Spinola, sous les ordres de l'archiduchesse Isabelle², gouvernante des Pays-Bas méridionaux, encercle la ville de Breda, place-forte stratégique sur la route d'Anvers à la frontière entre les Provinces-Unies et les Pays-Bas espagnols et tombée aux mains des Hollandais en 1590³.

¹ Je tiens à remercier le Professeur Philippe Bragard, directeur de mes recherches, pour son soutien et sa relecture ainsi que Monsieur Pierre Mouriau de Meulenacker pour l'aide et l'enthousiasme dont il a fait preuve vis-à-vis de cette publication.

² Isabelle-Claire-Eugénie (1566-1633), fille de Philippe II, roi d'Espagne est l'épouse d'Albert (1559-1621), archiduc d'Autriche, fils de l'empereur Maximilien II et gouverneur des Pays-Bas pour son oncle Philippe II avant que celui-ci ne les cède aux époux en 1598 renonçant ainsi à intervenir dans leur politique interne même s'il y maintient différentes garnisons. Les archiducs installent leur cour à Bruxelles au palais du Coudenberg et la font briller jusqu'à la mort d'Albert en 1621. Si Isabelle garde son titre de gouvernante, elle perd peu à peu son pouvoir effectif au profit de l'Espagne qui maintiendra toutefois l'illusion de l'indépendance des Pays-Bas du Sud jusqu'à sa mort en 1633. Les publications sur le règne des archiducs aux Pays-Bas ne manquent pas. Celle qui m'a particulièrement intéressée ici est formée par les deux volumes dirigés par Luc Duerloo et Werner Thomas, *Albert & Isabelle 1598-1621*, Turnhout, Musées royaux d'Art et d'Histoire / Katholieke Universiteit Leuven, 1998.

³ S. Zurawski, « New Sources for Jacques Callot's Map of the Siege of Breda », *The Art Bulletin*, 70, n° 4, décembre 1988, p. 621-639, p. 621.

À cette époque, le conflit entre les deux puissances que sont l'Espagne et les Provinces-Unies, entamé en 1566⁴, a repris trois ans plus tôt, favorisé par le début de la Guerre de Trente ans, les succès des armées espagnoles en Allemagne et l'avènement du roi Philippe IV, rompant ainsi une trêve de douze ans. L'accord signé par les archiducs Albert et Isabelle avec les Provinces-Unies le 9 avril 1609 et ratifié par Philippe III, reconnaissait de fait la séparation des Pays-Bas suite à la révolte de 1579 contre le souverain Habsbourg. Désormais, Nord et Sud sont opposés à la fois sur le plan religieux – les Hollandais ayant adopté la Réforme protestante – et le plan commercial – Anvers se voit concurrencé par Amsterdam. Toutefois, et ce malgré la défaite de l'archiduc Albert face aux troupes de Maurice de Nassau, prince d'Orange et désormais *stadhouder* des Provinces-Unies, et la supériorité des Hollandais sur le front maritime, les Espagnols refusent de reconnaître cette nation émergente. De même au sein des Provinces-Unies, les partis favorables à la guerre finissent par l'emporter⁵.

Il faudra neuf mois de siège pour amener Justin de Nassau, successeur de Maurice, mort quelques jours plus tôt, à remettre les clés de la ville au général espagnol. L'épisode, rendu célèbre

⁴ C'est cette année-là qu'éclate la révolte des provinces du Nord contre la souveraineté de Philippe II d'Espagne, principalement pour des raisons religieuses, avec à sa tête Guillaume, prince d'Orange. S'en suit une série de conflits faisant de la guerre aux Pays-Bas dite « Guerre de Quatre-vingt ans » une des plus longues et des plus sanglantes de l'histoire. Il faudra attendre 1648 et la signature des Traités de Westphalie pour que les Provinces-Unies soient reconnues officiellement – précisément c'est par l'article I^{er} de la paix de Munster que le roi d'Espagne les reconnaît comme un « État souverain et indépendant ». Tiré de la notice de J.-P. Poussou dans le *Dictionnaire du Grand Siècle* (F. Bluche, dir.), Paris, 1990, p. 1273-1274.

⁵ Voir la notice de J. Béranger sur la trêve de douze ans dans le *Dictionnaire du Grand Siècle*, *op. cit.*, p. 491 et P. Geyl, *The Netherlands in the Seventeenth Century 1609-1648*, Londres, 1989.



Fig. 1 - Diego Velasquez, *La Reddition de Breda ou Les Lances*, 1634-1635. Huile sur toile, 307 × 367 cm. Madrid, Musée national du Prado, inv. P01172

par les célèbres *Lances* de Velasquez (fig. 1), aujourd'hui conservé au Musée du Prado, est relaté par un témoin direct du siège, Herman Hugo, dans son *Obsidio Bredana* publié en 1626⁶.

La victoire à Breda est célébrée dans tout le royaume et fait l'objet d'une importante campagne de propagande mais la fortune des Espagnols ne devait pas durer. Élu *stadhouder* en 1625, Frédéric-Henri de Nassau, frère cadet de Maurice, reprend peu

⁶ Voir Zurawski, 1988, *op. cit.* et D. Kunzle, *From Criminal to Courtier : The Soldier in Netherlandish Art 1550-1672*, Leyde / Boston, 2002, p. 44.

à peu les villes gagnées par l'ennemi dans la première partie du conflit et arrive, le 1^{er} mai 1629, devant la place forte brabançonne de Bois-le-Duc. Située à distance égale de Maestricht et d'Anvers, la ville, sous autorité espagnole depuis 1579, est aussi un évêché défenseur de la Contre-Réforme. Jusque-là imprenable⁷, la ville dont les fortifications ont encore été modernisées pendant la trêve, finit par se rendre le 14 septembre devant l'énorme déploiement de force mis en place par Frédéric-Henri⁸. Deux ans plus tard est publié *Rerum ad Sylvam-Ducis*, soit la chronique du siège par Daniel Heinsius. Il est intéressant de confronter ici l'*Obsidio Bredana* et le *Rerum ad Sylvam-Ducis*, d'abord parce que, si beaucoup de choses ont déjà été écrites sur l'ouvrage d'Hugo – et le siège de Breda en général⁹ –, personne n'a pensé à le mettre en parallèle avec celui d'Heinsius – à ma connaissance toutefois et celle-ci est loin d'être infuse –, alors qu'il semble que l'un soit la réponse de l'autre, particulièrement si l'on compare leur frontispice. Mais avant d'aborder la page de titre, revenons sur ces livres et leurs auteurs.

Écrivain jésuite et humaniste, Herman Hugo (1558-1629) était aussi confesseur et aumônier du marquis de Spinola faisant partie de sa suite lors du siège de Breda¹⁰. Sa fidélité aux campagnes du général espagnol sera aussi sa perte puisqu'il

⁷ Voir F. van Gaal et P. Verhagen, *Dans l'enceinte de Bois-le-Duc, une exploration historique*, Bois-le-Duc, 2001.

⁸ Geyl, 1989, *op. cit.*, p. 87-88. Voir aussi le chapitre « L'emblématique siège de Bois-le-Duc (1629), bastion catholique et forteresse stratégique du Brabant. Le témoignage de Turenne » in A. Nijenhuis, « État calviniste et société multiconfessionnelle à l'aune des récits français dans le contexte de la Révolte (1568-1648) », *Chrétiens et Sociétés*, 17, 2011, p. 45-102 et P. Th. J. Kuijjer, *'s Hertogenbosch stad in het hertogdom Brabant ca 1185-1629*, Zwolle, Waanders / 's-Hertogenbosch, Stadsarchief, 2000.

⁹ Pour une bibliographie non exhaustive voir Zurawski, 1988, *op. cit.*

¹⁰ Duerloo/Thomas, 1998, *op. cit.*, p. 288.

meurt de la peste qui se répand dans l'armée à Rheinberg en 1629¹¹.

La première édition de l'*Obsidio Bredana*, sortie en 1626 de la maison Moretus-Plantin à Anvers, contient 125 pages de texte illustré de cartes et plans de siège ainsi que de gravures sur bois et eaux-fortes. Son succès est tel qu'il sera traduit en plusieurs langues entre 1627 et 1629 dont le portugais, l'espagnol, l'anglais, l'italien et le français¹². Dedicacé à l'archiduchesse Isabelle, commanditaire de la campagne, l'ouvrage relate fidèlement les pratiques militaires du siège, des préparations à Bruxelles aux célébrations de la victoire. Le style d'Hugo et sa qualité de témoin direct ont fait que certains auteurs comparent le récit aux journaux écrits par les chapelains jésuites ou les soldats de son temps¹³.

L'ouvrage d'Hugo s'inscrit dans le vaste programme de propagande littéraire et artistique mis en place par la couronne espagnole après leur victoire. Citons, entre autres, *Le Siège de Breda* par Jacques Callot, ensemble de six gravures figurant une vue à vol d'oiseau de la ville et ses alentours lors de la campagne de Spinola (fig. 2)¹⁴, le tableau de Pieter Snayers, *La Visite de l'archiduchesse Isabelle au siège de Breda* (fig. 3), directement inspiré de la carte de Callot et enfin, les *Lances* de Diego Velasquez (fig. 1), déjà cité ci-dessus. Il n'est pas inopportun d'aborder ici

¹¹ J. Richard Judson et C. Van de Velde, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. Part XXI. Book illustrations and title-pages*, vol. 2, Londres-Philadelphie, 1978, p. 241.

¹² Duerloo/Thomas, 1998, *op. cit.*, p. 288. Voir aussi Klaus Jordan, *Bibliographie zur Geschichte des Festungsbaues von den Anfängen bis 1914, Marburg, Deutsche Gesellschaft für Festungsforschung*, 2003.

¹³ Pour liste d'exemples voir Zurawski, 1988, *op. cit.*, p. 630, notes 38-39.

¹⁴ Sur Jacques Callot, voir D. Ternois (dir.), *Jacques Callot 1592-1635*, Paris, 1993 et *Jacques Callot 1592-1635*, catalogue d'exposition, Nancy, Musée historique Lorrain, 1992.



Fig. 2 - Jacques Callot, *Le Siège de Breda*, 1626-1628.
Ensemble de six estampes à l'eau-forte, 1280 × 1810 mm.
Breda, Collectie Gemeente Breda, inv. ST 36

ces trois œuvres puisque toutes possèdent le même lien de parenté remontant directement à l'*Obsidio Bredana*.

Dans un article paru en 1998, Simone Zurawski met en évidence les similarités entre le récit du jésuite et la carte de Callot, commandée par l'archiduchesse Isabelle en 1627. Signalons d'emblée que Herman Hugo et Jacques Callot travaillaient tous deux pour la maison d'édition Moretus-Plantin, très importante à l'époque comme nous le verrons par la suite. L'auteur présente ensuite les similitudes entre les gravures de Callot et les planches de l'*Obsidio Bredana* réalisées par Théodore Galle, frère

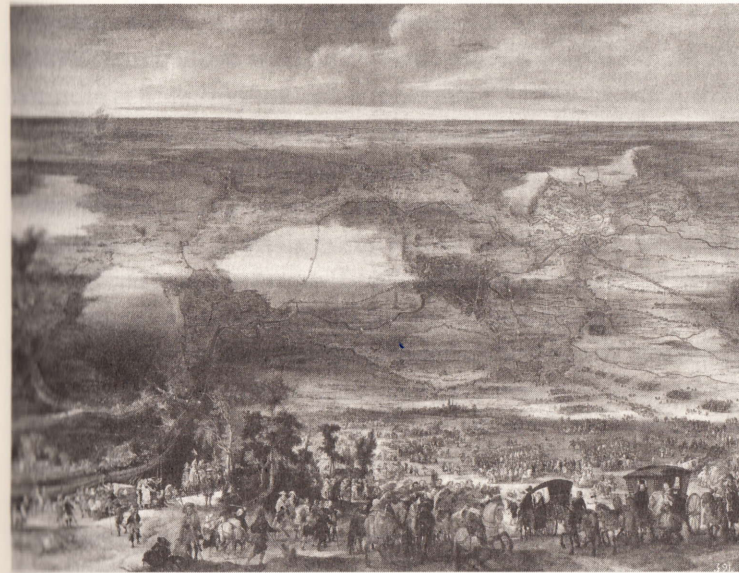


Fig. 3 - Pieter Snayers, *Visite de l'archiduchesse Isabelle au siège de Breda*.
Huile sur toile, 200 × 265 cm.
Madrid, Musée national du Prado, inv. 1747

de Cornelis Galle, graveur du frontispice, et représentant divers aménagements du siège décrits dans le texte d'Hugo¹⁵. Citons par exemple l'organisation des deux camps du marquis de Spinola¹⁶ ou le tracé des doubles tranchées¹⁷. Mais Callot va plus loin en intégrant des passages du texte non figurés dans les planches de Galle. Et c'est ici que le témoignage fidèle d'Hugo prend toute son importance. En effet, les différents travaux effectués par les Espagnols à Breda furent rapidement détruits

¹⁵ Zurawski, 1988, *op. cit.*, p. 630-640.

¹⁶ Hugo, *Obsidio Bredana*, 29 f.

¹⁷ Hugo, *Obsidio Bredana*, 89 f.

après la victoire si bien que très peu de choses étaient encore en place lorsque Callot visita la ville fin 1625, début 1626¹⁸. C'est donc grâce au récit du jésuite que l'artiste parvint à reproduire avec autant de précision les travaux du siège.

En plus des détails logistiques, Callot tire dans le texte d'Hugo différents épisodes tels que l'arrivée de l'archiduchesse¹⁹ figurée en bas à droite – qui est également, comme précisé ci-dessus, le sujet du tableau de Pieter Snayers (1592-1666) (fig. 3), peintre officiel de la cour des Habsbourg à Bruxelles²⁰ – et, comme on peut le voir dans la partie supérieure centrale de la carte, le cortège des réfugiés hollandais quittant la ville quelques jours plus tôt²¹. Ceux-ci, alors que les Espagnols s'attendaient à ce que Spinola leur imposât des conditions sévères, se virent accorder l'amnistie tant le général fut admiratif de leur courage et de leur intelligence. Plus encore, Hugo nous apprend qu'il attendit que Justin de Nassau sorte de la ville et l'accueillit avec les honneurs avant que celui-ci ne lui remette les clés de la ville. C'est ce moment précis que choisit de représenter Velasquez dans son tableau *Les Lances* appelé aussi *La Reddition de Breda* (fig. 1), dont l'arrière-plan est directement inspiré de la carte de Callot. Spinola, à droite, posant la main sur l'épaule de Justin,

¹⁸ Zurawski, 1998, *op. cit.*, p. 632.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ D'abord au service de l'archiduchesse, sous une possible recommandation de Rubens, et de son successeur Ferdinand d'Autriche, la période la plus prolifique de l'artiste correspond au mécénat de Léopold-Guillaume, gouverneur des Pays-Bas entre 1647 et 1656. Voir J. Cuvelier, « Peeter Snayers, peintre de batailles (1592-1667) : notes et documents pour servir à sa biographie », *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 23, 1944-1946, p. 25-72 et E. Fétis, « Les batailles de Peter Snayers nouvellement acquises par le musée de Bruxelles », *Bulletin des commissions royales d'archéologie et d'art*, 6, 1867.

²¹ Zurawski, 1998, *op. cit.*, p. 633.

à gauche, est descendu de cheval lui évitant de cette façon l'humiliation de se mettre à genoux. Ainsi, en plus de célébrer la prise de la ville, la toile exalte aussi la noblesse du général²².

Un autre aspect présent dans l'œuvre de Callot qui se retrouve abondamment dans l'ouvrage d'Hugo : le côté humain de la guerre – entendons ici le terme « humain » par ce qui touche à la population en général – traduit par les petites « scènes de genre » comme le pillage de fermes par des soldats, dans le bas de la carte, ou des scènes de pendaison – soit de ces mêmes soldats punis pour leurs crimes, soit de civils ayant tenté de fournir de la nourriture aux assiégés – mais aussi des instants plus paisibles comme des soldats jouant aux dés²³. Nous verrons un peu plus loin que ce côté humain se retrouve rarement dans ce type de document que sont les cartes de siège.

Venons-en maintenant au *Rerum ad Sylvam-Ducis* de Daniel Heinsius (1577-1629), historiographe des États Généraux et professeur de l'Université de Leyde. Dédié à Frédéric Henri, comte de Nassau et prince d'Orange, l'ouvrage est, comme *l'Obsidio Bredana*, un livre de facture prestigieuse publié au format *in-folio*. Publié par la maison Elzevier, imprimeurs originaires de Louvain travaillant pour l'université de Leyden et également actifs à Amsterdam²⁴, le texte latin – plus tard traduit en français par le théologien André Rivet (1572-1651), également professeur à l'université de Leyde – est accompagné de dix cartes, dont quatre dépliantes, et de figures²⁵.

Le siège de Bois-le-Duc fait également l'objet d'une prestigieuse carte de siège (fig. 4), directement inspirée de celle de

²² Voir notice de R. Valladares dans Duerloo/Thomas, 1998, *op. cit.*, p. 288.

²³ Zurawski, 1998, *op. cit.*, p. 636-637.

²⁴ Voir A. Willems, *Les Elzevier : histoire et annales typographiques*, Bruxelles, 1880.

²⁵ Nijenhuis, 2011, *op. cit.*



Fig. 4 - Balthasar van Berckenrode, *Siege de Bois-le-Duc*, 1629.
Estampe. Rijksmuseum, Amsterdam, FMH 1619

Callot. Réalisée par l'artiste hollandais Balthasar van Berckenrode avec la collaboration de Salomon Savery, Adriaen van de Venne et Theodoor Niels²⁶, elle respecte les mêmes proportions et la même perspective glissant d'une vue panoramique au premier plan à une vue à vol d'oiseau pour le second figurant le siège en lui-même. Elle va même jusqu'à reprendre le cadre aux motifs

²⁶ Salomon Savery (1594-1683) est un graveur reconnu, Adriaen van de Venne (1589-1662) est un peintre, graveur et poète et Theodoor Niels un ingénieur, tous originaires des Pays-Bas du Nord.

torsadés et la typographie du titre en latin occupant toute la largeur du document²⁷.

La différence majeure entre les deux est que – comme nous l'avons déjà abordé ci-dessus – Callot accorde une plus large proportion de sa composition à la vie quotidienne des soldats, contrairement aux Hollandais qui donnent plus d'importance aux travaux du siège. Ceci a pour effet de rendre l'espace de la carte plus compressé tandis que l'œuvre de Callot est plus aérée. Ce sentiment est également rendu par le fait que les Hollandais ont le souci de représenter fidèlement la topographie du lieu notamment en marquant les différences de composition du terrain autour de la ville – comme on pourrait le retrouver sur une carte de campagne –, ce qui, de loin, peut rendre la lecture du document plus ardue.

La petite carte au centre de l'avant-plan, tenue par les figures allégoriques de Mars et Neptune, représente la région autour de la ville afin de signaler que cette partie du Brabant est désormais sécurisée et permet de replacer le siège dans son plus large contexte²⁸.

Les cartes de Breda et Bois-le-Duc figurent toutes deux les ingénieurs et dessinateurs chargés de relever le terrain – tout comme l'opération militaire du siège demandait un haut degré de collaboration préparatoire, ce type de gravure demandait l'intervention de plusieurs hommes de métier à savoir l'ingénieur, le dessinateur, les graveurs de paysage et de figures et un auteur de textes en plus de l'éditeur²⁹ – à la différence que chez Callot,

²⁷ Malheureusement rogné sur l'image utilisée pour le présent article, le titre de la carte de Callot est visible sur l'illustration de l'ouvrage dans David Kunzle, *op. cit.*, auteur à qui l'on doit la comparaison poussée entre les deux cartes.

²⁸ Kunzle, 2002, *op. cit.*, p. 471.

²⁹ Sur les différents métiers de la cartographie, voir les notices de Luc Janssens et Lucia Nuti dans le catalogue *Le peintre et l'arpenteur. Images de Bruxelles et*

le petit groupe en bas à gauche est accompagné de militaires tandis que celui de la carte de Bois-le-Duc, en bas à droite, est composé uniquement de civils. Parmi ceux-ci on distingue un simple bourgeois, assis, regardant à travers un télescope, symbole de la conscience observatrice des Hollandais. Le personnage appuyé sur une pelle et pauvrement vêtu, se tenant entre le spectateur et le groupe d'ingénieurs, rend hommage aux paysans qui, mobilisés par centaines, ont contribué à la réalisation des travaux du siège et sont donc acteurs indirects de la victoire³⁰.

Les scènes de pillages et d'autres crimes militaires figurés dans la carte de Callot sont ici absentes, seule une potence dans le camp du prince d'Orange y fait référence comme une « signature moralisante de la présence militaire »³¹. Ce gommage délabéré des « horreurs de la guerre » s'explique principalement par le fait que les cartes de siège faisaient l'objet d'un patronage officiel et répondaient à un sentiment patriotique. Contrairement à la bataille tumultueuse qui mêlait colère, peur, cruauté, furie et douleur, le siège constituait un spectacle attirant pour le public. En montrant le comportement discipliné des armées qui laissaient sortir les garnisons sans dommage, les gravures de siège palliaient les frictions représentées dans les images de pillage et rassuraient par l'impression de rationalité qui en ressortait. Chaque siège, régi par la coordination mathématique dans le placement des armées et l'alignement des tranchées et fortifications, faisait office de modèle intellectuel. Pour reprendre les mots de David Kunzle : « *Math not Mars was the god of siegecraft* »³².

de l'ancien duché de Brabant, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2000.

³⁰ Kunzle, 2002, *op. cit.*, p. 472.

³¹ *Ibid.*, p. 473.

³² *Ibid.*, p. 445.

Ce type de gravure se fait ainsi le portrait du siège et non celui des hommes. C'est un véritable hommage que les artistes rendaient à l'événement en le représentant comme une action héroïque en elle-même, à défaut de pouvoir représenter l'héroïsme individuel. Par ailleurs, les cartes de siège constituent la seule trace restante de ces entreprises incisives et éphémères. À l'époque, elles avaient un véritable pouvoir politique en remplaçant la bannière comme trophée triomphal. Produites avant la victoire, ces cartes deviennent une sorte d'appropriation du territoire désiré en incarnant sur papier la place que le commandant cherche à conquérir. De ce fait, qui possède la carte, possède déjà symboliquement la ville et, inversement, ne pas avoir de carte signifie ne pas vraiment désirer le territoire³³.

C'est pour cette raison, en plus de leur intérêt esthétique suscité par le mélange des genres, que ce type d'œuvre constituait une grande partie du marché de la gravure hollandaise et bénéficiait d'un véritable mécénat de la part du gouvernement et des officiers. Certains documents plus luxueux étaient même dotés d'un « copyright » des États Généraux qui garantissait ainsi l'achat d'une série de copies³⁴.

Si Callot s'accorde plus de liberté par rapport à ces épisodes violents, plutôt contreproductifs du point de vue de la propagande alors que l'armée de Spinola était réputée pour sa bonne conduite³⁵,

³³ Kunzle, 2002, *op. cit.*, p. 451.

³⁴ Le mécénat dont bénéficie la cartographie ne se limite pas aux cartes militaires ni aux Pays-Bas. Beaucoup de monarques ou de ministres utilisent celle-ci à des fins politiques ou symboliques. Sur ce sujet voir D. Buisseret (dir.), *Monarchs, Ministers and Maps : The Emergence of Cartography as a tool of Government in Early Modern Europe*, Chicago/Londres, 1992.

³⁵ Ils font en vérité écho aux atrocités commises par les troupes du duc de Lorraine, véritable souverain de l'artiste originaire de cette région française. Callot pouvait ainsi les punir *a posteriori* pour leurs crimes. Voir Kunzle, 2002, *op. cit.*, p. 473.

c'est qu'il a acquis assez de reconnaissance en tant qu'artiste pour pouvoir prendre ce genre de risques avec ses commanditaires tandis que les auteurs de la carte de Bois-le-Duc ressentent plus ce qu'ils doivent à leur prince et leur armée³⁶.

Ainsi, il est pour le moins étonnant que la carte de Bois-le-Duc, plus « officielle » que celle de Breda, ne figure aucun grand personnage présent lors de la reddition de la ville comme le prince et la princesse d'Orange – pourtant accompagnée de toute sa suite – ou encore le prince du Danemark et les souverains de Bohême. Cette omission pourrait être la preuve que la carte devait être livrée dans des délais précis et que, dans ce but, elle ait été réalisée en majeure partie avant l'arrivée de ces personnalités³⁷, mais cela conforte surtout l'idée que le but de la carte n'est pas de glorifier une personne en particulier mais bien le siège et la nation victorieuse.

N'ayant trouvé aucune source le démontrant et moi-même, n'ayant pas comparé l'ouvrage de Daniel Heinsius avec la carte de van Berckenrode, je ne peux affirmer que, comme pour le siège de Breda, cette dernière s'inspire du récit. Toutefois, sachant que l'ouvrage est paru en 1631 et que la carte pourrait avoir été préparée avant même la victoire officielle, cela me semble peu probable. De plus, si Heinsius est bien l'historiographe officiel des Provinces-Unies, il ne s'est, à ma connaissance, jamais rendu sur les lieux lors de la campagne et ne bénéficie donc pas de l'autorité de témoin direct du frère Hugo. Malgré cela, le siège de Bois-le-Duc compte tout de même un témoin privilégié, Henri II de la Tour d'Auvergne, vicomte de Turenne et petit-fils de Guillaume d'Orange. Envoyé faire ses classes aux Pays-Bas dans un régiment dirigé par son oncle Frédéric-Henri

³⁶ Kunzle, 2002, *op. cit.*, p. 473.

³⁷ *Ibid.*, p. 477.

entre 1625 et 1629, il assiste à la campagne qu'il relate dans plusieurs lettres à sa mère Élisabeth de Nassau³⁸.

Pour une représentation picturale de la véritable *expugnatio* de la ville où la figure du général est mise en avant, il faut se référer à un tableau réalisé par Paulus van Hillegaert (fig. 5)³⁹ qui consacre tout son avant-plan au cortège des vaincus quittant la ville sous le regard de Frédéric-Henri, cavalier avec l'écharpe orange se tenant à droite, dans l'ombre.

Je me permets ici d'ouvrir une petite parenthèse sur un sujet qui me tient à cœur pour l'avoir étudié⁴⁰ au travers des sièges de la ville de Gravelines : le genre pictural auquel appartient les trois tableaux présentés dans cet article, à savoir la peinture de bataille dite topographique qui doit d'ailleurs son origine à la représentation cartographique – déjà largement commentée – du siège de Breda par Jacques Callot.

Pieter Snayers est le premier et principal représentant de cette nouvelle conception de la peinture de bataille basée sur les indications des experts militaires. Cela se traduit par une nouvelle conception du paysage où celui-ci est divisé en trois plans alternant vue panoramique, pour les avant et dernier plans, et vue cartographique, pour représenter la ville assiégée – nous avons déjà mentionné que le tableau de Snayers, *l'Archiduchesse Isabelle visitant le siège de Breda* était en réalité la traduction picturale de la carte de Callot⁴¹. *Les Lances* de Vélasquez quant

³⁸ Voir Nijenhuis, 2011, *op. cit.*

³⁹ Mentionné et illustré dans Kunzle, 2002, *op. cit.*, p. 478.

⁴⁰ D. Schreuder, *Gravelines assiégée : Le paysage théâtre de la guerre. La peinture de bataille topographique à travers les représentations des sièges de la ville de Gravelines au XVII^e siècle*, mémoire présenté à l'Université Catholique de Louvain, juin 2013. (P. Bragard, promoteur).

⁴¹ Une exposition sur le sujet, « Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting », s'est tenue entre le 12 avril et le 13 juillet 2014 au Zentrum für Kunst und Medientechnologie de Karlsruhe. La carte du



Fig. 5 - Paulus van Hillegaert, *Siège de Bois-le-Duc, 1629*.
Huile sur toile, dim. in.

à elles, illustrent la variante de cette peinture topographique : la bataille « de commandement », où les figures à l'avant-plan, dont le chef de guerre, sont plus monumentales afin de remettre le prince en évidence et de marquer l'évolution des sociétés européennes vers une structure étatique moderne. Le message des *Lances* était très clair pour ses contemporains. Le roi catholique accordera son pardon aux vassaux « rebelles » du Nord s'ils choisissent de revenir sous l'autorité du « roi légitime et seigneur naturel ». Un roi pardonnant à ses ennemis lorsqu'il a le pouvoir de ne pas le faire, au même titre que Dieu, voit de ce fait sa gloire et sa grandeur renforcées. Ainsi, par sa composition Velasquez exalte l'autorité royale, la réputation de la dynastie et celle du royaume⁴².

La peinture de bataille topographique révèle aussi l'évolution de la guerre vers la guerre de siège. Désormais, le but n'est plus de détruire l'armée adverse mais bien de la priver d'un maximum de places-fortes afin d'annexer les territoires ennemis. Plus lente, cette guerre demande aussi plus d'hommes, plus de canons, et, par conséquent, plus d'argent. Elle se compare à une partie d'échecs où il est nécessaire de garder le plus grand nombre de pièces jusqu'aux négociations de paix afin de les utiliser comme monnaie d'échange. Le siège d'une ville devait obliger l'ennemi à sortir de ses lignes et combattre. Ainsi, les batailles en dehors des enceintes de la place n'ont lieu que pour porter secours à la forteresse ou pour l'empêcher d'en recevoir. Si, avec cette nouvelle conception de la guerre, le prince ne se jette plus bravement au cœur de la mêlée, il ne reste pas moins présent à la tête de ses armées, donnant ses ordres depuis son

siège de Bois-le-Duc ainsi que celle de Breda et plusieurs tableaux de Pieter Bruegel – dont celui figurant le siège de Gravelines en 1652, y était présentés. Le catalogue disponible en allemand ou en anglais est paru chez Hirmer.

⁴² R. Valladares dans Duerloo/Thomas, 1998, *op. cit.*, p. 288.

campement. C'est sous Louis XIV que le siège devient l'occupation royale par excellence en en faisant la véritable « guerre théâtrale du “roi-héros” dont la gloire ne peut rejaillir que sur lui seul »⁴³. Le peintre officiel de ses conquêtes, Adam-François van der Meulen, élève de Pieter Snayers, reprend les modèles de ses prédécesseurs mais abolit la représentation cartographique en rabaisant l'horizon. Il se place dans la lignée des « paysages cartographiés » des peintres hollandais qui se basent sur les mêmes mesures que les cartographes mais donnent une vision du paysage plus réaliste en rabaisant la ligne d'horizon, laissant également par là une place primordiale au ciel⁴⁴. Le tableau de Paulus van Hillegaert se rapproche de cette tradition.

Par ailleurs, après l'étude de la relation entre le paysage et l'évènement historique qui s'y déploie, il m'est apparu évident que la théâtralité, grande préoccupation du baroque, est bien au cœur de ces œuvres. Elle est donnée non seulement par l'essence même du siège, véritable « guerre-spectacle » mais également par le traitement du paysage qui devient le théâtre de cette guerre. Cette théâtralité du siège se retrouve d'ailleurs également dans l'ouvrage d'Hugo, bien que cela ne nuise en rien à sa crédibilité, et, nous allons le voir, dans les deux frontispices étudiés ici.

Celui de l'*Obsidio Bredana* (fig. 6) a été conçu par Pierre-Paul Rubens dont la carrière dans le monde de l'édition fut prolifique bien qu'il ait privilégié celle de peintre d'histoire. Son principal client était aussi son ami d'enfance, Balthasar Moerentorf ou Moretus (1574-1641), tous deux ayant fréquenté la *Papenschool* à Anvers entre 1586 et 1590. Après des études à

⁴³ Voir chapitre « La Guerre-spectacle de Louis le Grand » dans J. Cornette, *Le roi de guerre : essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle*, Paris, 1993, p. 249-264.

⁴⁴ Voir S. Alpers, *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, trad. de l'anglais par J. Chavy, Paris, 1990, p. 246.

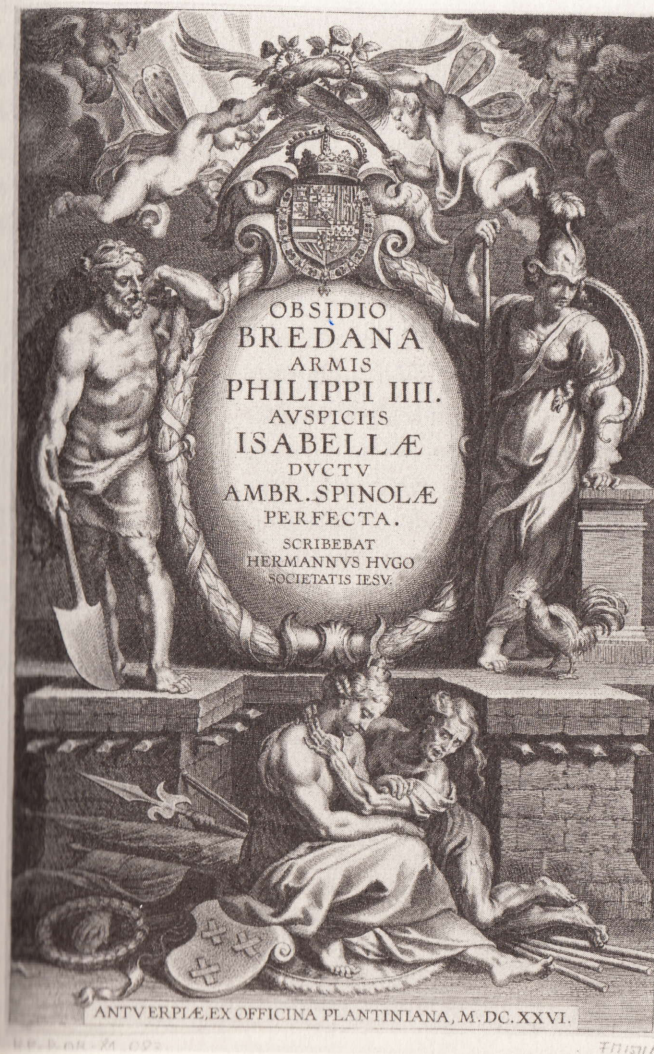


Fig. 6 - Cornelis Galle, Page de titre de l'*Obsidio Bredana* d'Herman Hugo, 1626. Estampe, 293 × 187 mm. Anvers, Plantin-Moretus Museum, inv. n° R 53-4.



Fig. 7 - Pierre-Paul Rubens, *Page de titre pour l'Obsidio Bredana* d'Herman Hugo. Dessin à l'encre noire et brune, 310 × 196 mm. Londres, British Museum, inv. n°853 n

Louvain, Bathasar revient à Anvers en 1594 pour travailler avec son père Jean Moretus à l'*Officia Plantiniana*, – principale maison d'édition anversoise dont le marché s'étend dans toute l'Europe et même dans les Provinces-Unies pourtant elles-mêmes très actives dans le domaine de l'édition⁴⁵ – qu'il dirigera ensuite à partir de 1610 et ce jusqu'à sa mort. La collaboration entre les deux hommes, en plus d'encourager la production de livres illustrés, va révolutionner la conception de la page de titre au XVII^e siècle⁴⁶.

Jean-Marc Chatelain a mis en évidence le lien entre le livre imprimé de prestige – comme les deux ouvrages qui nous occupent – et le pouvoir royal au XVII^e siècle⁴⁷. Délaissant les romans de chevalerie traditionnels désormais qualifiés péjorativement de « gothiques » par les érudits, les éditeurs se concentrent plutôt sur les productions de l'ordre du panégyrique – que ce soient des classiques de littérature latine, de la poésie épique, des recueils d'éloges académiques ou encore l'histoire des grandes familles nobles ou royales. De ce fait, le livre doit offrir au texte de gloire qu'il accueille un décorum digne de lui et donc effacer toute trace qui pourrait laisser présumer à une production en série. Toute l'ornementation du volume se doit ainsi d'être produite spécialement pour lui afin d'être en

⁴⁵ Voir J. Materné, « La librairie de la Contre-Réforme : le réseau de l'Officine plantinienne au XVII^e siècle », *L'Europe et le livre. Réseaux et pratiques du négoce de librairie XVI^e-XIX^e siècles*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 43-59.

⁴⁶ Sur Rubens et Moretus, voir H. F. Bouchery et Van den Wijngaert, *P. P. Rubens en het Plantijnsche Huis*, Anvers, 1941 ; J. Richard Judson et C. Van de Velde, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. Part XXI. op cit.*, p. 25-40 ; N. Van Hout (dir.), *Rubens et l'art de la gravure*, Gand-Amsterdam, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen / Musée national des Beaux-arts du Québec, 2004.

⁴⁷ J.-M. Chatelain, « Pour la gloire de Dieu et du roi : le livre de prestige au XVII^e siècle », *La naissance du livre moderne (XIV^e-XVII^e siècle)*, Paris, 2000, p. 354-363.

harmonie avec sa typographie et faire de lui une véritable œuvre d'art.

En plus de paraître singulier, le livre doit être conçu pour entrer dans la postérité. Ce sentiment de pérennité est entre autres donné par la nouvelle utilisation de la gravure en taille-douce, c'est-à-dire réalisée par incision sur une plaque de cuivre beaucoup plus résistante à l'usure et qui offre par ailleurs de plus larges possibilités d'ordre esthétique. En effet, selon la largeur et la profondeur du trait, l'artiste graveur peut rendre facilement les jeux d'ombres et de lumière et par là donner vie à ses compositions.

La pièce la plus propice à rendre la qualité esthétique du livre et le faire entrer dans cette postérité n'est autre que son frontispice. Déjà existant au XVI^e siècle, celui-ci commence véritablement à se répandre au XVII^e siècle jusqu'à voir la collaboration entre peintres et graveurs donner naissance aux plus belles productions vers 1650. À ses débuts, la page de titre s'inscrit dans un mode graphique plaçant sa qualité esthétique dans les caractères et la typographie adoptés. Apparaît ensuite un mode plus monumental utilisant les structures architecturales du retable ou de l'arc de triomphe pour y déployer un programme iconographique principalement emblématique ou allégorique.

La page de titre utilisant l'arc de triomphe est la forme la plus répandue de la fin du XVI^e siècle au début du XVII^e siècle. À la manière des architectures éphémères réalisées pour les « Joyeuses Entrées », le frontispice met en évidence le titre et accentue le côté solennel de l'ouvrage. De plus, la structure architecturale renforce l'idée du livre-monument dont le frontispice serait le seuil à franchir, la frontière entre le monde du lecteur et celui du livre⁴⁸.

⁴⁸ Voir M. Fumaroli, « Sur le seuil des livres : les frontispices gravés des traités d'éloquence (1594-1641) », *L'école du silence. Le sentiment des images*

Au fur et à mesure, et notamment sous l'impulsion d'artistes comme Rubens qui vont privilégier les figures allégoriques ou mythologiques, la page de titre va s'émanciper de sa structure architecturale pour adopter une composition picturale. De ce fait, plutôt qu'une porte d'entrée au livre, elle en devient une véritable préface en image qui, comme le souligne Louis Marin, « garde ses pouvoirs cognitifs sur l'ouvrage qu'elle introduit et sa force prescriptive sur la lecture à laquelle elle engage »⁴⁹. Ainsi, plutôt que d'être compartimentés comme ils pouvaient l'être dans le frontispice retable ou arc de triomphe, les éléments symboliques sont véritablement composés dans un ensemble unifié qui doit traduire visuellement la nature et le contenu de l'ouvrage.

Logiquement, au plus le frontispice évolue vers une composition picturale, au plus la place du titre en lui-même se réduit, passant du centre de la page à ses marges et d'un cadre fixe, autour duquel s'articule la composition, à un cadre mouvant – comme un livre ouvert, un cartouche ou un mur – inclus dans la composition. Le titre devient ainsi un « objet pictural parmi d'autres » ou une « image de titre »⁵⁰. On en vient même à dédoubler la page de titre afin que toutes les informations bibliographiques soient renseignées clairement sur une feuille entièrement typographiée ou gravée faisant face à la composition picturale. De ce fait, dans les répertoires bibliographiques, c'est cette dernière qui sera appelée « frontispice » tandis que la

au XVII^e siècle, Paris, 1998, p. 421-444 et R. Dekoninck, « Au seuil du livre-monument : l'imaginaire architectural du frontispice entre les anciens Pays-bas et la France », G. Denhaene (éd.), *La gravure de la Renaissance dans les Pays-Bas méridionaux*, Bruxelles, 2010, p. 15-27.

⁴⁹ L. Marin, « Préface en image : le frontispice des Contes de Perrault », *Europe*, n^{os} 739-740, novembre-décembre 1990, p. 114.

⁵⁰ Chatelain, 2000, *op. cit.*, p. 560. Voir aussi Fumaroli, 1998, *op. cit.*

page simple contenant le titre et l'image sera désignée comme « titre gravé ». Parfois même, il arrive que l'ouvrage soit introduit par trois feuillets : le faux-titre soit le simple titre de l'ouvrage, le frontispice mettant en scène le contenu du livre et la page de titre contenant toutes les informations bibliographiques⁵¹. En plus de l'enjeu esthétique, le page de titre avait également un enjeu économique. Autant les auteurs que les commanditaires reconnaissent qu'un livre illustré – particulièrement par un artiste reconnu comme Rubens – acquiert une valeur marchande plus importante sans coûter beaucoup plus cher à l'éditeur. Toutefois, certains ouvrages ne doivent pas uniquement leur popularité au frontispice de Rubens mais bien à leur contenu, de même que Moretus était conscient que d'autres ne se vendraient pas en grand nombre même avec un frontispice conçu par l'artiste. En vérité ce qui définit le prix de vente d'un livre imprimé ce sont sa taille, le type de papier et le nombre total d'images gravées⁵².

Comme il privilégiait sa carrière de peintre, Rubens exigeait que la commande pour une page de titre soit passée au moins six mois à l'avance. En général, l'artiste réalise un dessin préparatoire détaillé utilisé par le graveur pour réaliser la version finale qui sera transposée sur plaque de cuivre. Toutefois, il lui arrive également de réaliser directement une version à l'huile directement transposée sur la plaque par le graveur. On sait que pour un dessin ou une esquisse à l'huile de format *in-folio*, Rubens recevait la somme de 20 florins, 12 pour un dessin *in-quarto*, 8 florins pour un projet *in-octavo* et 5 pour un format 24°⁵³.

⁵¹ Chatelain, 2000, *op. cit.*, p. 561.

⁵² Voir J. Richard Judson et C. Van de Velde, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. Part XXI, op. cit.*

⁵³ *Ibid.*



Fig. 8 - Pierre-Paul Rubens (copie), *Page de titre pour l'Obsidio Bredana d'Herman Hugo*. Dessin à l'encre, 310 × 210 mm. Dijon, Musée des Beaux-arts, cat. 1883, n° 606

Dans le cas de l'*Obsidio Bredana*, le dessin original (fig. 7), conservé au British Museum de Londres, indique en effet les ombres et les modelés mais les détails sont laissés aux soins du graveur, ici Cornelis Galle, qui réalise alors une étude plus achevée, aujourd'hui conservée au Musée des Beaux-arts de Dijon (fig. 8)⁵⁴.

Cornelis Galle (1576-1650) était le principal collaborateur de Rubens en ce qui concerne la gravure de ses pages de titre, peut-être parce que ce dernier l'appréciait particulièrement – des lettres dans lesquelles Rubens demande expressément que Galle soit engagé pour graver son projet de frontispice ont été conservées – mais plus que probablement parce que Théodore Galle, son frère, également graveur, avait épousé la sœur de Balthasar Moretus, Catherine, en 1598, faisant de lui un membre de la famille. Le fait est que, entre 1600 et 1694, les frères Galle réalisent presque tous les frontispices pour la maison Plantin⁵⁵.

Qui décide véritablement de l'iconographie de ces pages de titre ? Les compositions n'étaient pas exclusivement imaginées par l'artiste mais bien réalisées en collaboration avec l'éditeur et l'auteur ou le commanditaire. De fait, sachant que le frontispice devait refléter le contenu de l'ouvrage, il est évident que Rubens n'avait pas le temps de lire tous ceux dont il recevait la commande de la page de titre. Il suivait donc les instructions reçues en les transposant selon son propre style pictural. De plus, l'artiste devait prendre en compte d'autres facteurs tels que la typographie du titre qui devait être, comme y tenait Moretus, parfaitement coordonnée à l'image⁵⁶.

⁵⁴ Duerloo/Thomas, 1998, *op. cit.*, p. 289 et J. Richard Judson et C. Van de Velde, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. Part XXI. op. cit.*, p. 243-244.

⁵⁵ J. Richard Judson et C. Van de Velde, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. Part XXI. op. cit.*, p. 34.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 32-33.

Dans le frontispice de l'*Obsidio Bredana*⁵⁷, on distingue au registre supérieur, deux putti couronnant les armoiries des rois d'Espagne et tenant les palmes de la victoire. Les roses, enroulées autour de la couronne, sont signe de grâce. Dans les coins supérieurs, les deux têtes soufflant sont probablement Boreas et Zéphyr, vent du Nord et de l'Est, qui pourraient évoquer un épisode du siège, relaté dans l'ouvrage d'Hugo, où les vents changeant ont empêché le renforcement des murs de la ville⁵⁸ ou faire référence à l'hiver et l'été, saisons entre lesquelles s'est déroulé le siège⁵⁹.

De part et d'autre du cartouche contenant le titre, on retrouve Hercule, symbole du courage et de la force, portant la peau du lion de Némée sur son dos et une épée, symbole du Travail – on peut y voir aussi une variation de l'Hercule Farnèse que Rubens aime représenter – et Athéna/Minerve, déesse de la Sagesse et de la Guerre, dont le serpent est l'un des attributs et pourrait également représenter la concorde militaire. Le coq à ses pieds symbolise la Vigilance.

Au registre inférieur, la jeune femme abattue, assise sur les armes et drapeaux de l'armée vaincue et portant une couronne de créneaux, représente la ville de Breda dont le blason à ses pieds porte les armoiries. La vieille femme qui la tient par le cou figure la Famine qui força la ville à se rendre⁶⁰. Le mur avec les épieux, sur lequel se tiennent Hercule et Athéna, rappelle ceux de la ville défaits et illustrés dans l'ouvrage d'Hugo.

La page de titre du *Rerum ad Sylvam-Ducis* (fig. 9) a, quant à elle, été réalisée par l'artiste hollandais Cornelis Claeszoon

⁵⁷ Voir Duerloo/Thomas, 1998, *op. cit.* et J. Richard Judson et C. Van de Velde, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. Part XXI. op. cit.*, p. 241.

⁵⁸ Hugo, *Obsidio Bredana*, f°4, p. 42.

⁵⁹ Duerloo/Thomas, 1998, *op. cit.*, p. 289.

⁶⁰ *Ibid.*



Fig. 9 - Cornelis Claes Duysend, *Page de titre du Rerum ad Sylvam-Ducis de Daniel Heinsius*, 1631. Estampe, 187 × 296 mm. Delft, Legermuseum

Duysend qui travailla principalement à Leyde et Amsterdam entre 1630 et 1640⁶¹. Sa composition est semblable à celle de l'*Obsidio Bredana*. Au registre supérieur, des putti sèment des pièces au-dessus de la flotte dite « d'argent » rappelant ainsi l'épisode de septembre 1628 lors duquel le capitaine Piet Hein (1577-1629) de la *West-Indische Compagnie* réussit à s'emparer d'un des deux convois espagnols ramenant l'argent des Amériques à Séville. Grâce à cette prise, dont le montant est estimé à près de 12 millions de florins, les Hollandais privent l'ennemi de ses revenus nécessaires à la guerre quelques mois seulement après la quatrième banqueroute de l'État, alors qu'eux-mêmes disposent, en 1629, de tous les fonds nécessaires à la guerre sans compter les subsides de leurs alliés, entre autres français⁶².

À gauche du cartouche formé par une couronne de laurier, se tient l'allégorie de la ville de Bois-le-Duc portant dans une main les armoiries de la ville, dans l'autre la lance couronnée de dix victoires – symbolisant la défense de la ville – qu'elle abaisse en signe de défaite. À droite, est représentée l'allégorie de la République portant la lance de la liberté couronnée d'un chapeau et portant un blason constitué de trois écureuils en mouvement – symboles de prévoyance, agilité, vivacité et indépendance – qui pourrait faire écho aux armoiries de Wesel, autre ville espagnole conquise par les Provinces-Unies en 1629⁶³.

⁶¹ Pour une bibliographie et une liste de ses œuvres principales dont le frontispice du *Rerum ad Sylvam-Ducis*, voir F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca 1450-1700*, v. 6, Amsterdam, 1952, p. 86.

⁶² Nijenhuis, 2011, *op. cit.*

⁶³ Voir la notice sur le site internet du *Rijksmuseum* d'Amsterdam (<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/BI-B-FM-013A-1> [consulté le 24.11.2014]).

Au registre inférieur, les armoiries de Frédéric-Henri – surmontées de l'inscription « *aeternitati huius anni* »⁶⁴ – sont entourées de deux scènes : à droite, la ville « *decies invicta* »⁶⁵ est représentée abattue sous un arbre – symbole de Bois-le-Duc – alors que le siège fait rage à l'arrière-plan ; à gauche, une fois « la liberté tardive revenue », la ville « *restituta* » dépose en signe d'hommage une branche aux pieds de la République occupée à arranger ses armes tel un trophée antique⁶⁶.

Si les compositions de ces deux pages de titre sont encore tributaires d'un mode monumental et organisées autour du titre central, les éléments architecturaux semblent s'effacer derrière les figures allégoriques, particulièrement chez Rubens où seules les fondations sont clairement représentées alors que, dans la gravure de Duysend, une structure, rappelant celle d'un retable ou d'une façade d'église par ses volutes, apparaît encore à l'arrière-plan.

Cette composition très solennelle est un premier élément qui me permet de parler de théâtralité dans les frontispices. Que ce soit pour celui du siège de Breda ou celui de Bois-le-Duc, les figures allégoriques entourant le titre se tiennent sur un sol surélevé pouvant évoquer une scène de théâtre, impression renforcée par leur tenue sur cette « scène », comme s'ils posaient pour un spectateur. À dire vrai, le frontispice pourrait représenter la scène finale d'une pièce déjà jouée – le siège de la ville – juste avant que le rideau ne tombe, et que le lecteur est invité à revivre en entrant dans le livre.

L'aspect théâtral est également marqué dans les deux registres supérieurs. Dans la gravure de Galle, la composition en

⁶⁴ « Pour l'éternité de cette année ».

⁶⁵ « Dix fois invaincue ».

⁶⁶ Nijenhuis, 2011, *op. cit.*

arc de cercle, les putti et l'ouverture vers le ciel évoquent la voûte d'un théâtre – ne désigne-t-on pas d'ailleurs les rangs les plus élevés comme « le Paradis » car ils se rapprochent de la voûte céleste ? – tandis que dans celle de Duysend, la scène de la capture de la « flotte d'argent » se présente sur un rideau, attribut théâtral par excellence.

Par ailleurs, ces deux registres révèlent la différence fondamentale de mentalité entre les deux belligérants. Dans le frontispice de l'*Obsidio Bredana*, l'éclaircie perçant à travers les nuages, symbole de la lumière divine dont les rayons sont figurés par de fins traits gravés, illumine les armoiries de la couronne d'Espagne, qu'il faut honorer pour sa victoire. Les Hollandais, eux, préfèrent mettre en évidence leur puissance maritime qui a fortement contribué à leur succès.

Ainsi, il me paraît possible d'affirmer que l'ouvrage d'Heinsius est bien une réponse à celui d'Hugo – tout comme les cartes des deux sièges se répondaient l'une l'autre –, un moyen supplémentaire pour les Provinces-Unies d'affirmer aux Espagnols que le conflit a désormais tourné à leur avantage et que la prise de Bois-le-Duc vient effacer celle de Breda.