

CAHIERS DE LA  
MÉDITERRANÉE

## Cahiers de la Méditerranée

83 | 2011

Guerres et guerriers dans l'iconographie et les arts  
plastiques

---

# Pour une approche typologique de la peinture de bataille du XVII<sup>e</sup> siècle

Jérôme Delaplanche

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/6128>

ISSN : 1773-0201

### Éditeur

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

### Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2011

Pagination : 111-118

ISBN : 978-2-914-561-55-6

ISSN : 0395-9317

### Référence électronique

Jérôme Delaplanche, « Pour une approche typologique de la peinture de bataille du XVII<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 83 | 2011, mis en ligne le 15 juin 2012, consulté le 21 avril 2019.  
URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/6128>

---

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

© Tous droits réservés

---

# Pour une approche typologique de la peinture de bataille du xvii<sup>e</sup> siècle

Jérôme Delaplanche

---

- 1 La peinture de bataille a mauvaise réputation. Au mieux elle paraît ennuyeuse, au pire elle est accusée de véhiculer une idéologie contestable. Pourquoi ennue-t-elle souvent les visiteurs des musées ainsi que de nombreux amateurs d'art ? Dans un compte rendu du livre *Peindre la guerre* (2009)<sup>1</sup>, la peinture de bataille qui fait la matière de l'ouvrage y est qualifiée de manière générale de « peinture officielle et académique » par opposition à la production plus contestataire ou plus compatissante d'un Callot ou d'un Goya qui serait la « vraie » peinture de la guerre. Au-delà d'un certain anachronisme dans l'usage des notions « d'officielle » et « d'académique » pour les époques anciennes, de telles expressions sont surtout significatives d'une forme de dédain pour la peinture de bataille au sens strict. Or, de Raphaël à Tiepolo, de Rubens à Delacroix, ce genre a été abordé par les plus grands peintres et traité avec le plus grand génie. Cependant, hormis les célèbres tableaux d'Uccello et d'Altdorfer, les batailles de tous ces artistes ne sont pas leurs œuvres les plus populaires, ni les plus reproduites, ni les plus commentées. Comment doit-on aborder cette peinture, comment l'étudier et comment l'apprécier ? La peinture de bataille du xvii<sup>e</sup> siècle est un genre aux formes très spécifiques qui obéit à des règles de fonctionnement relativement précises. Elle est structurée par une typologie déterminée autant par la composition (organisation des plans et échelle des figures) que par les intentions du discours (existence d'un support littéraire ou description d'un événement récent).

## Typologie

- 2 On différencie ainsi quatre grands pôles conceptuels qui s'organisent deux par deux (voir schéma p. 118). On distingue premièrement les batailles où les principaux protagonistes de l'affrontement sont identifiables et où la composition décrit avec une certaine précision des événements que le spectateur est susceptible de connaître [type 1]. Cette

catégorie se divise en deux sous-catégories : les récits de l'histoire antique [type 1a] et les récits de l'histoire moderne [type 1b].

- 3 La peinture de bataille illustrant des histoires antiques [type 1a] regroupe par exemple les célèbres compositions de Raphaël, de Pierre de Cortone, de Nicolas Poussin ou de Charles Le Brun, réalisées à partir des récits épiques extraits de la Bible ou de la littérature antique. Ce sont ces réalisations et ces noms qui ont donné tout son prestige au genre de la peinture de bataille héroïque<sup>2</sup>. Formellement, ces compositions présentent le plus souvent au premier plan des figures monumentales que l'on peut identifier avec les protagonistes du récit. L'accent est mis sur la narration par l'éloquence des gestes et l'expression des passions. L'action se déroule sous les yeux du spectateur, celui-ci n'étant qu'à quelques mètres du feu.
- 4 La peinture de bataille illustrant un fait de l'histoire moderne [type 1b] a d'abord été traitée à la Renaissance sous des formes assez variées, sans systématisme de l'approche. D'Uccello à Tintoret, de Léonard à Vasari, chaque essai de transcription en peinture d'un affrontement militaire contemporain adopte sa structure de composition propre. Si certains artistes concentrent leur sujet sur un nombre relativement restreint de figures avec un point de vue rapproché (Uccello, Léonard), d'autres tentent de prendre en compte la multitude des combattants, l'étendue du champ de bataille et la nature variée des opérations militaires (Vasari, Tintoret). Une bataille est un objet particulièrement difficile à décrire en peinture, avant tout parce qu'il se déploie largement dans le temps et dans l'espace, mais aussi parce les outils traditionnels de la peinture d'histoire semblent soudainement inadaptés. Un champ de bataille s'étire sur plusieurs kilomètres carrés, se couvre de milliers d'hommes, alors que la peinture d'histoire, telle que l'a théorisée Alberti au xv<sup>e</sup> siècle, est fondée sur la description attentive d'individus nettement distingués par leur physionomie, leur geste et leur expression. Le peintre d'histoire voudrait aborder la bataille comme une action héroïque ; or, la peinture de l'héroïsme est celle de l'individualité.
- 5 Des synthèses entre peinture de figures et description d'une multitude ont cependant été tentées dès le xvi<sup>e</sup> siècle. Le cycle de Bernard Van Orley sur la *Bataille de Pavie* (1530) ou celui de Jan Vermeyen sur la *Conquête de Tunis* par Charles Quint (1554) sont des descriptions cherchant à totaliser l'action militaire. Le choix d'une suite de plusieurs compositions étirées en largeur crée le sentiment d'un panorama regroupant de surcroît plusieurs moments de la bataille.
- 6 La description d'une bataille est aussi la description d'un territoire. C'est ce qui explique les liens étroits que tissent le tableau de bataille et la carte géographique, même si le mode de figuration peut sembler au premier abord totalement opposé. Le peintre pose son regard sur ce qui l'entoure : l'axe de son regard est parallèle au sol, la ligne d'horizon est en face de lui, au niveau de ses yeux. Il peut arriver que le peintre regarde vers le ciel et imagine une voûte céleste peuplée de personnages assis sur des nuées, mais il représente rarement le monde en surplomb avec un regard perpendiculaire au sol. C'est en revanche le point de vue du cartographe. La représentation du monde par le biais des cartes est une des fortes préoccupations des intellectuels de la Renaissance, surtout depuis les Grandes découvertes et l'extension du monde connu des Européens<sup>3</sup>. Ces réflexions aboutissent par exemple dans le domaine des arts à la réalisation de la galerie des cartes au Vatican : quarante cartes géographiques peintes à fresque représentant les régions d'Italie et les possessions de l'Église à l'époque du pape Grégoire XIII (1572-1585).

Elles ont été peintes entre 1580 et 1585 d'après des projets d'Ignazio Danti, célèbre géographe de son temps.

- 7 Une des solutions pour la transcription visuelle des batailles fut alors de placer une description cartographique comme arrière-plan de la mêlée, tout en pliant l'espace en haut de la composition pour faire réapparaître une ligne d'horizon. Juxtaposant peinture de figures, vue à vol d'oiseau et ligne d'horizon, les résultats sont assez peu satisfaisants visuellement. Le cycle de Matteo Perez d'Aleccio représentant les différentes étapes du *Siège de Malte par les troupes turques de Soliman le Magnifique en 1565*, cycle qu'il peignit à Malte au Palazzo del Gran Maestro de La Vallette entre 1576 et 1581, propose des vues panoramiques du siège. Le résultat, très intéressant historiquement, est maladroit du point de vue de l'art. La formule fut cependant beaucoup sollicitée et se maintint au xvii<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. L'un des premiers artistes à parvenir à une image artistiquement satisfaisante est Jacques Callot dans sa description gravée du *Siège de Breda en 1628*, composition reprise ensuite en peinture par Pieter Snayers. Le manque d'unité visuelle et le caractère très arbitraire de l'image pouvaient amener à penser que cette formule serait une impasse. Elle posa au contraire les bases d'une évolution majeure de la peinture de bataille au xvii<sup>e</sup> siècle. Plusieurs artistes réfléchirent aux moyens d'atténuer le caractère arbitraire de ce mélange entre peinture et cartographie. La solution ne put passer que par la diminution de l'angle entre le sol et le regard du peintre. Pieter Snayers et surtout Frans Adam Van der Meulen furent les principaux acteurs de cette évolution. Si le champ de bataille est toujours vu à vol d'oiseau, les ruptures entre le premier et le deuxième plans sont adoucies, la représentation des reliefs montagneux et des cours d'eau ne sont plus aussi conventionnels. La description topographique reste prédominante, avec un point de vue plongeant sur les opérations de poliorcétique, mais les déformations spatiales sont limitées et la peinture renoue avec la vraisemblance visuelle.
- 8 Cependant, cette distance entre la bataille et le spectateur, ainsi que la multiplication de petites figures se battant dans le lointain, diminuent d'autant les possibilités de valorisation du geste héroïque. En outre, le prince qui, au xvii<sup>e</sup> siècle, ne se bat plus directement, est réduit à une frêle silhouette sur le devant. En réduisant la taille de tous les personnages pour permettre une vue d'ensemble, la bataille topographique risquait de manquer à l'une de ses missions : célébrer le prince.
- 9 Ce type de peinture de bataille s'enrichit alors d'une variante importante [type 1b\*] où les figures du premier plan devenues monumentales se superposent à la vue panoramique sur la bataille. Héritier de la confrontation des plans dans l'espace maniériste, comme chez Antonio Tempesta, ce mode de représentation place, sur le devant de la composition, les portraits des capitaines de guerre ou des monarques qui ne se battent pas, mais qui président aux actions militaires. Le second plan est formé par une sorte de dépression du terrain qui permet de suggérer que les personnages du premier plan, loin du feu, sont sur une terrasse d'où ils embrassent du regard l'ensemble du champ de bataille. On pressent ce développement formel dans le cycle de batailles peint par Tintoret pour Guglielmo Gonzaga (Munich, Alte Pinakothek). Dans *La Prise de Parme* peinte en 1579, Federico II Gonzaga est représenté à cheval sur la droite du tableau, sur une petite butée, se superposant à la prise de la ville qui se déroule à l'arrière plan. Dynamique et mouvementée, la composition est encore un peu confuse. De surcroît, elle ne permet pas encore de vue d'ensemble de la ville et du siège. Vélasquez fut l'un des premiers à donner à ce principe formel une forme satisfaisante avec la *Reddition de Breda* peinte en 1635 (Madrid, musée du Prado). La toile s'inspirait d'ailleurs assez directement de la gravure de

Callot du même sujet, par le biais de la version peinte par Snayers. L'ensemble des tableaux de ce cycle, destiné au palais du Buen Retiro, suit d'ailleurs ce schéma de composition. Souvent, pour ce type de réalisation, le peintre de figure s'associe avec un peintre de paysage. Ainsi Rubens et Snayers peignirent à deux mains la *Bataille d'Arques* (Munich, Alte Pinakothek), et Le Brun et Van der Meulen collaborèrent étroitement pour la réalisation de leur grand cycle de *l'Histoire du Roy* dont les batailles sont toutes composées selon ce système. Le formalisme de ce type d'image est très accentué mais il répond à une évolution culturelle profonde qui traverse l'Europe au xvii<sup>e</sup> siècle et coïncide avec la naissance de l'État moderne. Cette mixité entre peinture de figure mettant en valeur le prince et description en surplomb du champ de bataille est en effet la conséquence la plus directe de la centralisation de l'État, de la réaffirmation du monarque, de son autorité, et de l'atténuation des pouvoirs intermédiaires entre lui et la masse des soldats. Cette forme obéit à l'exigence croissante d'une représentation en majesté du roi de guerre.

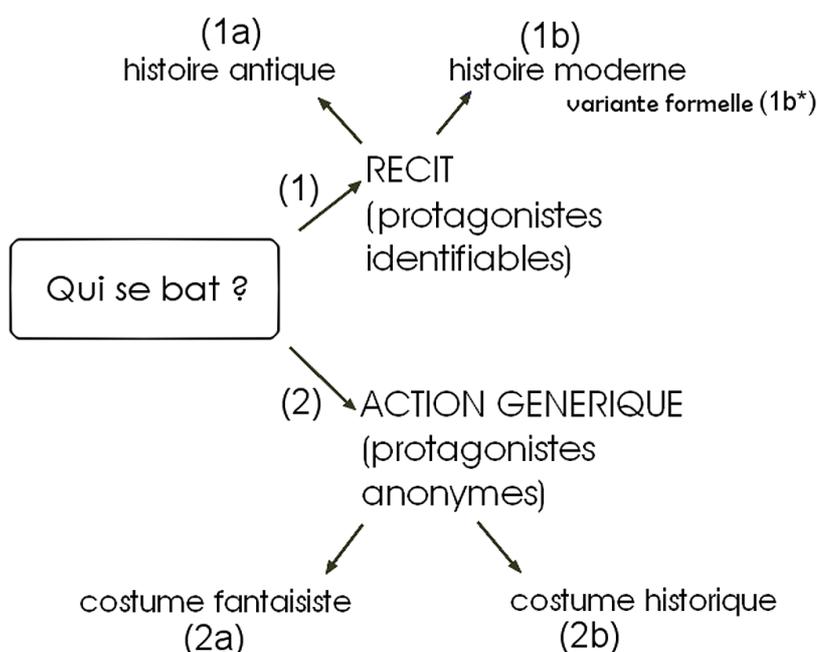
- 10 Vient ensuite la catégorie de la peinture de bataille sans récit identifiable, sans héros nommable [type 2]. Il s'agit d'une véritable peinture de genre selon la définition précise de Federico Zeri<sup>5</sup>. Comme précédemment, on peut subdiviser cette catégorie en deux sous-types : les batailles se déroulant sous un costume antique [type 2a] et celles évoquant une action moderne [type 2b].
- 11 Le premier [type 2a] est le plus original : il est une évocation fantaisiste des batailles de l'histoire antique sans référence précise à aucune d'entre elles. Antonio Tempesta, à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, diffusa abondamment ce type d'image. Ce traitement fut repris au xvii<sup>e</sup> siècle par certains peintres de batailles, en particulier Vincent Adriaensz, dit Il Manciola (1595-1675), et Jacques-Ignace Parrocel (1667-1722), qui s'en firent chacun une spécialité. Francesco Monti dit Il Brescianino (1646-1712) peignit pour le Palais Farnèse à Piacenza une série de batailles reprenant ce type [2a]. Il s'agit de tableaux pour la plupart en hauteur, destinés aux entre-fenêtres et aux devants de cheminées de la Salle des Gardes<sup>6</sup>. Ils sont mentionnés pour la première fois dans un inventaire daté du 11 août 1691, sans désignation de sujet<sup>7</sup>. Les toiles, de grandes dimensions (certaines ont plus de deux mètres de haut), représentent des charges de cavalerie, des mêlées, des figures isolées de trompettes, de porte-étendards, de porte-enseignes, d'archers. Ces compositions mêlent de manière parfaitement fantaisiste des équipements et des costumes de toute époque : antique, médiévale, moderne.
- 12 La seconde forme [type 2b] est de loin la plus abondante. Elle regroupe toute la peinture de bataille produite par Jacques Courtois, Philips Wouwerman et tant d'autres à la suite des essais pionniers de Sebastian Vrancx, Michelangelo Cerquozzi et Aniello Falcone. Dans cette peinture, aucun héros ne peut s'identifier, aucune narration précise ne peut se lire en dehors de l'enchaînement des coups et du mouvement des figures. En revanche, il est possible de reconnaître le contexte historique grâce aux couleurs des étendards et des écharpes, à l'équipement, aux pratiques militaires ou à la nature des formations. Ainsi, une bataille comme la composition de Pieter Meulener du musée de Blois décrite jusqu'alors comme un *Combat de cavalerie* sans plus de précision, peut être reconnue, après un examen attentif, comme un choc de cavalerie se déroulant entre 1631 et 1648 et opposant Impériaux et Suédois<sup>8</sup>.

## Interférences

- 13 Ces quatre catégories formelles (ou cinq en comptant la variante de la bataille historique moderne avec figures monumentales au premier plan [type 1b\*]) sont loin d'être cloisonnées : nombreux sont les points de passage entre l'approche narrative et l'approche générique. Des influences formelles et des imbrications d'intentions assouplissent ce que cette typologie peut avoir d'un peu formaliste.
- 14 Premier cas : une bataille de l'histoire moderne sous l'apparence de l'Antique (c'est-à-dire [1b] sous la forme de [1a]). Les reliefs de l'arc de triomphe de la porte Saint-Denis à Paris, représentant *La prise de Maëstricht* et *Le Passage du Rhin*, montrent Louis XIV et son armée entièrement vêtus de costumes antiques. La seule trace de l'appartenance du roi à son temps est sa longue perruque bouclée qui descend sur ses épaules. L'influence formelle des reliefs antiques est très prononcée. La figure du roi dans *La Prise de Maëstricht* est d'ailleurs une reprise fidèle du Marc-Aurèle à cheval du premier des célèbres *Reliefs de Marc-Aurèle* conservés aujourd'hui au musée du Capitole à Rome. La vision topographique propre aux batailles modernes [type 1b], englobant un vaste horizon, est donc délaissée au profit d'un langage anoblissant qui plonge le héros contemporain dans le monde antique. La confrontation entre le costume antique et la description d'une action militaire contemporaine est au cœur des débats sur le langage et la rhétorique de louange qui agitent les esprits au moment de la Querelle des Anciens et des Modernes<sup>9</sup>. Un dessin de Charles Le Brun conservé au musée du Louvre, *Louis XIV en campagne* (INV 29623), montre le roi habillé à l'antique comme le reste de son armée, accompagné de figures mythologiques, et se jetant au cœur de la mêlée à l'image d'un héros romain. Le sujet moderne (une bataille de Louis XIV) s'est dissous dans la forme classique.
- 15 L'écart entre les deux langages, celui de l'Antiquité classique et celui des outils modernes de la peinture de bataille reste en revanche bien visible dans une autre composition de l'artiste, également conservée au musée du Louvre, *Louis XIV devant Utrecht* (INV 27650). Ce dessin appartient à une série de compositions préparatoires à un projet inabouti sur l'*Histoire du Roy*. L'artiste y décrit des batailles selon la forme moderne [type 1b\*] mais en plaçant dans le ciel des figures mythologiques assises sur des nuées qui anoblissent l'image.
- 16 Autre mixité : la bataille sans héros ni récit identifiable [type 2a ou 2b] peinte avec l'apparence de la vraie peinture d'histoire ancienne ou moderne [type 1a ou 1b]. Ainsi la *Grande bataille* de Salvator Rosa conservée au musée du Louvre, est une bataille générique, sans narration précise, sans récit identifiable [type 2a], mais qui, par les costumes et l'architecture antiques, par l'influence formelle de Léonard et de Raphaël (monumentalité, composition en frise, densité de la mêlée), renoue volontairement avec l'apparence des batailles classiques de la Renaissance [type 1a].
- 17 Les onze toiles de Joseph Parrocel, peintes entre 1685 et 1688 pour la Salle du Grand Couvert au château de Versailles, reposent sur cette même mixité : malgré la monumentalité des figures et l'allure de récit historique que possèdent ces tableaux [type 1a], ce ne sont que des tableaux de genre [type 2a]. Les actions représentées sont l'illustration de la typologie ordinaire de la peinture de bataille : attaques de pont-levis, chocs de cavalerie, conseils de guerre, convois de prisonniers... Ces peintures, d'ailleurs, ne constituent pas à proprement parler un cycle : ce sont des tableaux sans ordre, sans unité de décor ni de costume. Parrocel n'a peint ni le roi, ni Alexandre, ni aucun autre

héros, mais des guerriers sans âge, de pure fantaisie. Dans l'omniprésence à Versailles de la célébration de Louis XIV et de ses victoires militaires, Joseph Parrocel ose livrer des batailles sans rapport avec la gloire du roi. Les auteurs anciens ou modernes des descriptions du château passent rapidement sur le décor de cette salle, ne détaillant pas les peintures, ce qui semble révélateur de leur embarras. L'inventaire de Christophe Paillet de 1695 indique pour le plus grand des onze tableaux : « *Bataille de Saint Louis* ». Or, aucun élément n'évoque le roi capétien. Le cavalier qui paraît au-dessus de la mêlée, au milieu du tableau, est déjà au second plan et n'est évidemment pas Saint Louis, ni même le héros de la bataille. On peut imaginer que le titre a été choisi pour ne pas laisser sans sujet un grand tableau de bataille accroché dans un salon de l'appartement intérieur du roi. Les auteurs de *l'Inventaire Napoléon* ont proposé de décrire l'action comme une « *Bataille de l'Ancien Testament* », en raison probablement de la présence de costumes antiques. Puis le titre de *Bataille de Saint Louis* fut remis à l'honneur et on le trouve encore parfois aujourd'hui. Au xx<sup>e</sup> siècle, on continua à chercher à identifier les sujets des tableaux en rapprochant certains de passages particuliers de *L'Iliade*, mais la tentative ne résiste pas à l'analyse<sup>10</sup>. Le désir d'identifier l'action de ces tableaux est compréhensible. Il naît très précisément de ces glissements subtils entre les catégories de peinture de bataille.

- 18 Troisième interférence : lorsqu'une bataille de genre [type 2b] comporte suffisamment d'éléments historiquement vérifiables pour permettre l'identification précise de la bataille [type 1b]. La vexillologie joue ici un rôle déterminant dans l'étude de ces peintures. La *Bataille pour la possession d'une forteresse* de Jacques Courtois (Madrid, musée du Prado), longtemps considérée comme une simple bataille tumultueuse fictionnelle, peut ainsi être reconnue comme la bataille de Nuremberg du mois d'août 1632 qui opposa les Suédois aux Impériaux<sup>11</sup>. Ce tableau qui avait toutes les apparences d'une bataille générique anonyme se révèle être, par l'examen des étendards, de la topographie et des manœuvres de poliorcétique, une bataille moderne et historique précise. Jacques Courtois n'hésite pas à se détourner des formules mises au point par Callot et Snayers pour la peinture de bataille historique moderne, formules qu'il connaît pourtant pour les avoir par ailleurs adoptées. En utilisant les formes de la peinture de bataille générique, il place le spectateur au niveau du sol, à la hauteur des soldats, parvenant ainsi à lui offrir la description la plus vivante d'une bataille historique moderne.
- 19 La classification développée dans ces lignes montre que le formalisme, qui structure le genre de la peinture de bataille, s'assouplit par des jeux de mixité et d'influence. Loin d'assécher la lecture de ces œuvres, la connaissance et l'application de cette méthode de lecture offrent de nouvelles perspectives à l'étude de la peinture de bataille.




---

## NOTES

1. . Jérôme Delaplanche, Axel Sanson, *Peindre la guerre*, Paris, édition Nicolas Chaudun, 2009. Compte-rendu, <http://www.parutions.com/index.php?pid>.
2. . Sur le déclin de ce prestige auprès des écrivains de l'art, voir Jérôme Delaplanche, « L'oubli d'une dignité. La critique de la peinture de bataille de Vasari à Diderot », *Revue d'Auvergne*, t. 122, n° 587, 2008-2, p. 117-127.
3. . Sur ce sujet, voir par exemple Marie-Ange Brayer (dir.), *Cartographiques*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996.
4. . Cf. par exemple les peintures des deux réfectoires de l'Hôtel des Invalides à Paris attribuées à Friquet de Vauroze, et datant de 1675-1680. Sur le cycle de Perez d'Aleccio, voir la contribution de Caroline Chaplain dans ce dossier des *Cahiers*.
5. . Selon Federico Zeri, la peinture de genre doit remplir trois conditions : le sujet doit être traité pour lui-même, sans référence à l'histoire (1), il doit être produit en abondance (2) et par plusieurs artistes qui se spécialisent ainsi (3). Cf. « La nascita della "Battaglia come genere" e il ruolo del Cavaliere d'Arpino », dans Patrizia Consigli (dir.), *La Battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*, Parme, Silva, 1984, p. IX-XXVII. Voir aussi sur ce point précis des héros non-identifiables dans la peinture de bataille italienne du début du xvii<sup>e</sup> siècle : Fritz Saxl, « The battle scene without a hero. Aniello Falcone and his patrons », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. 3, 1939-1940, p. 70-87.
6. . Raffaella Arisi, *Il Brescianino delle battaglie*, Piacenza, Edizioni del Museo Civico, 1975, notices n° 11 à 22 ; Stefano Pronti, Patrizia Soffientini, *I Musei di Palazzo Farnese a Piacenza*, Milan, Skira,

1997, p. 61 ; Antonella Gigli, *Palazzo Farnese. Piacenza. La Pinacoteca*, Piacenza, TipLeCo, 2000, p. 18-20.

7. . Raffaella Arisi, *Il Brescianino...*, *op. cit.*, p. 22.

8. . Voir Hélène Lebedel (dir.), *Catalogue des peintures du Musée du Château de Blois. xvi<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2008, p. 128.

9. . La question du langage antique ou moderne de l'iconographie louis-quatorzienne a été abondamment étudiée, en particulier récemment par Gérard Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, Paris, Albin Michel, 1999 et Thomas Kirchner, *Le héros épique. Peinture d'histoire et politique artistique dans la France du xvii<sup>e</sup> siècle*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2008.

10. . Cf. Jérôme Delaplanche, *Joseph Parrocel (1646-1704). La nostalgie de l'héroïsme*, Paris, Arthena, 2006, p. 194.

11. . Pour le détail de cette identification, voir Jérôme Delaplanche et Axel Sanson, *Peindre la guerre*, *op. cit.*, p. 88-91.

---

## RÉSUMÉS

La peinture de bataille est un genre mal connu et peu apprécié. La production de cette peinture est souvent perçue comme homogène et rébarbative. Ignorant fréquemment les tenants et aboutissants de la bataille représentée, le spectateur se trouve devant une image anonyme qui ne lui parle pas. En outre, la peinture de bataille obéit à des codes de représentation précis qui peuvent donner l'impression d'une production peu imaginative. En réalité, la connaissance de ces codes de représentations et la manière dont les artistes jouent avec eux, offrent autant de points d'entrée vers une plus grande intimité avec l'œuvre.

The battle painting is a genre misunderstood and underrated. The production of this painting is often perceived as homogeneous and grim. Viewers frequently ignore the ins and outs of the battle represented, and face images that do not speak to them. In addition, battle painting obeys specific codes of representation that could give the impression of an unimaginative production. In fact, the knowledge of these codes of representations and the way artists play with these principles, offers many entry points to a greater intimacy with this kind of work.

## INDEX

**Mots-clés** : cartographie, peinture de bataille, querelle des Anciens et des Modernes, topographie

**Keywords** : Battle painting, cartography, quarrel of the Ancients and the Moderns, topography

## AUTEUR

### JÉRÔME DELAPLANCHE

Ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome (Villa Médicis), Jérôme Delaplanche est diplômé de l'École du Louvre et docteur en histoire de l'art de l'Université Paris IV - Sorbonne. En

2004, il publie une monographie sur Noël-Nicolas Coypel (Arthena). Sa thèse de doctorat consacrée à Joseph Parrocel est publiée en 2006 (Arthena). Se spécialisant ensuite dans l'étude de la peinture de bataille, il écrit sur cette question plusieurs articles et un ouvrage *Peindre la guerre* (2009). Il a été commissaire de quelques expositions (musée du Louvre, Epinal, Saint-Cloud) et il fut accueilli comme chercheur à l'INHA pour l'année 2007 pour le projet sur la base de données des tableaux italiens dans les collections publiques françaises. Il est rattaché la même année aux travaux sur le fonds de dessins du musée de Grenoble. Outre son activité de recherche, il enseigne l'histoire de l'art depuis 2000 dans différentes institutions (École du Louvre, Université Aix-Marseille I, Université Paris IV - Sorbonne, Institut Catholique de Paris). Il a rejoint l'Agence France-Muséums (Louvre Abou Dabi) en janvier 2008, en tant que chargé d'études pour la période classique dans le domaine de la peinture, de la sculpture et des arts graphiques.