

Architectures de guerre et de paix : du modèle militaire antique à l'architecture civile moderne

Miloslavić, Nora

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:452744>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-13**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za romanistiku

**Architectures de guerre et de paix : du modèle militaire antique à l'architecture civile
moderne - prijevod ulomka i traduktološka analiza**

Diplomski rad

Studentica:

Nora Miloslavić

Mentorica:

dr.sc. Sanja Šoštarić

Zagreb, 2023.

Université de Zagreb

FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES

UNIVERSITÉ DE ZAGREB

FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES

Département d'études romanes

**Architectures de guerre et de paix : du modèle militaire antique à l'architecture civile
moderne - traduction d'un extrait et analyse traductologique**

Mémoire de master

Master en langue et lettres français, filière traduction

Présenté par :

Nora Miloslavić

Sous la direction de :

Sanja Šoštarić

Zagreb, 2023.

Résumé

Le présent mémoire de master porte sur la traduction croate et l'analyse traductologique d'un extrait du livre *Architectures de guerre et de paix : du modèle militaire antique à l'architecture civile moderne*, publié en 2013 sous la direction de Emilie D'Orgeix et Olga Medvetkova. Le mémoire est divisé en trois parties principales. La première partie est la partie théorique et comprend une étude des théories de la traductologie des traductologues tels que Berman, Rakova, Mounin, Vinay et Darbelent. La deuxième partie consiste en traduction croate de l'introduction du livre mentionné ci-dessus. La troisième partie comprend l'analyse de cette traduction, à savoir l'analyse des choix et des stratégies traductologiques utilisés pour résoudre les problèmes rencontrés lors de la traduction. L'objectif final de ce mémoire est de produire une traduction fidèle au texte original tout en tenant compte des différences linguistiques et culturelles entre les deux langues.

Sažetak

Ovaj diplomski rad bavi se hrvatskim prijevodom i traduktološkom analizom ulomka iz knjige *Architectures de guerre et de paix : du modèle militaire antique à l'architecture civile moderne*, objavljene 2013. godine pod uredništvom Emilie D'Orgeix i Olge Medvetkove. Rad je podijeljen u tri glavna dijela. Prvi dio je teorijski dio i u njemu smo se usredotočili na proučavanje traduktoloških teorija traduktologa kao što su Berman, Rakova, Mounin, Vinay i Darbelent. Drugi dio sastoji se od hrvatskog prijevoda uvoda iz spomenute knjige. Treći dio sadrži analizu tog prijevoda, odnosno analizu prevoditeljskih rješenja i strategije korištenih u rješavanju nedoumica na koje nailazimo tijekom prevođenja. Konačni cilj ovog rada je napraviti prijevod vjeran izvornom tekstu, vodeći računa o jezičnim i kulturnim razlikama između dvaju jezika.

TABLE DES MATIÈRES

1. Introduction	5
2. Methodologie	5
3. Texte original et notre traduction.....	12
4. Procédés techniques de la traduction de Vinay et Darbelnet.....	57
4.1 L'emprunt.....	58
4.2 Le calque	58
4.3 La transposition	60
4.4 La modulation	61
4.5 L'équivalence	62
4.6 L'adaptation	63
4.7 Traduction littérale	64
5. Langue spécialisée et la traduction technique.....	65
5. Analyse de la traduction.....	67
6. Conclusion.....	70
7. Bibliographie.....	71

1. Introduction

La traduction est un domaine passionnant qui permet de relier les gens de différentes cultures et de différentes langues. C'est pourquoi nous avons choisi de consacrer notre mémoire à l'analyse de la traduction d'un texte français en croate, en s'appuyant sur les principes de la traductologie.

Le présent mémoire de master porte sur la traduction croate et l'analyse traductologique d'un extrait du livre *Architectures de guerre et de paix : du modèle militaire antique à l'architecture civile moderne*, publié en 2013 sous la direction d'Emilie D'Orgeix et Olga Medvetkova.

La première partie de notre travail théorique sera consacrée aux données principales sur la traductologie, à savoir sur la théorie de la traduction, sur les différents types de traduction et les stratégies utilisées pour traduire un texte. Nous examinerons également les différents défis et les obstacles auxquels les traducteurs sont confrontés lors de la traduction d'un texte.

La deuxième partie de notre travail consistera en traduction de l'extrait mentionné du français en croate, accompagnée d'une analyse détaillée de la traduction. Nous mettrons en évidence les choix de traduction que nous avons faits, les stratégies utilisées et les éventuels problèmes rencontrés lors de la traduction. Nous montrerons également comment nous avons utilisé les concepts de la traductologie pour résoudre ces problèmes.

En fin de compte, nous espérons que ce mémoire fournira une analyse détaillée de la traduction d'un texte en croate et aidera à comprendre les défis et les stratégies qui font partie de la traduction.

2. Methodologie

En tant que discipline scientifique, la traductologie fait partie de la linguistique. Sa tâche est « d'identifier, à partir de l'observation, des principes et des phénomènes récurrents dans l'activité de traduction. » (Guidère 2008 : 11) La traductologie étudie à la fois la théorie et la pratique de la traduction. Il existe beaucoup d'approches de la traduction : les approches linguistiques, les approches herméneutiques, les approches idéologiques, les approches poétologiques et textuelles, les approches sémiotiques et communicationnelles ainsi que les théories différentes

parmi lesquelles on compte la théorie interprétative, celle de l'action, du skopos, du jeu et du polysystème.

Le mot « traduire » en français, tire son origine du latin. Le verbe « traducere » signifie « faire passer ». Suivant cette étymologie, la traduction peut se définir comme une activité de faire passer un texte de sa langue originale dans une autre langue. La traduction est une activité qui est présente depuis l'Antiquité. Bien que l'homme ait commencé à traduire depuis l'Antiquité, au Moyen Age il n'y avait pas encore une vraie distinction entre un texte original et la traduction, adaptation ou commentaire (Berman, 1988 :27). La traduction au sens moderne, n'existait toujours pas. Bien sûr que pendant la période de la Renaissance il existait des écrivains qui traduisaient beaucoup parce que, pendant cette époque, la majorité des auteurs ont été en même temps aussi des traducteurs. Berman distingue trois modes d'écriture : écritures en langue étrangère, traduction de la langue étrangère et écritures en langue maternelle. Selon Berman, la traduction a été la plus importante ' parce qu'elle est pour tous les écrivains de cette époque le lieu où se forme leur langue ' (Berman, 1988 :23-24). Pendant la Renaissance, la traduction n'avait pas des principes théoriques bien définis. Cependant on peut s'apercevoir que les premières critiques de traductions, avec les premiers principes de traduction ont été formées pendant cette même période (Berman, 1988 :25). Pour la première fois, au XVème siècle ' l'acte de traduire est pourvu d'un nom propre ' (Berman, 1988 :37). Avec le terme traduction, apparaît aussi le terme de traducteur. Le traducteur n'était pas toujours un métier. C'était la personne qui était en même temps spécialiste des langues, auteur, commentateur. Donc, pendant la Renaissance, la traduction n'était pas nécessairement faite par le traducteur. C'était au Classicisme que la traduction commence à s'adapter aux différentes réalités socioculturelles et c'est pendant cette époque les traducteurs ou la pratique de ' belles infidèles ' a eu sa liberté. La pratique des ' belles infidèles ' a eu pour son objectif de produire un texte lisible qui est adapté à la langue cible, qui est conforme à l'esprit du texte original et qui est agréable.

Au XIXe siècle deux tendances opposées apparaissent. La première considère la traduction comme la catégorie de pensée et le traducteur comme la personne qui doit enrichir sa culture et la langue nationale. La deuxième, d'autre part, considère la traduction comme une activité mécanique avec la seule fonction de faire connaître un auteur ou un texte (Raková, 2014 :73).

La traduction se tourne vers l'exactitude plus littérale, elle se déplace vers l'exactitude technique (Raková, 2014 :65-66). Le style et élégance de l'écriture du traducteur sont

considérés comme étant de moindre importance, ce qui mènerait paradoxalement à une certaine dévalorisation de la traduction. (Raková, 2014 :75). Ce n'est que dans la première moitié du XXe siècle que l'œuvre originale commence à avoir un grand respect. Le nouveau concept de la communication a été développé. La traductologie, en tant que la discipline, a connu un développement rapide pendant la seconde moitié du XXe siècle. Quand des remarquables théories et la traduction passent de la phrase au texte comme unité principale (Meschonnic, 2012 :18). La traductologie, en tant que science, a été définie en 1972, par James Holmes dans son article ' The Name and the Nature of Translation Studies '. C'était lui qui a défini la discipline de traduction comme ' translation studies '. Pourquoi ? Parce que, la traduction a les mêmes intérêts que la science des langages, la terminologie, la sociologie, la psychologie et l'histoire. Selon Holmes, la traductologie devrait décrire les phénomènes traductionnels, et proposer des théories explicatives et prédictives pour rendre compte des phénomènes traductionnels (Raková, 2014 :15). Holmes distingue aussi la traductologie pure et la traductologie appliquée. La traductologie pure consiste en traductologie descriptive qui peut se concentrer sur les résultats du processus de la traduction ou sur la réception des textes, et aussi sur les processus cognitifs de la traduction, et en traductologie théorique qui essaye d'élaborer des théories selon les résultats de traductologie descriptive et des disciplines voisines. La traduction appliquée, selon Holmes, est composée de la didactique de la traduction et outils lexicologiques, terminologique, etc., la politique de la traduction socioculturelle et la critique de la traduction (Raková, 2014 : 16). Nous pouvons dire que c'est précisément Holmes qui a marqué le début de la discipline consacrée spécifiquement à la traduction. Après avoir fait une brève explication de l'histoire de la traductologie, il faut maintenant montrer ce que les grands théoriciens ont dit sur la traduction. Chacun d'entre eux a sa propre définition de la traduction.

Selon George Mounin, traduire ce n'est que faire passer le sens d'un texte d'une langue à un autre (Mounin, 1963 : 4). D'autre part, Umberto Eco dit que pour traduire il faut comprendre le système et la structure de texte de langue source. Il faut en fait construire le même système textuel qui produira le plan sémantique, syntaxique, stylistique, etc. chez le lecteur auquel le texte source tendait (Eco 2003 : 19). Voici une citation intéressante du livre *Dire presque la même chose* d'Umberto Eco où il lui explique l'importance de la fidélité au texte source

dans la traduction : « *La fidélité est plutôt la conviction que la traduction est toujours possible si le texte source a été interprété avec une complicité passionnée, c'est l'engagement à identifier ce qu'est pour nous le sens profond du texte, et l'aptitude à négocier à chaque instant la solution qui nous semble la plus juste. Si vous consultez n'importe quel dictionnaire italien, vous verrez que, parmi les synonymes de fidélité, il n'y a pas le mot exactitude. Il y a plutôt « loyauté, honnêteté, respect, piété.* »

Selon Vinay et Darbelnet, la traduction se trouve au carrefour entre d'autres sciences. Pour cette raison, Vinay et Darbelnet positionnent la traduction en premier lieu comme une branche de la linguistique. Ils ont introduit la traduction dans le domaine linguistique. ' La traduction est une discipline exacte, possédant ses techniques et ses problèmes particuliers qui méritent d'être étudiés à la lumière des techniques d'analyse actuellement à l'honneur en linguistique. ' (Vinay et Darbelnet 1972 : 23) Au contraire, Mounin dit que ' les traducteurs considèrent la traduction comme un art, ils nient qu'elle doit être définie comme une opération relevant strictement de la connaissance scientifique, et spécifique de l'analyse linguistique. ' (Mounin 1963 : 13) Ensuite, Umberto Eco n'est pas d'accord avec la théorie de Vinay qui dit que la traduction est une discipline exacte. « Traduire signifie toujours raboter quelques-unes des conséquences que le terme original impliquait. En ce sens, en traduisant, on ne dit jamais la même chose. » (Eco, 2003 : 16)

On pourrait conclure que « tous ces embarras de la traduction d'une langue à l'autre trouvent leur origine dans la réflexion de la langue sur elle-même, qui a fait dire à Steiner que *comprendre, c'est traduire.* » (Ricoeur 2004 : 49).

La traduction est-elle possible ? C'est la question que les traductologues posent fréquemment. Jean-René Ladmiral note qu'il existe deux groupes des traducteurs : les sourciers et les ciblistes. Les sourciers donnent l'avantage à la langue source, et ils s'attachent plutôt au signifiant de la langue. Ils considèrent qu'il faut traduire le texte comme il est. Le style, le ton et le sens du texte source doivent se respecter. D'autre part, les ciblistes accentuent le sens de la parole ou du discours. Ils mettent en œuvre les moyens propres à la langue cible. Ils rapprochent la traduction de la langue cible en reformulant la langue source. Ils remplacent dans la traduction les expressions utilisées dans la langue source par les expressions les plus proches et plus naturelles de la langue cible (Ladmiral, 1994 : 15) Antoine Berman, traducteur et philosophe, fait partie des sourciers. Dans son œuvre *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, il parle de la différence entre la traduction mot-à-mot et la traduction littérale. Selon lui, la

traduction qui démunie la langue cible de toutes les expressions de la langue source, perd son objet. ' Si lettre et sens sont liés, la traduction est une trahison et une impossibilité, si le texte veut lier en lui indissolublement la lettre et le sens, la traduction ne peut être qu'une trahison, même si cette trahison est nécessaire pour l'existence même des échanges et de la communication. ' (Berman, 1999 : 42) Il essaye de faire un équilibre entre l'intraduisible et la valeur. ' Que la poésie soit intraduisible, cela signifie deux choses : qu'elle ne peut pas être traduite, à cause de ce rapport infini qu'elle institue entre le ' son ' et le ' sens ', et qu'elle ne doit pas l'être, parce que son intraduisibilité (comme son intangibilité) constitue sa vérité et sa valeur.

Dire d'un poème qu'il est intraduisible, c'est au fond dire que c'est un ' vrai ' poème. (Berman, 1999 : 42) La même question se pose de nouveau : est-ce que la traduction est vraiment possible ? Selon Ladmiral, « la traduction est censée remplacer le texte source par le même texte en langue cible » (Ladmiral, 1994 : 15) Il mentionne aussi une comparaison de la traduction et le transcodage. « Le transcodage où le message nous parvient en code-source avant d'être décodé puis recordé, donc la traduction se contentant de remplacer les mots sources par les mots cibles. » (Ladmiral, 1994 : 15-16) D'autre part, Vinay et Darbelnet disent que la traduction est possible comme une discipline exacte. Cette constatation est refusée par Ladmiral qui dit que la traduction est impossible. La traduction est finalement seulement une solution partielle.

Pendant le XXe siècle, plusieurs approches théoriques de la traduction sont nées. L'une des plus populaires est celle de Vinay et Darbelnet, l'authentique méthodologie de la traduction. Dans leur œuvre *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, ils définissent le concept d'unités de traduction. Ils proposent sept types de solutions aux difficultés dans les opérations de traduction : l'emprunt, le calque, la traduction littérale, la transposition, la modulation, l'équivalence et l'adaptation. Ils définissent l'unité de traduction comme « le plus petit segment de l'énoncé dont la cohésion des signes est telle qu'ils ne doivent pas être traduits séparément. » (Vinay et Darbelnet, 1972 : 16) Ils ont réduit la traduction à une traduction mot à mot. Si nous ne traduisons pas des mots, qu'est-ce que nous traduisons alors ? Est-ce que nous traduisons des phrases, ou seulement des parties des phrases ; des groupes de mots ou syntagmes ? Il existe plusieurs définitions de la traduction présentées par différents théoriciens comme Vinay et Darbelnet, Federov, J.C. Catford qui présentent une théorie linguistique dont la question essentielle est celle de l'équivalence.

La théorie philologique définit la traduction comme ‘ une procédure de remplacement d’une œuvre littéraire par une autre, préservant la valeur artistique qui avait le texte de départ ’ (Ivir, 1978 : 36). La question posée par les théoriciens est la suivante : comment traduire des structures métriques, stylistiques ou poétiques ? Selon Berman, il faut traduire les fonctions poétiques du texte, les effets du texte, mais selon lui c’est impossible si l’œuvre cible a une valeur. (Berman, 1999 : 42)

La troisième théorie est la théorie communicative. Elle présente comme l’objet principal de la traduction non pas le texte lui-même, mais le contenu que ce texte transmet. La question principale que cette théorie pose est : quel message l’auteur veut transmettre aux lecteurs ?

Le travail du traducteur est en fait de comprendre ce message de langue source et de transmettre ce message en même manière en langue d’arrivée. Qu’est-ce qu’il faut faire ? Comment traduire ? Est-ce qu’il faut rester fidèle au texte source ou à la langue d’arrivée ? Selon Ladmiral et Mounin, il faut respecter aussi la fidélité et l’élégance à la fois.

À part la fidélité, il faut bien sûr mentionner une autre notion dans la traduction : l’équivalence. E.A. Nida, linguiste et traducteur américain supportant cette théorie dans son œuvre *Vers une science de la traduction*, indique que la traduction n’est en fait rien d’autre qu’un processus dans lequel le traducteur essaie de trouver le plus proche équivalent possible dans la langue d’arrivée pour traduire de la langue source. (Nida, 1964 : 159) Trouver l’équivalent précis n’est rien d’autre que la communication entre l’auteur et le traducteur et entre le traducteur et le locuteur. « La communication est une procédure dans laquelle la langue source et la langue cible sont liées par le message. » (Nida, 1964 : 159) Selon Nida, le traducteur ne se concentre pas sur le mot, mais sur le message qu’il faut transmettre. (Nida, 1964 : 159) Nida distingue deux types d’équivalences : équivalence formelle et équivalence dynamique. L’équivalence formelle se concentre sur le message. Le message dans la langue cible est comparée avec le message de la langue source pour voir si le message a été bien compris et bien traduit. Pour Nida, il est important de maintenir le contexte culturel de la langue source. D’autre côté, l’équivalence dynamique a pour l’objectif l’expression naturelle dans la langue cible. Il est important de transmettre le même sens naturel dans la langue source. (Nida, 1964 : 159) « L’équivalence dynamique doit être donc définie comme en termes de degré avec lequel le récepteur du message dans la langue réceptrice y répond d’une façon substantiellement identique à celle avec laquelle le récepteur y répondait dans la langue source. Cette réponse ne peut jamais être identique, parce que contextes culturel et historique sont trop différents, mais il doit y avoir un

haut degré d'équivalence de la réponse, sans quoi la traduction a manqué son but. » (Nida, 1964 : 167)

Berman dans l'œuvre *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, rappelle aussi des problèmes culturels dans la traduction. Selon lui, il existe deux traductions littéraires : la traduction ethnocentrique qui revient tout à sa propre culture, et la traduction hypertextuelle qui imite, adapté à partir d'un autre texte qui existe déjà. (Berman, 1999 : 29) Selon Berman, la traduction ethnocentrique signifie qu'une traduction doit être faite de telle manière que nous ne sentons pas qu'il s'agit d'une traduction. Il faut traduire de manière que la traduction contienne la langue que le même auteur aurait employé s'il écrivait dans la langue cible. (Berman, 1999 : 34)

Jean-René Ladmiral, parle de deux aspects de la signification d'un mot, d'une expression et de tournure de la phrase. Dans l'œuvre *Traduire : Théorèmes pour la traduction*, il mentionne le sens (dénotation) et le style (connotation). Selon Ladmiral, la connotation est une idée d'identité de sens par des valeurs stylistiques. C'est-à-dire que l'unité de sens et l'unité de style ne peuvent pas se séparer, et il faut les traduire ensemble. (Ladmiral, 1994 : 204) La seule discipline qui s'occupe de la dénotation, est la sémantique. Ladmiral ne supporte pas la traduction mot-à-mot. Il considère ce type de traduction fausse manœuvre et supporte la traduction « phrase-à-phrase » ou « œuvre-a-œuvre » parce que selon lui, les unités de traduction sont des unités sémantiques. (Ladmiral, 1994 : 204)

« Quand on dit que la traduction est impossible, neuf fois sur dix, on pense à ces connotations qui mettent en cause non seulement la possibilité de transfert de civilisation à civilisation, de vision du monde à vision du monde, de langue à langue, mais, finalement, d'individu à individu, même à l'intérieur d'une civilisation, d'une vision du monde, d'une langue qui leur sont communes. En fin de compte, la notion de connotation pose à la théorie de la traduction le problème, soit de la possibilité, soit des limites de la communication interpersonnelles intersubjectives. » (Mounin, 1963 : 168)

Nous pouvons conclure que la traduction est une activité qui exprime « la même chose » dans une autre langue. Le traducteur est une figure d'extrême importance dans le processus de la traduction. Il faut mentionner que son travail est vraiment difficile et ingrat. Le traducteur doit

avoir une connaissance superbe de la langue source, et en même temps de la langue cible pour pouvoir transmettre le message d'une langue à l'autre. À part de posséder une connaissance linguistique et langagière, le traducteur doit connaître aussi la culture des langues traitées. Il ne doit pas oublier de communiquer le sens, le style, le message de l'auteur aux locuteurs en les traduisant. Selon Ladmiral, le traducteur est aussi une sorte de coauteur. La traduction est un travail complexe qui implique la compréhension et l'analyse du texte source. Le travail de traducteur est aujourd'hui fréquemment critiqué et il n'est pas souvent apprécié.

3. Texte original et notre traduction

<p>1. L'ARCHITECTURE MILITAIRE ET CIVILE : LES JEUX ET LES ENJEUX DISCIPLINAIRES</p> <p>L'architecture militaire ne se détache réellement de l'ensemble des pratiques de construction qu'à la période contemporaine. Il suffit, pour s'en convaincre, d'interroger les Vies des architectes du xv au début du xix siècle : Léonard de Vinci, les Sangallo, Palladio, François Blondel, François Mansart, Louis-Pierre Baltard alimentèrent le domaine de l'architecture aussi bien civile que militaire. L'espace urbain à l'époque moderne lie tout aussi intimement architecture civile et militaire.</p> <p>La vue au naturel de la ville qui s'offrait alors à tout voyageur était tout d'abord celle de ses murailles, bastions et portes qui protégeaient un front de ville formé de tours, clochers et flèches se découpant sur l'horizon. Ce furent ces mêmes profils de villes qui se</p>	<p>1.1. VOJNA I CIVILNA ARHITEKTURA : DISCIPLINSKE IGRE I IZAZOVI</p> <p>Tek se u suvremenom dobu vojna arhitektura uistinu odvaja od građevinskih praksi.</p> <p>Kako bi se u to uvjerali, dovoljno je proučiti živote arhitekata od 15. stoljeća do početka 19. Stoljeća: Leonardo da Vinci, Sangallo, Palladio, François Blondel, François Mansart i Louis-Pierre Baltard stvaraju djela kako civilne tako i vojne arhitekture.</p> <p>U moderno vrijeme, urbani prostor povezuje jednako snažno civilnu i vojnu arhitekturu.</p> <p>Pogled na prirodu grada, koji se tada pružao svakom putniku, bio je sačinjen od zidina, uporišta i vrata koji su štitili pročelje grada sastavljeno od kula, zvonika i tornjeva ocrtanih na horizontu.</p> <p>Ti su se isti profili grada nalazili u obliku gravura često uvezani u atlase u</p>
--	--

retrouvèrent gravés et souvent reliés en atlas dans les bibliothèques, au sein des nombreux « Profils de villes les plus importantes de France et de l'étranger. » Ces portraits urbains participaient de la tradition et la continuité physique unissant univers civil et militaire, antique et contemporain qui perdura tout au long de l'époque moderne. On le sait, l'identité des élites européennes se fondait, depuis la Renaissance, sur la lecture et l'interprétation des textes antiques qui nourrissaient leur conception de l'ordre et de la vertu. L'homme de guerre et de paix « bâtissait » son savoir sur les écrits antiques de tacticiens, de politiciens, d'orateurs, de poètes, de philosophes, d'arpenteurs, d'agronomes, de géographes, d'historiens et de mémorialistes. La culture de l'âge classique faisait appel aux œuvres tout autant de Cicéron et de Vitruve que de Polybe, de César, de Strabon et de Frontin. Dans ce vaste ensemble de textes grecs et romains, architecture civile et architecture militaire cohabitaient naturellement, constituant un unique socle de références au sein duquel chacun puisait librement. Intégrés dans les bibliothèques tant d'architectes que de leurs commanditaires, ce corpus qui mêlait traités civils et militaires leur servit à élaborer un langage commun nécessaire pour discuter de tout projet. La même imbrication se retrouve dans l'enseignement professé dans les collèges et les académies pour la noblesse.

bibliotekama, unutar mnogih « Profila najvažnijih francuskih i stranih gradova. »

Ovi su urbani portreti bili dio tradicije i fizičke povezanosti ujedinjujući civilni i vojni, antički i moderni svijet koji će potrajati tijekom cijelog perioda modernog doba.

Kako je poznato, identitet europskih elita nakon renesanse imao je svoje uporište „u čitanju i interpretaciji antičkih tekstova koji su oblikovali njihov koncept reda i čednosti. Čovjek rata i mira « gradio » je svoje znanje na antičkim rukopisima taktičara, političara, govornika, pjesnika, filozofa, geodeta, agronoma, geografa, povjesničara i memoarista.

U klasičnom dobu kultura se pozivala na kako na djela Cicerona, Vitruvija, tako i na djela Polibija, Cezara, Strabona i Frontina.

U tom velikom korpusu grčkih i rimskih djela, vojna i civilna arhitektura prirodno su postojale jedna uz drugu, tvoreći jedinstvenu bazu referenci dostupnu svima.

Takav korpus koji je miješao civilne i vojne traktate, integriran u biblioteke ne samo arhitekata već i njihovih pokrovitelja, služio im je za razradu zajedničkog jezika koji se koristio u raspravama o svim projektima. Jednak se utjecaj nalazi i u formalnom

En France, cette instruction partagée fut même institutionnalisée durant quelques années à l'École nationale des Ponts et Chaussées qui eut pour mission, en 1793, de former aussi bien les ingénieurs militaires que les ingénieurs civils. Considéré comme « le plus ordinaire exercice » de la noblesse, l'art militaire, dont les principes furent constamment mis à jour et renouvelés durant la période moderne, était naturellement assimilé au bagage général de compétences de tout aspirant au métier des armes. Divulguées sous la forme codifiée de dialogues, maximes, sentences et préceptes, ces leçons d'art militaire moderne faisaient largement appel aux récits de guerres antiques dans lesquels étaient piochés, souvent en grand nombre et en vrac, l'essentiel des propos touchant la marche, l'organisation, le campement et la bonne tenue des armées en temps de guerre et de paix. Antoine Deville, dans *Les Fortifications*, l'un des premiers manuels français du genre, proposait ainsi un véritable florilège, dans la tradition médiévale, de considérations et d'anecdotes tirées de plus d'une centaine de textes de mémorialistes et d'historiens antiques.

Mais parallèlement à « ces livres à étudier et à apprendre », destinés essentiellement aux gens d'armes, la littérature militaire participait de la culture de l'homme de cour dont les entretiens, conversations et échanges

obrazovanju u srednjim školama i akademijama za plemstvo.

U Francuskoj, ovakva zajednička praksa je bila institucionalizirana nekoliko godina u Nacionalnoj školi za izgradnju mostova i cesta, koja je 1793. godine imala za cilj oformiti vojne i civilne inženjere.

Budući da je vojna vještina smatrana najobičnijom vježbom plemstva, čija su se načela neprestano nadopunjavala i obnavljala tijekom modernog doba, ona se prirodno uklopila u opće vještine svakoga tko je želio steći ratno umijeće. Otkrivene u kodificiranom obliku dijaloga, maksima, rečenica i pravila, lekcije modernog vojnog umijeća uvelike su se pozivale na antičke ratne priče iz kojih su preuzete, često u velikom broju i nasumice, bitne osnove marširanja, organizacije, taborovanja i pravilne uporabe oružja u vrijeme rata i mira.

Antoine Deville, u jednom od prvih francuskih priručnika ovog žanra, *Utvrde (Les Fortifications)*, nudi, u srednjevjekovnoj tradiciji pravu antologiju razmatranja i anegdota izvučenih iz stotinjak tekstova memoarista i antičkih povjesničara. Usporedno s « knjigama za učenje i proučavanje », namijenjenima uglavnom vojnicima, vojna je književnost dio kulture čovjeka s dvora, čije su rasprave, razgovore i

étaient nourris par les forces dynamiques de la guerre. Dans ce contexte, l'art de la défense et de l'attaque des places, par son exigence d'action constante, de prise de décision rapide, d'anticipation de mouvement et de coup d'éclat répondait parfaitement à un art de converser et de vivre à la cour, encore fortement attaché à la fonction guerrière de l'État et aux vertus de la noblesse d'épée. Tout comme dans le jeu ou la chasse, la rhétorique de la guerre alimentée par la connaissance des textes antiques faisait appel à la notion de Fortune qui régissait succès et échecs tant sur les champs de bataille qu'à la cour.

Ces liens entre architectures militaire et civile étaient tout aussi pratiques que symboliques. Après les bouleversements dans l'art de la guerre au milieu du XIV^e siècle, l'aspect symbolique restait essentiel, se rattachant, plus que jamais, à l'héritage antique. Les humanistes, lecteurs de Vitruve, la « bible » des architectes pour les quatre siècles à venir, étaient particulièrement attentifs à cette question. Le livre X de Vitruve leur enseignait qu'un *architectus* était celui qui savait non seulement construire, mais aussi défendre et, surtout, détruire, en employant les machines selon les mêmes règles sûres. Ce même architecte, en se servant de la mécanique, était par ailleurs celui qui

razmjene mišljena poticale dinamične sile ratovanja.

U tom je kontekstu, umijeće obrane i napada mjesta, zbog potrebe za stalnom akcijom, brzim donošenjem odluka, predviđanjem pokreta i za podvizima, savršeno odgovaralo umijeću razgovaranja i življenja na dvoru, koje je još uvijek snažno vezano za ratnu funkciju države i vrline plemstva mača.

Jednako kao i u igri ili lovu, retorika ratovanja, koja se temeljila na znanju antičkih tekstova pozivala se na koncept Fortune koja je upravljala uspjesima i neuspjesima kako na bojnopolju tako i na dvoru.

Poveznice vojne i civilne arhitekture bile su podjednako praktične i simbolične. Nakon previranja u umijeće ratovanja sredinom 14. stoljeća, simbolični aspekt koji se snažnije nego ikad povezo s antičkim nasljedstvom i dalje je bio ključan.

Posebnu su pažnju ovom pitanju posvetili humanisti, čitatelji Vitruvija, tzv. « biblije », arhitekata tijekom sljedeća četiri stoljeća. Vitruvijeva knjiga X uči ih da je arhitekt onaj koji zna ne samo kako graditi, već i kako obraniti, ali posebice i uništiti, upotrebljavajući strojeve prema jednakim sigurnim pravilima.

Isti je taj arhitekt, koristeći se mehanikom, organizirao proslave prilikom pobjeda (X, predgovor).

organisait les célébrations lors des triomphes (X, praef).

Cette fonction de l'architecte qui détruit savamment est glorifiée par Vitruve à travers l'histoire de Diognète de Rhodes (X, XVI).

La loi fondamentale- aussi bien de la construction que de la destruction- que cette histoire exemplifie est celle de l'échelle : ce qui a été conçu en petit, enseigne Vitruve, ne fonctionne pas de la même façon en grand.

La morale que Vitruve en tire est structurellement proche de cette loi : pour la défense des places, l'esprit de l'homme est aussi, voire plus efficace que les machines qu'il engendre. En agissant en guerrier-défenseur ou destructeur-, *l'architectus* doit garder en vue l'échelle humaine.

Ce principe est exposé par Vitruve tout au long de son livre X, dont le premier chapitre évoque la différence entre l'instrument (*organum*, mot récemment emprunté par les Romains aux Grecs) et la machine (*machina*). Actionné par un seul homme, l'instrument ne fait que prolonger ses membres et dépend entièrement de son adresse. La machine, en revanche, dépasse l'homme, requiert l'action d'un grand nombre et le domine. C'est pour cela, sans doute, que dans sa description des machines de guerre, catapultes, scorpions, balistes, tortues etc., munies de colonnes, de chapiteaux et de bases, Vitruve n'oublie jamais d'indiquer les mesures. Ces dernières se fondent sur un

Vitruvije je uz pomoć priče o Diognetu s Rodosa (X, 16. poglavlje) hvalio arhitekta koji je znao mudro uništavati.

Osnovni zakon kako gradnje tako i uništenja, koji je ova priča ilustrirala, jest zakon o skali: ono što je osmišljeno u malom, uči Vitruvije, ne funkcionira jednako u velikom.

Pouka koju Vitruvije izvlači je strukturno bliska tome zakonu: u obrani nekog mjesta, ljudski duh je jednako učinkovit, ako ne i učinkovitiji od strojeva koje stvara.

Ponašajući se kao ratnik-branitelj ili razarač - arhitekt mora imati na umu ljudske ljestve.

Vitruvije je taj princip izložio u svojoj knjizi X, čije se prvo poglavlje poziva na razliku između instrumenta (*organum*, riječ koju su Rimljani nedavno posudili od Grka) i stroja (*machina*).

Instrument, kojim upravlja samo jedan čovjek, samo produžuje svoje sastavne dijelove i u potpunosti ovisi o njegovoj vještini. Stroj, s druge strane, nadmašuje čovjeka, zahtjeva upravljanje mnogih i dominira ga. Zbog toga, bez sumnje, Vitruvije, u svojim opisima vojnih strojeva, katapulta, škorpiona, teških bacača, bacača kamena i dr., opremljenih stupovima, kapitelima i temeljima, nikada ne zaboravlja naznačiti mjere.

systeme de proportions, issu d'un calcul modulaire également utilisé dans le systeme des ordres de l'architecture civile ! Comme on le sait, ce calcul intégrait les proportions du corps humain. La machine de guerre, tout en dépassant les limites corporelles de l'homme, gardait avec lui un lien, aussi fondamental qu'indestructible, celui de la similitude proportionnelle.

L'application des proportions humaines aux machines permettait-elle, symboliquement, de les ramener à leur nature « humaine », de ne pas laisser la machine dépasser l'homme, lui échapper ?

Le connaissant lecteur confirmé de Lucrèce, on peut facilement deviner chez Vitruve une vision semblable des limites humaines égales à son corps et de la guerre comme leur dépassement. Rappeler ces limites, au cœur même de l'invention, de l'action ou de la célébration militaires, est la mission des hommes libres, ayant reçu une éducation libérale, dont *l'architectus* vitruvien fait partie. Est-ce dans ce procédé antique que les modernes puisèrent leur art d'humaniser la machine de guerre ? En tout cas, dès l'époque de la Renaissance, cette humanisation passait, infailliblement, par la référence antique.

Habiller la guerre à l'antique signifiait la ramener à l'humain. Au début du XIX siècle, l'un des derniers grands commentateurs de Vitruve, Jean Michel Moreau de Bioul

Mjere se temelje na sustavu proporcija, koje proizlaze iz modularnog izračuna korištenog u sustavu društva civilnih arhitekata. Kao što znamo, taj je izračun uključivao proporcije ljudskog tijela.

Ratni stroj, iako nadilazeći ljudske tjelesne granice, s čovjekom je imao vezu razmjerne sličnosti, u jednakoj mjeri temeljnu i neuništivu.

Je li uporaba ljudskih proporcija na strojeve dopustila, simbolično rečeno, da ih se približi njihovoj ljudskoj prirodi, da se ne dozvoli da stroj nadmaši čovjeka, da mu pobjegne? Budući da znamo da je Vitruvije čitao Lukrecija, kod njega možemo s lakoćom otkriti jednu sličnu viziju ljudskih granica jednakih ljudskom tijelu i rata kao njihovom prekoračenju/ nadilaženju?

Podsjećanje na te granice, u samom središtu izuma, akcije ili vojnog slavlja, misija je slobodnih ljudi, koji su primili liberalno obrazovanje, među kojima je i Vitruvijev *architectus*.

Jesu li iz ovog antičkog procesa u modernom dobu crpili svoje umijeće humaniziranja ratnog stroja? U svakom slučaju, još od renesanse ta se humanizacija nepogrešivo uključuje u antičku referencu.

Pripremiti rat u Antici značilo je vratiti ga onom ljudskom. Početkom 19. stoljeća, jedan od posljednjih velikih komentatora

(1765-1835), s'exaspérait déjà devant son système modulaire : « Cet auteur aurait obligé davantage la postérité, si, au lieu de ces proportions, il eût expliqué et décrit quelle était la figure et quels étaient les usages des parties dont il donne si exactement les dimensions. Mais il est très difficile, d'après ce qu'il dit, de comprendre quelle était la structure de cette machine. » Pour un érudit et homme politique du début du XIXe siècle, la description vitruvienne des machines de guerre « proportionnées » comme les colonnes des temples n'a plus grand sens : « Toutes ces machines de guerre sont expliquées d'une manière si obscure qu'il paraît presque inutile de se donner la peine de chercher à y comprendre quelque chose. L'art de la guerre a tellement changé depuis la découverte de la poudre à canon, qu'on ne connaît plus ces machines que par le peu qu'en ont écrit quelques auteurs anciens. »

Et de finir en ajoutant que Vitruve ne connaissait sans doute pas lui-même les machines qu'il décrivait.

Néanmoins, des générations de lecteurs de Vitruve avant lui - et bien après la découverte de la poudre à canon-semblaient comprendre parfaitement de quoi parlait leur prédécesseur romain.

Les formules que, à la suite des anciens, l'Europe moderne élabore face à la guerre nourrissent efficacement le domaine civil.

Vitruvija, Jean Michel Moreau de Bioul (1765-1835), već je očajavao nad njegovim modularnim sustavom:

« Ovaj bi autor više oduševio sljedbenike da je umjesto proporcija, objasnio i opisao oblik i primjenu dijelova čije vrlo precizne mjere navodi. Ali teško je, prema onome što on kaže, shvatiti kakva je bila struktura tog stroja. »

Za jednog erudita i političara, s početka 19. stoljeća, vitruvijski opis ratnih strojeva s proporcijama poput stupova hrama više nije imao puno smisla: « Svi su ti ratni strojevi objašnjeni na toliko opskuran način da djeluje gotovo beskorisno truditi se tu išta razumjeti. Umijeće ratovanja se uvelike promijenilo nakon otkrića baruta, da te strojeve poznamo tek na temelju malog broja zapisa koje je o njima napisalo nekoliko antičkih autora. »

Za kraj treba dodati kako ni sam Vitruvije nije poznao strojeve koje je opisivao.

Međutim, generacije čitatelja Vitruvija prije njega, a i dugo nakon otkrića baruta, u potpunosti su razumjeli o čemu je govorio njihov rimski prethodnik.

Formule koje, sljedeći antičke, moderna Europa elaborira u slučaju rata, dobar su izvor za civilnu domenu.

Elles produisent une abondante iconographie, s'agit-il d'un plan de ville, d'une façade qui hérite de l'arc de triomphe, d'une colonne qui se rappelle de son statut de trophée ou qui se déguise en canon et inversement, du lieu de bataille entendu comme lieu de mémoire, des panoplies intégrées dans des décors, des tapisseries « militaires » à l'antique formant des décors éphémères, de la structure des livres d'architecture et des éditions d'actualité relatant les actions guerrières ou des triomphes modernes orchestrés à l'antique.

Comment, dès lors, sommes-nous parvenus à envisager la culture civile et militaire de manière totalement dissociée, comme si elle était constituée de deux activités antinomiques que rien ne liait entre elles ?

Comment a-t-on pu penser pouvoir détacher la culture architecturale d'une de ses activités les plus nobles sans nuire à la compréhension globale du projet humaniste ?

L'histoire de l'architecture que l'on voudrait penser à l'intérieur de l'histoire culturelle et sociale a considérablement pâti de cette scission disciplinaire.

Reprenant le fil des recherches initiées par Arnaldo Momigliano, John Hale et Leighton Reynolds, pour ne citer que les plus illustres, ce volume réunit les contributions des historiens de l'art et de l'architecture américains, britanniques, belges, français, italiens et russes-résolus à franchir les limites

Proizvode mnogobrojnu ikonografiju, radilo se o planu grada, o fasadi koja nasljeđuje luk pobjede, o stupu koji se prisjeća svog trofejnog statusa ili koji se prurušava u top i obrnuto, o mjestu bitke kao mjestu sjećanja, o vojnim oklopima uklopljenim u ukrase, o vojnim tapiserijama u antičkom stilu koje su služile kao kratkotrajni ukras, o strukturi arhitektonskih knjiga i o aktualnim izdanjima pripovijedaju o vojnim akcijama ili modernim uspjesima u antičkom stilu.

Kako smo od tada uspjeli doći do toga da smatramo odvojenima civilnu i vojnu kulturu, kao da je stvorena od dvije antonimičke aktivnosti koje ništa ne povezuje?

Kako smo mogli pomisliti da možemo odvojiti arhitektonsku kulturu od jedne od njenih najvrjednijih aktivnosti, a da ne nanesimo štetu globalnom shvaćanju ljudskog projekta?

Povijest arhitekture, koju bismo voljeli vidjeti kao dio kulturne i socijalne povijesti, značajno je trpila zbog te disciplinske podjele.

Nastavljajući istraživanja koja su započeli Arnaldo Momigliano, John Hale i Leighton Reynolds, da navedemo samo najznačajnije, objedinili smo priloge američkih, britanskih, belgijskih, francuskih, talijanskih i ruskih povjesničara umjetnosti i arhitekture - koji su

<p>« disciplinairement correctes » et à croiser les « thèmes » militaires et civils à travers leur fondement antique commun.</p> <p>Ils traitent de manière originale, souvent même paradoxale, des sujets rarement abordés par l'histoire de l'architecture et qui n'en sont pourtant pas moins fondamentaux pour la culture architecturale européenne.</p> <p>2. LE CHAMP DE BATAILLE COMME LIEU D'INSPIRATION URBAINE ET ARCHITECTURALE</p> <p>Parmi les différents temps de la guerre, le plus souvent mis à l'honneur fut, sans contexte, le retour de l'armée victorieuse en ville, le temps du triomphe, des parades et des processions qui entouraient et récompensaient le général victorieux et ses troupes. Cependant, cette mise en scène du théâtre de la guerre organisée a posteriori ne doit pas faire oublier combien l'histoire de l'architecture s'est nourrie de textes, de références et de matériaux, non pas uniquement issus de la reconstitution festive de la guerre mais, de manière plus littérale, du champ de bataille, lieu originel du triomphe militaire.</p> <p>C'est là où, « emplis d'un torrent de colère », nous les guerriers « sommes allés à leur rencontre en courant avec la lance, avec le bouclier, debout, homme contre homme, en nous mordant la lèvre de fureur. » Le premier lieu du triomphe, ce camp du triomphe</p>	<p>odlučili preći « disciplinski korektne » granice i pomiješati vojne i civilne « teme » putem svog antičkog temelja.</p> <p>Oni se na originalan, često i paradoksalan način bave temama kojima se povijest arhitekture rijetko bavi, a koje su ipak temeljne za europsku arhitektonsku kulturu.</p> <p>2. BOJNO POLJE KAO MJESTO URBANE I ARHITEKTONSKE INSPIRACIJE</p> <p>U različitim ratnim vremenima, najčešće se slavilo, nema sumnje, povratak pobjedničke vojske u grad, vrijeme trijumfa, parada i procesija koje su okruživale i nagrađivale generale pobjednike i njihove trupe.</p> <p>Međutim, zbog tog uprizorenja kazališta rata koje se naknadno priređivalo, ne bismo smjeli zaboraviti koliko je povijest arhitekture crpila iz tekstova, referenci i kazališnih materijala, ne samo onima izvedenima iz rekonstrukcije ratnih slavlja, nego, doslovno iz bojnih polja, izvornog mjesta ratnog uspjeha.</p> <p>Tamo gdje smo im « ispunjeni bujicom bijesa », mi ratnici, « išli u susret trčeći s kopljem, sa štitom, stojeći, čovjek na čovjeka, grizući usne od bijesa. »</p>
--	---

(castrensis triumphus), prend place au milieu des soldats et du butin. C'est là que les soldats, courbés au sol, ramassaient les dépouilles servant à assembler les trophées militaires (fig. 1). Si la quête des origines a largement nourri les réflexions en histoire de l'architecture, notamment depuis la deuxième moitié du XVIII siècle, à travers les écrits de Laugier et de Lodoli puis au siècle suivant de Soane, Viollet le-Duc, Semper, Choisy ou Wagner, ce lieu fondateur qu'est le champ de bataille n'a suscité que peu d'intérêt, comparativement à la mise en scène et à la constitution du cortège triomphal lors de cérémonies urbaines. Replacer les discours sur l'urbanisme et l'architecture en plein champ de bataille livre cependant plusieurs pistes fructueuses. C'est, en premier lieu, le moyen de reconsidérer le champ de Mars non pas uniquement comme un lieu d'action militaire, mais également comme un espace physique et mémoriel d'inspiration urbaine et architecturale. Alors que l'influence de la castrametation militaire et de la structuration des camps militaires a souvent été liée à la création de villes, le champ de bataille a rarement été considéré en tant qu'objet architectural et urbain. Pourtant, comme le rappelle Strabon, le camp militaire fortifié ne pouvait être comparé à une ville. Il note ainsi dans la Géographie combien Posidonius s'amuse de Polybe « chiffrant à

Prvo mjesto trijumfa, castrensis triumphus, nalazi se među vojnicima i plijenom. Vojnici se saginju i sklupljaju ostatke koji se koriste za sastavljanje vojnih trofeja (slika 1).

Ako je potraga za podrijetlom uvelike poticala razmišljanja u povijesti arhitekture, posebno nakon druge polovice 18. stoljeća, putem Langierovih i Lodilovih spisa, te u sljedećem stoljeću putem spisa Soanea, Viollet le Duca, Sempera, Choisyja ili Wagnera, bojno polje, koje je temeljno mjesto, nije pobudilo puno interesa, u usporedbi s uprizorenjem i konstrukcijom pobjedničke procesije tijekom gradskih ceremonija.

Vraćanje diskursa o urbanizmu i arhitekturi usred bojnog polja nudi međutim nekoliko plodonosnih smjernica.

To je prije svega način da se Champ de Mars promotri ne samo kao mjesto vojne akcije, već i kao fizički i memorijalni prostor urbane i arhitektonske inspiracije.

Dok je utjecaj vojne kastrametacije i struktura bojnih polja često povezan s nastankom gradova, bojno je polje rijetko bilo promatrano kao arhitektonski i urbanistički objekt.

Međutim, kako podsjeća Strabon, utvrđeni se vojni logor ne može usporediti s gradom. On također u Geografiji primjećuje kako se

300 les villes détruites par Tibérius Gracchus et lui reproche d'avoir voulu flatter celui-ci en appelant villes de simples camps fortifiés, comme on le fait dans les défilés du triomphe. » Cette pique moqueuse de Posidonius n'en souligne pas moins la fortune du camp romain, mobile et éphémère, en tant qu'instrument de triomphe dans le cortège du vainqueur. Dans cet ordre d'idées, comment ne pas envisager que le lieu du triomphe guerrier, le champ de bataille foulé par les armées, ait pu lui-même nourrir le triomphe ? Empruntant ce fil conducteur, plusieurs pistes de recherche sont envisageables.

La première s'intéresse à la fortune du lieu, explorant comment le sol sur lequel prirent place les batailles a pu être pérennisé et mémorialisé.

La seconde s'intéresse à la transposition dans l'espace urbain du champ de bataille, le terrain d'affrontement par essence ouvert et polymorphe. Enfin, la troisième approfondit la question de la fortune matérielle, reconsidérant tout d'abord comment les fructi belli, butins et dépouilles ramassés au sol, ont nourri l'invention architecturale avant de s'interroger sur l'évolution de leur sens. Fruit de ces quelques réflexions, cet article considère le champ de bataille comme un champ d'étude à part entière. Il vise à ouvrir quelques pistes de recherche sur les liens

Posidije smije Polibiju « dok broji tri stotine gradova koje je uništio Tiberije Grakho i predbacuje mu što se ovom htio dodvoriti nazivajući gradove običnim utvrđenim poljima, kao što se to radi na pobjedničkim povorkama. »

Ovo Posidijevo podrugljivo zadirkivanje ipak naglašava bogatstvo rimskog tabora, pokretljivog i prolaznog, kao instrumenta trijumfa u povorci pobjednika.

Kako među tim idejama ne uočiti da bi mjesto ratne pobjede, bojno polje kojim su vojske gazile, moglo samo po sebi biti izvor? Slijedeći ovu zajedničku nit, moguće je nekoliko smjerova istraživanja.

Prvi se pravac zanima za sudbinu mjesta, istražujući kako bi tlo na kojem su se bitke odvile moglo biti ovjekovječeno i zapamćeno.

Drugi se zauzima za premještanje bojnog polja, terena koji je u svojoj biti otvoren i polimorfan, u urbani prostor. Naposljetku, treći pravac produbljuje pitanje materijalnog bogatstva, preispitujući kao prvo kako su fructi belli, plijen i ostaci pokupljeni na tlu, poslužili arhitektonskom izumu prije nego što se propituje razvoj njihova značenja.

Ovaj članak, kao plod spomenutih razmišljanja, razmatra bojno polje kao

<p>unissant villes de guerre et de paix, art militaire et civil, culture antique et moderne.</p> <p>2.1. LE CHAMP DE BATAILLE ET LA VILLE</p> <p>En préambule à la création urbaine, il faut se souvenir que c'est autour et en fonction du site de la bataille que de nombreuses « villes de victoire » antiques furent fondées. Comme le souligne la définition de L'Encyclopédie : « Romulus, Bacchus, & Castor bâtirent des villes dans les lieux où ils avaient triomphé, ou établirent des colonies dans les lieux dont ils avaient chassé les anciens habitants ; c'est ce que Pompée, César, Auguste, Titus, Trajan & autres empereurs imitèrent, en donnant aux villes qu'ils élevèrent le nom de Nicopolis. » Reprenant une tradition de fondations urbaines initiée par Alexandre le Grand, Suétone relate ainsi comment l'empereur Octavien mit en place à Actium sur la côte occidentale de la Grèce un dispositif urbain et scénographique complexe pour commémorer sa victoire contre Antoine et Cléopâtre en 31 avant J.-C. :</p> <p>« Pour mieux perpétuer le souvenir de la victoire d'Actium, il fonda près de cette ville celle de Nicopolis où furent institués des jeux quinquennaux, il agrandit l'ancien temple et, après avoir orné de dépouilles navales ce lieu</p>	<p>zasebno polje proučavanja. Članak ima za cilj otvoriti nekoliko pravaca istraživanja veza između gradova u vrijeme ? rata i mira, vojne i civilne umjetnosti, antičke i moderne kulture.</p> <p>2.1. BOJNO POLJE I GRAD</p> <p>U početku urbanog stvaranja, treba se prisjetiti kako su se takozvani antički pobjednički gradovi osnivali u okolici i u funkciji ratnih bojišta.</p> <p>Kako naglašava definicija u Enciklopediji « Romul, Bakho i Castor svoje su gradove gradili na mjestima gdje su pobijedili, ili su osnovali kolonije na mjestima gdje su pokorili stare stanovnike; to su Pompej, Cezar, August, Tit, Trajan i drugi vladari oponašali, dajući gradovima koje su podigli ime Nikopolis. » Svetonije pripovijeda da je car Oktavijan, nastavljajući tradiciju osnivača gradova koju je pokrenuo Aleksandar Veliki, postavio na mjesto Akcija na zapadnoj strani Grčke, složen urbanistički i scenografski kompleks kako bi proslavio pobjedu nad Kleopatrom i Markom Antonijem 31. godine prije Krista.</p> <p>« Kako bi uvijekvečio sjećanje na pobjedu kod Actiuma, blizu njega osnovao je grad Nikopolis, gdje su bile organizirane</p>
---	--

où il avait campé, il en fit consécration à Neptune et à Mars? »

Octavien réalisa tout d'abord un trophée naval géant en face du détroit du cap d'Actium en faisant incruster dans un large podium les proues de plus d'une quarantaine de ses navires ruinés. C'est également sur un lieu proche de ce site, et plus exactement à l'endroit même où sa tente et son poste de commandement étaient situés pendant la bataille, qu'il fonda une ville nouvelle. La portée symbolique de cette création urbaine, celle d'une victoire érigée, non pas dans un espace de célébration ultérieure, mais sur le site même d'une action militaire, illustre l'une des premières pistes offertes par le champ de bataille. La fondation d'une ville sur le site d'un conflit récent revêt un sens particulier.

L'imposition d'un tracé urbain ex nihilo sur le site nouvellement conquis répond ici à la volonté politique d'Octavien de consolider son emprise sur le territoire.

Bien que les exemples de villes fondées sur les lieux mêmes d'événements militaires soient rares, la tradition antique de la nicopolis trouve un écho direct dans le projet du commissaire des guerres de Napoléon, Jean Rivaud, qui propose de fonder en 1803 une ville des victoires directement sur le champ de bataille de Marengo. Ayant parcouru les lieux où Bonaparte avait

petogodišnje igre, proširio je stari hram, i nakon što ga je ukrasio pomorskim plijenom, posvetio ga je bogovima Neptuna i Marsa. »

Oktavijan je napravio golem pomorski trofej ispred tjesnaca Akcija, tako što je u velikom podiju ugradio dijelove više od četrdeset svojih uništenih brodova. Također je u u blizini ovog mjesta, točnije na mjestu gdje je tijekom bitke bio njegov šator i zapovjedno mjesto, osnovao novi grad.

Simbolički značaj ove urbane tvorevine, te utvrđene pobjede, ali ne u kasnijem slavljeničkom prostoru, već na samom mjestu vojne akcije, ilustrira jedan od prvih putova koje nudi bojno polje.

Osnivanje grada na mjestu nedavnog sukoba tako dobiva posebno značenje.

Nametanje urbanog traga ex nihilo na novoosvojenom mjestu u ovom slučaju odgovara Oktavijanovoj političkoj volji da učvrsti svoj utjecaj na tom teritoriju.

Iako su primjeri gradova osnovanih na mjestima vojnih događaja rijetki, antička tradicija nikopolisa nailazi na izravan odjek u projektu Napoleonovog ratnog povjerenika Jean Rivanda, koji 1803. godine, predlaže osnivanje pobjedničkog grada na bojnom polju Marengo.

Nakon što je posjetio mjesta gdje je

<p>« su fixer la victoire », Jean Rivaud conçoit « le projet d'une ville » qui, élevée sur le champ de bataille qui a fixé à jamais les hautes destinées de la grande nation, rappellera par son nom, par ses formes, cette glorieuse et mémorable époque.</p>	<p>Bonaparte pobijedio, Jean Rivaud dizajnira « projekt grada » koji će, podignut na bojnopolju koje je zauvijek učvrstilo veličinu jedne velike nacije, imenom i oblikom podsjećati na veličanstveno i nezaboravno doba.</p>
<p>Le discours de Rivaud est particulièrement intéressant car il dépasse l'ambition première des nicopolis antiques dont seules la localisation et la toponymie rappelaient l'événement guerrier victorieux. Dans son projet, Rivaud s'intéresse également à la forme de sa ville nouvelle, adaptant la variété des plans de villes de victoire antiques à celui d'une ville à la moderne d'inspiration obsidionale, formant « un octogone parfait, ayant de circuit environ deux mille toises sur six cents de diamètre », soulignant ainsi son lien symbolique avec les créations idéales voisines de la citadelle de Turin au nord et de Palmanova à l'est.</p>	<p>Rivaudov diskurs posebno je zanimljiv jer nadilazi ambiciju antičkog nikopolisa čiji su smještaj i toponimija podsjećali na pobjednički ratni događaj. U svom projektu, Rivaud se jednako zauzima za formu novog grada, prilagođavajući raznolikost planova antičkih pobjedničkih gradova planu modernog grada inspiriranog opsadom, tvoreći « savršen osmerokut opsega otprilike dvije tisuće hvata sa šest stotina u promjeru », čime se naglašava simbolička veza sa susjednim idealnim kreacijama torinske citadele na sjeveru i Palmanove na istoku.</p>
<p>Organisé selon un plan rayonnant depuis la place centrale de Marengo, le parcours à travers les « huit grandes rues avec des portiques faisant galerie dans toute leur étendue [...] indique toutes les actions du héros depuis le 22 germinal an 4 jusqu'à ce jour. »</p>	<p>Organiziran prema planu koji se širi od središnjeg trga Marengo, preko « osam velikih cesta s porticima koji tvore galeriju u cijelom svom opsegu (...) označavajući sve herojske akcije od 22 žerminala 4. godine do tog dana. »</p>
<p>La ville fonctionne, d'une part, comme une succession de stations rythmant la carte historique des étapes victorieuses de Bonaparte.</p>	<p>Grad funkcionira s jedne strane kao niz stanica koje iscrtavaju povijesnu kartu Bonaparteovih pobjedničkih etapa.</p>

Ainsi, « en entrant par la porte du Levant, on traversera le cours de la descente, la place du Marabou, la rue du Nil, celle des Pyramides, la place du Caire et la rue d'Aboukir ; au sud-est de cette ligne, on trouvera les rues d'Hesney, de Souhama, de Cophtos, de Benour, de Bardis [...] rappelant toutes les victoires et combats dans la Haute Égypte. »

D'autre part, l'orientation des rues de la ville correspond à celle des trajets effectués par les troupes de Bonaparte lors de ses différentes campagnes.

Le promeneur qui parcourt la ville du sud à l'est emprunte donc successivement « les rues de l'expédition (d'Égypte) et de Malte (qui) ont leur direction du Midi au Levant. »

L'ambition de Rivaud de consolider des territoires nouvellement conquis par l'édification d'une nicopolis moderne sur le champ de bataille de Marengo, ville qu'il propose de nommer La Napoléone, constituait, à bien des égards, une dédicace naïve et utopique à la gloire militaire de Bonaparte.

Bien que Rivaud place la mémoire d'une action militaire au centre de son programme urbain, son texte illustre combien il maîtrisait peu la topographie de la plaine traversée par la Bormida à l'est d'Alexandrie où eut lieu la bataille.

Nulle part, il ne décrit le site ou ne mentionne aucun des nombreux plans existants ou des

Dakle, « ulazeći kroz vrata Levanta, spustit ćemo se preko trga Mirabon, ulice Nila te ulice Piramida, trga Kairo i ulice Aboukira; jugoistočno od te linije naći ćemo ulice Hesney, Souhama, Coffos, Benour, Bardis (...) koje podsjećaju na sve pobjede i bitke u Gornjem Egiptu. »

S druge strane, orijentacija gradskih ulica odgovara rutama kojima su išle Bonaparteove trupe tijekom njegovih pohoda.

Pješak koji prolazi gradom od juga prema istoku uzastopce ide « cestama (egipatske) i malteške ekspedicije (koje) idu iz smjera juga prema Levantu. »

Rivaudova ambicija da novoosvojene teritorije učvrsti izgradnjom modernog nikopolisa na bojnopolju Marengo, grada za koji predlaže imei La Napoleone, ukazuje u mnogim pogledima na naivnu i utopijsku posvetu Bonaparteovoj vojnoj slavi.

Iako Rivaud u središte svog urbanističkog plana stavlja uspomenu na vojnu akciju, njegov tekst pokazuje koliko je malo vladao topografijom ravnice kojuistočno od Aleksandrije gdje se bitka odvila presijeca rijeka Bormida.

Nigdje ne opisuje mjesto niti spominje bilo koji od brojnih postojećih planova ili

relevés d'ingénieurs géographes actifs en Piémont depuis 1794. C'était pourtant oublier que Bonaparte lui-même s'était longuement appuyé sur les planches de l'atlas géographique de Giovanni Tommaso Borgonio pour préparer les opérations militaires de Marengo. Cette absence d'un crage topographique dans l'œuvre de Rivaud est intéressante.

Si elle illustre, dans ce cas, le manque de contextualisation du projet, elle révèle également, par ricochet, que le champ de bataille donnait lieu à des recherches préliminaires et des descriptions graphiques et textuelles visant à circonscrire son espace. Or, la définition d'une typologie du champ de bataille ouvre une nouvelle voie fructueuse car elle permet d'envisager la manière dont il a pu faire l'objet de réemploi et de transposition.

2.2. LE CHAMP DE BATAILLE DANS LA VILLE

Darius ne choisit pas au hasard la vaste plaine de Gaugamèles pour y placer ses troupes avant la bataille qui l'opposa à Alexandre en 331 avant J.-C.

Comme le relate Diodore de Sicile : « Darius désirait déployer son armée en bataille aux environs de Ninive car les plaines qui entourent cette ville offrent de vastes espaces

de recherche et de relevés géographiques effectués par des ingénieurs géographes actifs en Piémont depuis 1794. C'était pourtant oublier que Bonaparte lui-même s'était longuement appuyé sur les planches de l'atlas géographique de Giovanni Tommaso Borgonio pour préparer les opérations militaires de Marengo. Cette absence d'un crage topographique dans l'œuvre de Rivaud est intéressante.

Zanimljiv je taj nedostatak topografskog uporišta u Rivaudovom djelu. Ukoliko nedostatak topografije ukazuje na manjak kontekstualizacije projekta, onda jednako otkriva, indirektno, da bojno polje potiče preliminarna istraživanja i geografske tekstualne opise koji teže zaokružiti njegov prostor.

Međutim, definicija tipologije bojnog polja otvara novi uspješni put, jer dopušta da se razmotri način na koji je bojno polje moglo biti objekt nove uporabe i transpozicije.

2.2 BOJNO POLJE U GRADU

Darije nije slučajno odabrao prostranu ravnicu Gangamela da tamo smjesti svoje trupe uoči bitke protiv Aleksandra 331. g. pr. Kr.

Kako izvještava Diodor Sicilijski: « Darije je želio raširiti svoju vojsku u okolici Ninive jer su ravnice koje okružuju ovaj grad pružale

<p>libres et sont particulièrement propices à une grande armée. »</p> <p>Il prit même le soin de faire dépierrer le terrain avant l'affrontement pour l'aplanir afin qu'il ne présente aucune irrégularité qui puisse ralentir la marche des troupes. Hérodote décrit la même configuration topographique pour le champ de bataille de Marathon en 490 avant J.-C. Le choix de situer la bataille dans un vaste « champ de fenouil » (uápaboo), outre la valeur symbolique de cette plante réputée pour améliorer la vision, permit selon Hérodote de lancer les troupes athéniennes au pas de course (pop), soulignant qu'ils furent, « autant que nous le sachions, les premiers de tous les Grecs qui allèrent à l'ennemi en courant. »</p> <p>Du point de vue de la tactique, situer une bataille en plaine, dans un lieu plan ne comportant ni végétation ni accident de terrain, permettait une mise en scène martiale bien plus saisissante que dans un goulet ou un défilé. On pouvait y effectuer une charge brutale et massive des troupes, provoquant une terreur panique chez l'ennemi « frappe de saisissement et d'épouvante à la vue des chars porteurs de faux lancés au grand galop. »</p> <p>Homère compare même le champ de bataille du Scamandre à une immense prairie foulée par la marche pesante des armées : « Comme on voit par troupes nombreuses des oiseaux</p>	<p>goleme ouvertes prostores te su bile posebno pogodne za veliku vojsku. »</p> <p>Čak je prije sukoba uklonio kamenje s terena kako bi se tlo izravnalo i time uklonio bilo kakvu nepravilnost koja bi mogla usporiti kretanje trupa. </p> <p>Herodot opisuje identičnu topografsku konfiguraciju za bojno polje kod Maratona 490 godine prije Krista.</p> <p>Izbor da se bitka odvije u velikom « polju komorača », uz simboličnu vrijednost te biljke za koju se vjeruje da poboljšava vid, omogućio je, kaže Herodot, atenskim trupama da krenu u trk, naglašavajući da su bili « kako znamo prvi među Grcima koji su trčeci kretali prema neprijatelju. »</p> <p>S gledišta taktike, smjestiti bitku u ravnicu, na brisani prostor gdje nema ni vegetacije ni neravnog tla, omogućilo je upečatljivije ratničko uprizorenje nego u jednom klancu ili tjesnacu.</p> <p>Tamo su mogli ostvariti brutalan i masovan napad trupama izazivajući panični strah kod neprijatelja « šokiranog i užasnutog pri pogledu na bojna kola koja nose lažna koplja u punom galopu. »</p> <p>Homer čak uspoređuje bojno polje Scamandre s ogromnom prerijom izgaženom teškim maršem vojske:</p>
---	--

ailés, oies ou grues ou cygnes au long cou, dans la prairie asiatic [...] voler en tout sens, battant fièrement des ailes et les uns devant les autres, se poser avec des cris dont toute la prairie bruit, ainsi des neufs et des baraques, des troupes sans nombre se répandent dans la plaine de Scamandre, le sol résonne terriblement sous les pas des guerriers et des chevaux. »

Cette image récurrente chez les auteurs antiques du champ de bataille dans une plaine dénudée de tout « espace en vue, signalant le commencement ou la fin d'un lieu », pour reprendre les termes de Strabon, est importante.

Elle définit le champ de bataille comme un espace en creux dans le paysage sur lequel les soldats peuvent se déplacer librement. Comme le souligne Furetière dans l'édition de 1690 du Dictionnaire universel, l'étymologie du mot « champ » est issue du grec « chamaïpons », qui signifie proprement « celui qui marche à pied. » Or, cette définition d'une étendue plane non construite, propre à assurer une circulation fluide et, par extension, aux manœuvres militaires, est riche de perspectives.

Elle démontre combien l'espace vacant du champ de bataille constitue le modèle même du campus Martius, consacré au dieu de la guerre, où les hommes se réunissaient en armes pour les entraînements et les parades.

« Kako vidimo brojna jata krilatih ptica, guske, ždralove ili labudove dugačkih vratova u azijskoj preriji (...) da lete u svim smjerovima, hrabro lupajući krilima, jedni ispred drugih, ponesito slijeću uz krikove od kojih cijela prerija buči, poput brodova i barki, bezbrojne trupe su po ravnici Scamandre, tlo strahovito odjekuje pod koracima ratnika i konja. »

Prema Strabonovim izrazima, ova slika bojnog polja u ravnici « lišenoj svakog prostora na vidiku, koji označava početak ili kraj nekog mjesta », koja se kod antičkih pisaca ponavlja, bila je važna.

Ona definira bojno polje kao *šuplji* prostor u krajoliku po kojem su se vojnici mogli slobodno kretati. Kako Furetière ističe u Univerzalnemu rječniku (Dictionnaire Universel) iz 1690., etimologija riječi « polje » dolazi od grčke riječi « champions », što u doslovnom prijevodu znači « onaj koji ide pješice. »

Dakle, ova je definicija neizgrađenog ravnog prostranstva, pogodnog za fluidnu cirkulaciju i za vojne manevre, bogata je i perspektivna.

Ona pokazuje koliko prazan prostor bojnog polja predstavlja sam model kampa Martius,

Envisagé comme une transposition urbaine du champ de bataille, l'espace du champ de Mars prend un sens nouveau. Loin d'être uniquement un lieu d'entraînement et, plus tardivement, de promenade, il symbolise l'espace de la guerre transposé dans la ville, un espace délibérément non construit dont la présence sert à remémorer chacune des batailles victorieuses. Comme le souligne Piranèse, Strabon avait parfaitement saisi la portée symbolique du champ de Mars romain qu'il décrit « con maggior distinzione d'ogni altro. »

Strabon, en effet, en offre une longue description soulignant sa relation formelle avec l'espace vacant du champ de bataille naturellement encadré par les sommités environnantes: « L'étendue de cette plaine qui permet simultanément et sans gêne ni pour les uns, ni pour les autres, d'une part les courses de chars et toute la variété des démonstrations hippiques, d'autre part les exercices à la balle, au cerceau et à la lutte d'une foule considérable et les œuvres d'art qui en ornent tout le pourtour, le sol recouvert toute l'année de gazon vert et, au-delà du fleuve, la couronne de collines qui s'avancent jusqu'au bord de l'eau et font l'effet d'un décor de théâtre, tout cela offre un tableau dont l'œil a peine à se détacher. »

S'il manque à la description de Strabon le rappel explicite de la bataille, Piranèse prend

posvećenog bogu rata, gdje su se zbog zabave i parada sastajali naoružani ljudi.

Zamišljen kao urbanistička transpozicija bojnog polja, prostor Marsovih polja dobiva novi smisao.

Daleko od toga da je samo mjesto za vježbu i nešto kasnije za šetnju, ono simbolizira mjesto rata pretočeno u grad, mjesto koje namjerno nije izgrađeno i čija prisutnost služi kao podsjetnik na svaku veličanstvenu bitku. Kako ističe Piranesi, Strabon savršeno shvaća simbolično značenje rimskih Marsovih polja koje opisuje « con maggior distinzione d'ogni altro (s većom razlikom nego druge). »

Strabon zapravo nudi njegov dugački opis naglašavajući njegovu formalnu vezu s praznim prostorom bojnog polja koji je uokviren okolnim vrhovima:

« Prostranost ove ravnice koja omogućuje, istodobno i nesmetano i jednima i drugima, s jedne strane utrke kola i pokazivanje raznolikih konjičkih aktivnosti, a s druge strane vježbe loptom, obručem, borbe za veliki broj ljudi i umjetnička djela koja krase cijeli njen opseg, tlo prekriveno zelenom travom cijele godine i, iza rijeke, niske brežuljke koji se spuštaju do ruba vode i

soin de mentionner les activités martiales du champ de victoire sur lequel « *esercitando Romolo i suoi soldati alle armi fose da'medesimi ucciso, e tagliato in pezzi per nasconderlo, dal que nacque la sua apotheosi.* »

La composition paysagère de Strabon, figurant un espace vide ceint par un écran de collines au milieu duquel Romulus et ses soldats se taillaient aimablement en pièces, est d'ailleurs proche de certaines mises en scène de triomphes romains. Ainsi, lors du triomphe de Germanicus en l'an 18 après J.-C., un soin tout particulier fut accordé à la restitution de la topographie du *campus bellum*, reconstitué selon Tacite grâce à des « représentations de montagnes, de fleuves et de batailles, précédant le [cortège] du vainqueur. »

Envisagé sous cet angle, le champ de Mars, transposition urbaine du champ de bataille, devient un monument mémoriel consacré à la guerre dont la cohérence et la force du message sont assurées par la création et la maintenance d'une zone *non aedificandi* au sein d'un espace urbain souvent encombré.

La vague de création de champs de Mars en France durant la seconde moitié du XVIII

stvaraju privid kazališne scenografije, sve to daje sliku od koje je teško odvojiti pogled. »

Iako u Stabonovom opisu nedostaje eksplicitni podsjetnik na bitku, Piranesi se pobrinuo spomenuti borilačke aktivnosti pobjedničkog polja na kojem « *esercitando Romolo i suoi soldati alle armi fose da'medesimi ucciso, e tagliato in pezzi per nasconderlo, dal que nacque la sua apotheosi* » (*su Romul i njegovi vojnici vježbali s oružjem, možda su ga oni ubili i rasjekli na komade da ga sakriju, iz čega je rođena njegova deifikacija*).

Strabonova pjezažna kompozicija, koja oslikava prazan prostor okružen nizom brežuljaka usred kojih se Romul s vojnicima prijateljski siječe na komade, također je bliska pojedinim inscenacijama rimskih trijumfa.

Tako je tijekom Germanikova trijumfa 18. godine nove ere, posebna pažnja posvećena restituciji topografije « *campus bellum* », rekonstruirane prema Tacitu zahvaljujući « prikazima planina, rijeka i bitaka, koje su prethodile (povorci) pobjednika. »

Gledano iz ovog kuta, Marsova polja, urbana transpozicija bojnih polja, postaju memorijalni spomenik posvećen ratu čija su koherentnost i snaga poruke osigurane

siècle, à Paris mais également à Perpignan, Rennes, Rouen, Angoulême et Colmar, pour ne citer que les villes les plus importantes, illustre la fortune du modèle antique dont la symbolique sera encore reprise et renouvelée après la Révolution (fig. 2).

Michelet n'a-t-il pas ainsi souligné en 1847: « La Révolution a pour monument le vide. Son monument c'est ce sable, aussi plan que l'Arabie [...]. Et si cette plaine est aride, et si cette herbe est séchée, elle reverdira un jour. Car dans cette terre est mêlée profondément la sueur féconde de ceux qui, dans un jour sacré, ont soulevé ces collines [...] le jour où trois millions d'hommes, levés comme un homme armé, ont décrété la paix éternelle. » Et, comme le relève Ernest Maindron, c'est sur « cette surface immense que le monde entier s'est donné rendez-vous ; cette plaine dénudée où s'entraînaient encore hier nos chers fantassins et nos brillants cavaliers inspire un certain respect fait de souvenirs et d'espérances. »

Tout comme Rivaud avait repris et déployé la symbolique de la nicopolis antique dans son projet de création de ville napoléonienne, Philippe Chéry, peintre portraitiste, élève de Joseph-Marie Vien, propose en 1801 de transposer en ville « le cimetière du champ d'honneur » dans un ouvrage intitulé De la colonne nationale et triomphale, dont le

stvaranjem i održavanjem « non aedificandi » (negrađevinske) zone unutar često natrpanog urbanog prostora.

Val stvaranja Marsovih polja trajao je u Francuskoj tijekom druge polovice 18. stoljeća u Parizu, ali i u Perpignanu, Rennesu, Angoutêmeu i Colmaru, da spomenemo samo najvažnije gradove. Taj val dočarava bogatstvo antičkog modela čija će simbolika biti preuzeta i obnovljena nakon Revolucije.(slika 2)

Nije li Michelet 1847. godine istaknuo: « Revolucija za spomenik ima prazninu. Njezin spomenik je ovaj pijesak, jednako ravan kao Arabija (...) I ako je ova ravnica suha a trava spržena, jednog će dana opet biti zelena. Jer s ovom je zemljom izmiješan plodni znoj onih koji su na jednog svetog dana podigli ove brežuljke (...) onog dana kada je tri milijuna muškaraca, koji su se digli poput čovjeka s oružjem i dekretom donijeli vječni mir. »

I kako naglašava Ernest Maidron, upravo se na ovoj « velikoj površini cijeli svijet sastao; ova ogoljena ravnica gdje su još do jučer trenirali naše drago pješaštvo i naši brilijanti konjanici, odiše određenim poštovanjem, sazdanim od sjećanja i nadanja. »

Baš kako je Rivaud preuzeo i razradio simboliku antičkog nikopolisa u svom projektu stvaranja napoleonskog grada,

simulacre, réduit à cent quatre-vingt pieds, se voit à Paris, sur la place de la Concorde.

Jugeant que la « colonne funèbre et triomphale » que l'on propose d'élever à Paris à « la mémoire des héros au sang desquels nous devons notre repos » ne rend pas compte de tous les honneurs à leur rendre, Chéry suggère de creuser le terrain qui entoure la colonne pour y transporter les dépouilles des soldats tués sur le champ de bataille. Ainsi, « les militaires de simple grade, morts en combattant pour la patrie, seraient inhumés avec les honneurs militaires » dans des souterrains creusés sous les champs élyséens, dans un simulacrum de champ de bataille dont le périmètre serait délimité par des pyramides placées aux angles.

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

portretist Philippe Chéry, učenik Josepha Marie Viena, predlaže 1801. godine premještanje « groblja počasnog polja » u grad, u djelu *De la colonne nationale et triomphale, dont la simulacre, réduit à cent quatre-vingt pieds, se voit à Paris, sur la place de la Concorde* (*S nacionalnog i trijumfalnog stupa, čiji se simulakrum, sveden na sto osamdeset stopa, vidi u Parizu, na Trgu de la Concorde*), Sudeći kako « pogrebni i trijumfalni stup » kojeg predlažemo podići u Parizu « u spomen na heroje čijoj krvi dugujemo svoj mir », ne uključuje sve počasti koje bi im se trebale odati, Chéry predlaže da se iskopa teren koji okružuje stup kako bi se tamo prebacili posmrtni ostaci vojnika poginulih na bojnopolju. Tako bi « vojnici nižeg čina, poginuli u borbi za domovinu, bili pokopani s vojnim počastima » u zemlji ispod Elizejskih polja, u simulakrumu bojnog polja koje bi bilo omeđeno piramidama smještenima u njegovim kutovima.

TOP KAO UKRAS I AMBLEM

Top se rijetko pojavljuje u ikonici, vjerojatno češće nego što sam primijetio, ali ipak mnogo manje nego što bi se moglo pomisliti.

Kao što se lako može vidjeti, nalazimo ga u vidu njegova djelovanja, kao što su

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.

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 : 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.

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

explosion, zvuk i projektil. Louis de Bruges, gospodar Gruuthusea, koji je umro 1492., uzeo je merzer kao amblem: oni su obilno zastupljeni na marginama iluminiranih djela njegove bogate knjižnice, poput djela Josipa Flavija Židovske starine, djelo *Miroir historial*, preveo Vincent de Beauvais, ili Ptolomejeva *Kozmografija*.

Top koji ispaljuje granatu je zastrašujuć za topnike: to je ono što je Barthelemy Aneau uvrstio u svojoj zbirci amblema, *Picta Poesis*, objavljenoj u Lyonu 1552. godine.

On dakle ilustrira neslaganje loše usklađenog para: vatrena krv mlade djevice ne slaže se dobro s hladnim raspoloženjima njezina starog muža. Ili disfunkcionalni par pod krinkom loše korištenog topa. S druge strane, njegova ispravna uporaba, koja zahtijeva znanje i prosudbu, čini ga simbolom ravnoteže, kao u *Ideji kršćanskog političkog načela* Diega de Saavedre Fajarda, objavljenoj u Amsterdamu 1559. godine.

Ruka koja izlazi iz oblaka regulira položaj topa pomoću kutnika; moto kaže: « non solum armis » (« ne samo oružjem »). Komentar objašnjava da su znanosti također instrument za vladanje i da topničko oružje, koje je regulirano kutnikom, simbolizira zakon i pravdu, pokazuje usklađivanje mira i

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 ». 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^e siècle est assez surprenant. 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 présence de quelques bouches à feu sur une rondache milanaise, dans la frise qui entoure Hercule et l'hydre de Lerne. La présence de canons sur un objet aussi insigne que l'écu d'Henri II est d'autant plus remarquable.

Cette pièce, de forme archaisante, 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

rata, koji moraju biti usmjereni na razum uz pomoć razboritosti i mudrosti...

Slika topa podešena pomoću viska i kutnika ne pojavljuje se u svijetu amblema nego u svijetu balističkih djela. Slična se ilustracija pojavljuje u raspravi o topništvu koju je 1537. objavio Niccolo Fontana, poznat kao *Tartaglia*. Ovaj veliki matematičar, prevoditelj Euklida i Arhemije na talijanski, autor je prve rasprave o topništvu, sagledane na znanstveni način, pod naslovom *Nova Scientia*; ovom slikom ilustrira svoje izračune optimalnog kuta za paljbu.

Čak i ako uzmemo u obzir njegovu neprivačnu siluetu, gotovo potpuni izostanak topa s trofeja i ukrasa iz šesnaestog stoljeća prilično je iznenađujuć.

Međutim, ovo razdoblje označava vrhunac u prestižu koji se pripisuje posjedovanju i lijevanju velikih komada, kao i brizi koja se posvećuje njihovom ukrašavanju.

Može se vidjeti prisutnost nekoliko vatrogasnih hidranata na milanskom okruglom štitu, u frizu koji okružuje Herakla i Lernejsku Hidru. Prisutnost topova na tako važnom objektu kao što je štit Henrika II. još je značajnija.

Ovaj komad, arhaičnog oblika, ima samo dekorativnu ili amblemsku funkciju: ukras

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, ou dans un projet d'écu dessiné par Luca Penni, dont un écu conservé à Turin est clairement inspiré. 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... 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. 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. 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

svojim značenjem ovdje otkriva osobitu važnost koju je bitno razumjeti.

Glavna scena omeđena je slapovima voća i trofejnim oružjem. Na dnu su dva gola zarobljenika vezana za štitove, vrlo čest narativ u ukrašavanju oružja i oklopa. Prisutni su i na drugim štitovima iste skupine, uključujući i onaj koji je pripadao Henriku II., a čuva se u New Yorku, ili u nacrtu štita koji je dizajnirao Luca Penni, kojim je očito inspiriran štit koji se čuva u Torinu.

U središtu štita Henrika II. koji se čuva u Louvreu nalazi se bitka u kojoj se, čini se, sukobljavaju Europljani i Istočnjaci u staroj i modernoj odjeći. Nema sumnje da je kreator dekoracije želio ilustrirati nešto konkretno, ali do sada postavljene teorije nisu baš uvjerljive: tu vidimo ili bitku kod Bonifacija (1553.) ili bitku kod Cannesa (216. pr. Kr.)! Iako je ova posljednja teorija najšire prihvaćena, teško je zamisliti što bi tu radili topovi postavljeni u krajoliku i na bastionima...

Scena prikazuje otpor grada prije nego njegov pad. Ako bi se to promatralo kao moderan događaj, to bi mogla biti opsada Metza (1552), o kojoj govori publikacija sljedeće godine posvećena Henriku II. U kožu koja okružuje scenu bitke na vrhu je utisnuta posebno okrutna maska Meduze. Njezina se prisutnost tu podrazumijeva : na

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. Les deux pièces ont à nouveau la forme de colonnes cannelée 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, semblant 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.

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 » ;

štitovima i oklopima se pojavljuje još od antike. Njezino se značenje u modernom dobu obogaćuje jer se njezina zastrašujuća moć povezuje s efektima topništva koje « zapanjuje. » Meduzine su maske često prikazane na zasunu topova, na što ćemo se vratiti. Nadalje, s druge strane, dva zatvorenika kojima ne vidimo lice sjede na topovima (slika 7), slika koja je jedinstvena prema našem saznanjima. Oba dijela ponovno imaju formu izbrazdanih stupova s bazom i kapitelom. Trofeji se sastoje od oružja oduzetog neprijatelju, a uvođenje topova, koji nisu generički ukras, zasigurno ima smisla.

Ovdje zatvorenici jašu ovo vatreno oružje naopačke, jedan ne baš nevin preokret: bezbroj je šala ili dosjetki na račun antropomorfne cijevi, poput stupa, koja ima i usta i stražnjicu, koja govori ili pljuje itd. Ovdje su poraženi svedeni na nemoć, posramljeni, kao da pokazuju svoju stražnjicu, vezani za to oružje s očitim falicizmom.

Ovakvo interpretiranje nalazi dovoljno potvrda u karikaturama ili popularnim ilustracijama: Charles-Germain de Saint-Aubin posvetio joj je tri lista u Livre de caricatures (Knjiga karikatura) koja se čuva u dvorcu Waddesdon Manor.

le canon était effectivement aussi le « petit tuyau qu'on met au bout de la seringue pour donner un lavement. » 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. 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 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. 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

Čovjek se pretvara u ratni stroj: umetanjem mijeha u postolje što uradi dječak, strijelac izbacuje svoje strijele, a umjetnik komentira: « Čovjekov stroj je lijepa stvar » ; top je doista bio i « cjevčica što se stavlja na vrh pumpice za klistiranje. »

« Prvo iskustvo s barutom » prikazuje mladog Istočnjaka kako stavlja žeravicu između stražnjice čovjeka s kotačima koji izbacuje topovske kugle i plamen. Kako je stup bio alegorijski, top je na pravi dramatičan način postao simbol snage i dominacije.

Engleski karikaturist James Gillray (1757.-1815.), poznat po svojim gravurama iz časopisa Anti-Jacobin, u jednoj od njih stigmatizira način na koji su francuski revolucionari tvrdili da će osloboditi ostatak Europe. Italiju predstavlja papa, kojemu otimaju ključeve i tijaru, dok ga Sankilot tjera uz pomoć pištolja da proguta kruh slobode.

Osim štita Henrika II., još jedan izniman spomenik iz sredine 16. stoljeća daje topovima istaknuto mjesto u ekonomiji njegova ukrašavanja. Radi se o ulaznim vratima palače Karla V. u Granadi, izgrađenih na mjestu Alhambre prema nacrtima Pedra Machuce iz 1533. Južna vrata, poput antičkog slavoluka, ukrašena su dvostrukim stupovima. Na njihovim se

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 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 XVIIe 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. » 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

postoljima nalaze blizanci, dvije alegorije Mira, ispod Fame i uokviruju dvostruke stupove, ambleme španjolskih vladara. (slika 8)

Tlo je posuto rastavljenim oklopima i oružjem koje je zapalio putto. Na dvjema kraćim stranama postolja prikazan je top uperen prema sredini vojničkog tabora; Pobjede, na glavnoj strani, kao da izvire iz njihovih usta (igra koja će se naći i u ukrasu samih topova). Kao i na štitu Henrika II., vojnička oprema modernog oružja povezana je s ikonografijom drevnog ratovanja.

Ali ovdje je ta ikonografija obogaćena aluzivnijim simboličkim dijalogom topa i stupa u amblemskom ukrasu postolja, koji i sam nosi dvostruke stupove.

Krajem 17. stoljeća sveopća moda trofeja svih vrsta ostavlja topu određeno mjesto u kompozicijama panoplje, u vrijeme kada i sam predmet gubi svoj ukras, osim grba, kako bi postao sve standardniji i funkcionalniji.

Pierre Schenk predložio je njihovu zbirku 1692. godine, objavljenu u Amsterdamu, nudeći javnosti « nekoliko dijelova i ukrasa oružja Darquebuzerie », koje su nedavno izumili i nacrtali prvi majstori Europe. Trofej oružja, amblem par excellence drevnog ratovanja, samo suzdržano uključuje

forme massive et peu gracieuse, ne se prête guère aux combinaisons ornementales.

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.

LA FORCE LEGITIMÉE PAR LE DECOR

Le canon matérialise très immédiatement le pouvoir destructeur de son possesseur, qu'il véhicule par le missile et représente en lui-même.

Les armoires 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, à huit pans sur la culasse ornée des armes de France et de Navarre entourées des ordres et d'une L. le tout en or et argent rapporté. »

Instrument de domination qui agit à distance, le canon est une sorte de messenger.

vatreno oružje. Poduhvat poput Schenkove kolekcije, kod kojeg se naglašava inovacija, namjerava popuniti tu prazninu. Top svojom masivnošću i manjkom gracioznosti nije podložan ukrasnim kombinacijama.

To nije spriječilo Petera Herreboscha koji je projektirao slavluk pobjede podignut u Bruxellesu za vjenčanje španjolskog kralja Karla II. 1690. godine i okrunio ovaj svadbeni spomenik alegorijskom apoteozom koja počiva na mnoštvu bubnjeva, zastava i topova.

SNAGA OZAKONJENA UKRASOM

Top utjelovljuje razornu moć svog vlasnika koju prenosi na projektil i predstavlja sam po sebi.

Grbovi očito zauzimaju najvažnije mjesto u ekonomičnosti ovih prestižnih i skupih predmeta, što je sasvim očekivana oznaka vlasništva. Mogli su biti luksuzno izrađeni od plemenitih metala, poput ovog kulverina iz francuskih kraljevskih zbirki, poznatog po svom opisu u inventaru iz 1775.: « 265. Top od kulverina, od kovanog željeza, dugačak sedam stopa i tri inča, ima osam strana na stražnjem dijelu, ukrašenih grbovima Francuske i Navarre okruženim

Les projectiles, traversant la volée ornée des meubles héraldiques du souverain, semblent s'en revêtir, telle une massive assortie d'un sceau, comme sur le beau canon du musée de l'Armée, orné de la salamandre de François Ier et des lys de France. 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 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 de feu de l'artillerie sont constamment comparés au déchainement des puissances infernales. La mise à feu se fait par la tête de la Méduse et la culasse porte la devise « Scintilla sufficit

ordenima i slovom L. sve u zlatu i srebru. »

Kao instrument dominacije koji djeluje na daljinu, top je svojevrsni glasnik. Projektili, koji lete ukrašeni heraldičkim grbovima vladara, izgledaju kao da su njima prekriveni, poput raznih pečata, kao na prekrasnom topu Vojnog muzeja, ukrašenom daždevnjakom Franja Prvog i francuskim ljiljanima. Dekoracija topa, koja može biti vrlo razrađena i vrlo profinjena, nema nužno stroge veze s njegovom upotrebom, ali ono što smo se potrudili tamo predstaviti govori nam o odnosu između predmeta i autoriteta koji ga proizvodi ili posjeduje.

Zanesenost snagom je misao vodilja. Najprije se očituje svojom neumoljivom djelotvornošću: lice Meduze, čiji pogled okamenjuje, najčešći je simbol. A top Eumenida, sačuvan u Leedsu ostaje najbolji primjer te vrste, unatoč svom kasnom datumu (1773.). Izlili su ga Giovambattista Alberghetti, član već član već spomenute slavne venecijanske dinastije osnivača, i Filippo Lattarelli za Francisca Ximeneza de Texada, velikog majstora Malteškog reda. Izniman je po bogatstvu i složenosti svoje dekoracije, a ime je dobio po izvanrednoj ikonografiji svog lafeta s uklesanim Eumenidama. Učinci topničke vatre se stalno

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 couleuvre d'Alberghetti citée plus haut, ou d'une paire de canons dispersée entre le musée de l'Armée à Paris et Leeds. 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 fondateurs, se révèlent presque inutilisables et tombèrent en désuétude à partir du début de XVIIe siècle. Un énorme basilic, fondu par Jan Tolhuys à Utrecht en 1544, aurait été offert à Henri VIII par Maximilien d'Egmont comte de Buren, après le siège de Boulogne. Il fut surnommé, avec l'humeur antinomique caractéristique des artilleurs, « Queen Elisabeth's pocket pistol. »

Il ne suffit pas de terroriser, il faut avoir le

uspeđuju s oslobađanjem paklenih sila. Pucanje vrši glava Meduze, a na zatvaraču je ispisano « Scintilla sufficit una », jedna iskra dovoljna je da otvori vrata pakla.

Ovaj luksuzni top vjerojatno nikada nije korišten.

Poput Gorgonine maske, Baziliskovo oko moglo je ubiti ili okameniti iz daljine. Teratologija ga je u antici rodila iz Meduzine krvi. No, legenda uglavnom vidi pijetlovo jaje koje je izlegla zmija ili krastača. Glava zmaja ili baziliska čest je ukras za cijev topova: to je slučaj gore spomenutog Alberghettijevog kulverina ili para topova rasparenih, jedan u Vojnom muzeju u Parizu, a drugi u Leedsu.

Ova su dva primjera činila par, kako je vidljivo iz njihovih ukrasa, seljak i seljanka; ne znamo treba li se diviti cinizmu ili domišljatosti ove rustične teme. Veličinom najstrašnji topnički komadi, koji tako pokazuju neljudski karakter moći baruta, nazvani su « bazilisk. » Ovi vrlo veliki topovi, pravi podvizi ljevaoca, pokazali su se gotovo neupotrebljivim i pali su u zaborav početkom 17. stoljeća.

Golemi bazilisk, kojeg je Jan Tolhuys izlio u Utrechtu 1544. godine, navodno je Henriku VIII. ponudio Maximilien d'Egmont, grof od Burena, nakon opsade gradića Boulogne.

<p>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 profil. 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 Mazzarouli à Venise en 1688. Sur la même pièce, une seconde scène montre l'Enlèvement des Sabines : un autre recours à la force rendu nécessaire par la politique...</p> <p>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. Mazzarouli fonda trois pièces avec Giovanni Battista Alberghetti en l'honneur de la visite de Frederic IV de Danemark en 1709. Un mortier, un canon et une couleuvrine furent offerts en souvenir au souverain et se trouvent toujours à Copenhague.</p> <p>Ils portent le lion de saint Marc et les armes du Danemark. Le relief sur le premier renfort de la couleuvrine montre l'autel de Vulcain, ou les cyclopes forgent la foudre pour Jupiter...Trois pièces identiques furent fondus pour rester à Venice. Lors du pillage de l'Arsenal en 1797, elles furent vendues</p>	<p>Dobio je nadimak, s kontradiktornim humorom svojstvenim topnicima, « džepni pištolj kraljice Elizabete. » Nije dovoljno zastrašivati, na to se mora imati pravo. Nakon retoričkog i vizualnog pojačanja snage oružja, ukras naglašava zakonitu uporabu sile. Upravo se tu se drevna basna stalno profilira. Teme su brojne: na primjer, Jupiter pobjeđuje Titane ili jaka munja koja pada na ohole.</p> <p>Ova scena ukrašava top kojeg je izlio Giovanni Mazzarouli u Veneciji 1688. Na istom komadu, druga scena prikazuje Otmicu Sabinjanki : još jedna uporaba sile koju je politika zahtijevala...</p> <p>Topovi su sudjelovali u inscenaciji koja je pratila službene posjete oružarnicama Serenissime, Mlečani su željeli slavnim gostima pokazati učinkovitost svoje flote i kvalitetu svog topništva. Mazzarouli je izlio tri topa s Giovannijem Battistom Alberghettijem u čast posjeta Frederika IV. od Danske 1709. godine. Merzer, top i kulverin poklonjeni su kao suvenir vladaru i još uvijek se nalaze u Kopenhagenu.</p> <p>Nose lava Svetog Marka i grb Danske. Reljef na prvom pojačanju kulverina prikazuje Vulkanovu pećinu, gdje Kiklop kuje munju za Jupitera...</p>
--	---

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. 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. Les trophées qui encadrent les armes sont surmontés de la devise « Et deballare superbos ». Cette citation est tirée de l'Énéide : 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, 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 ou la ruse triomphe de la force aveugle.

Le canon fondu en 1625 par Cosimo Cenni pour Ferdinand II de Toscane, déjà mentionné plus haut, est une pièce particulièrement ambitieuse par sa taille et son décor. 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

Tri su identična komada izlivena kako bi ostala u Veneciji. Tijekom pljačke Arsenala 1797. godine prodani su na pretapanje, ali je Alberghettijev top to izbjegao i čuva se u Domu invalida. Ne znamo kako je vraćen iz Beča 1805. godine. U Njemačku je odnesen 1940., a vraćen 1947. godine.

Ista ideja o legitimnosti upotrebe sile u dobroj uporabi moći istaknuta je na topu izlivenom 1676. godine za dinastiju Este. Iznad trofeja koji uokviruju grbove nalazi se moto « Et deballare superbos » (« potiskuju ponos »). Ovaj citat preuzet je iz Eneide: stari Anhiz zapovijeda svojim sinovima da poštede one koji se pokoravaju, ali da zbune ohole.

Ovim se nisu u potpunosti zanemarili biblijski likovi: top postaje element strategije više nego moći kada ga krasi lik Judite, kao što je slučaj na malom topu Oswalda Baldnera.

Ali radi se o malom topu, igrački ili maketi, što možda objašnjava izbor ove teme u kojoj lukavstvo pobjeđuje slijepu silu.

Top koji je 1625. godine izlio Cosimo Cenni za već spomenutog Ferdinanda II. od Toskane, posebno je ambiciozno djelo u pogledu svoje veličine i ukrasa. Namijenjen za zaštitu tvrđave u Pisi, nosi ime svetog

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 XVIIIe 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 Castelnouvo en 1866.

« 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 écrivait l'éditorial de l'hebdomadaire L'Opinion (3 Octobre 1914).

Pavla, čija se glava optočena emajlom nalazi na stražnjem dijelu topa.

Ovo ime priziva gromoglasni glas apostola. Kao što smo naveli gore u tekstu, reljefi na ojačanju prikazuju oružje Medicija između Pravde i Sile, uvijek prema istoj dijalektici. Cijev topa okićena je vrhunskim ukrasom od trofeja koji je, poput alegorijskih figura, napravljen da se gleda okomito.

Horizontalni položaj topa je položaj u kojem se top koristi za svoju svrhu, ali nikad za ukrašavanje, čini se. Ovaj prestižni komad vjerojatno nije korišten: smatran je zastarjelim u 18. stoljeću. Njegova povijest kao plijena bogata je, budući da ga je beg od Tunisa 1866. godine vratio u Italiju zahvaljujući Giacomu di Castelnouvu.

« ŽIVIO ZVUK TOPA »

Noseći grb svog vlasnika, top kao da čuje glas svog gospodara, a njegovi projektili, kad se ispaljuju, također se doimaju punim alegorijskih prijetnji (neki dijelovi se zovu, vratit ćemo se na ovo, Donositelj Nesreće ili Merkurio). I ovi glasnici imaju glasove različitih boje.

Ce nationaliste fervent, proche de Barres 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 entendu 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, renforcés 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 à la voix éruptante 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. »

Ces voix ont toutes des normes, 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

Početkom Prvog svjetskog rata Jean de Pierrefeu napisao je uvodnik za tjednik L'Opinion (3. listopada 1914.). Ovaj gorljivi nacionalist, koji je bio blizak s Barresom i koji je umro kao pristaša maršala Pétaïna 1940., ovako je opisao topništvo na bojištu s kojeg se vratio ranjen: « Onda oko četiri i pol, lagano svjetlo, dan je. I odjednom iza nas grmljavina 75ice. Naše bitnice počinju pucati. Nijemci ih nisu čuli da ispale svoje bombe u šumi koja se sjaji kao da gori. Ali nema veze, 75ica je odradila.

Svi se živahni, hladnoća se zaboravlja i tjeskoba zbog ove nepomičnosti nestaje. Oh !

Kakav veličanstven glas imaju ta čelična usta! Čuo sam, pojačan zvučnošću dolina note vrijedne divljenja, pune, guste i vibrantne, brončani glas sa srebrnim tonovima.

Sasvim sam siguran da bi svaki glazbenik, samo slušajući taj veličanstveni glas kako pjeva, rekao da je naš top najbolji. Njemački top ima podrigujući glas starog doga koji reži, pun rupa i zatajenja. Kao što vrijednost motora prepoznamo po zvuku, tako je i sa snagom topa. »

Svi ti glasovi imaju standarde, a svaki komad nosi svoj glas. Ovaj običaj, u početku simboličan, preživio je stoljećima, sigurno iz

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 Shöngraben, éprouve le besoin de donner des noms aux canons de sa batterie, baptisant la plus grosse pièce (et la plus vieille) Matvevna.

Au XVI^e siècle, Vannuccio Biringuccio consacre un chapitre à cette pratique dans son traité d'artillerie : 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'Enfers. 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 sera suivi de nombreux Tonnant, Effrayant, l'Enfer, le Diable, la Harpie... Alfonso de l'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).

praktičnih razloga jer je trebao olakšati, u manevru, brzo i nedvosmisleno označavanje topova. Ovo nedvojbeno uspostavlja odnos intimnosti između topova i ljudi koji ga opslužuju.

Kao i misa, top ima sluge i, kao zvono ili brod, on dobiva ime. U kaosu bitke, ovaj orijentir je više od pogodnosti, to je utjeha za ljude bitnice koji sa svojim topovima čine tim.

Kapetan Tushin, kojeg je Tolstoj opisao u grozničavom zanosu bitke kod Shöngrabena, osjeća potrebu dati imena topovima svoje bitnice, krsteći najveći (i najstariji) top imenom Matvevna.

U 16. stoljeću Vannuccio Biringuccio posvećuje jedno poglavlje ovoj praksi u svojoj topničkoj raspravi: vlasnici i korisnici topova ovim imenima izražavaju njihovu vojnu vještinu i žestinu, pa su zato imena čudovišta iz pakla bila draža od imena životinja. Gmazovi, furije, gorgone i zmajevi su zapravo dio tog svijeta. Puno je topova koji nose ovu vrstu imena, posebno u obliku epiteta: Bijesni, napravljen u Lyonu 1507. godine, a slijede ga mnogi drugi : Gromljiv, Zastrašujući, Pakao, Đavo, Harpija... Alfonso de l' Este krstion je svoja dva kulverina imenima Gran Diavolo i Terremoto. A Bernardo Buontalenti kao da j

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, une pièce, baptisée avec un humour tranquille La Curiosité, porte tout de même la devise latine « Ultima ration 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, Achille. Le collège 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 en 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 références au son, non pas de manière emphatique mais avec humour : le Réveille-Matin, qui rappelle le chant de coq, le nom

to preslikao kad je za Firencu izlio top Scacciadiavolo (1552-1555).

U Francuskoj, u okvirima koji su tako strogi kao što je lijevanje kraljevskog topništva, iznenađujuće je da ne znamo tko im daje imena. U veličanstvenoj zbirci francuskih topova iz Ancien Régime u Vojnom muzeju u Parizu, top, pomalo duhovito nazvan, Znatizelja, svejedno nosi latinski moto « Ultima ration regum » (« Posljednje sredstvo kraljeva »), sasvim u skladu s gore opisanim alegorijskim ukrasima. Ali najčešće se ovaj službeni i programski aspekt ne pojavljuje, a mašta lijevača ili topnika nikad nije uhvaćena nespremna.

Nabrojimo par primjera iz te zbirke, u njoj nalazimo ozbiljne serije, rimske careve, Svetonijeve Cezare, antičke heroje, Ahileja. Tu svoje mjesto pronalazi i kolegij muza.

Ne nedostaje razmetanja hrabrošću, pa ne čude ni Iznenađujući, Zaštitnik, Nepobjedivi, Neustrašivi, Osvetnik, svi u repertoaru kojim se još uvijek krste vojna postrojenja. Još je zabavnije pozivanje na individualne vrline: Nježan stoji uz Nelojalnog, kao i Sretnog, Vulgarnog ili Prostog. Lako je zamisliti bezbrojne šale kojima su svi ti tako nazvani topovi podložni.

Određeni nazivi se točno odnose upravo na zvuk, ne na zanesen način, već s humorom:

d'un canon de Hans Christoph Löfflers, le Papegai, le Nasillard et bien sûr, le Dormeur ! D'autres canons portent le nom de métiers, de la guerre ou pas ou des 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 Chiffonneuse.

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.

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. Nous avons évoqué l'existence de ces petits canons dans les

Budilica, koji podsjeća na pijetlovo kukurikanje, naziv topa Hansa Christoph Löfflersa, Papagaj, Nazalan i naravno, Spavač!

Drugi topovi nose nazive zanata, bilo ratnih ili ne, ili pitoreskних likova: Doktor, Geodet, Oplemenjivač, Tragač, Rezač torbica; Orguljaš se čini posebno prikladnim.

Druga ženska imena iznimno su bliska nazivima glazbenih djela u Francuskoj, posebice iz vremena Luja XIV., poput Šifonistice.

MODELI I MANJI TOPOVI

Gore spomenuti lik Oswalda Baldnera otvara novo poglavlje, poglavlje manjih topova. Poznata su nam četiri topa s potpisom ovog ljevača ; onaj s Juditom (već spomenut) čija je funkcija nejasna, zatim dva falkoneta s grbom Sigmunda II. Augusta od Poljske, koji datiraju iz 1557. godine i čuvaju se u Muzeju švedske vojske u Stockholmu, i jedan model, dug 0,78 m, izliven vjerojatno za Alberta od Pruske, a čuva se u njemackom povijesnom muzeju Zeughaus u Berlinu. Stoga je izvjesno da su ljevači velikih topova izrađivali i ove manje topove, modele, makete, igračke ili suvenire. Njihova funkcija je nejasna ili jednostavno

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 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 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.

višestruka. Postojanje ovih malih topova u kraljevskim zbirkama spomenuli smo u vezi s topom koji nosi grb Karla IX., a čuva se u Louvreu.

Ne znamo je li bio među četiri mala topa popisana u kući Katarine de Medici, ali među njima je sigurno bio jedan od modela sa žigom kraljice. Onaj koji se čuva u Dvorcu Écouen nosi njezin grb.

Cijev topa je, kao i na topu njezinog sina, ukrašena bršljanom. Ovaj ukras također podsjeća na naviku ljevača: ukrašavanje uporabnih predmeta, rešetki, zvona ili merzera, elementima iz prirode, odljevima zmija i guštera, školjkama i lišćem, ne uključujući pritom kiparu u ukrašavanje.

Što se tiče njihove upotrebe, probušena bočna strana topa iz Écouena ne govori nam ništa osim da je netko htio njime pucati. Top vjerojatno nije dizajniran za to ili je pak rupa nastala greškom kod korištenja topa. Ništa se ne može zaključiti o početnoj funkciji ovih malih topova, vjerojatno ljevanih u Arsenalu u Parizu i stoga proizvedenih uz prave topove. Prisutna je bila neprestana želja za pucanjem iz ovih malih topova, unatoč očitoj opasnosti. U inventaru kraljevskog namještaja iz 1775. godine pod brojevima od 402 do 406 upisana su dvadeset i tri topa, a za pet ih je dodano da su bili probušeni.

Outre les deux canons de Catherine de Médicis et de son fils, il faut évoquer pour le XVIe 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. Celui conservé au château d'Écouen aurait été trouvé en 1828 dans une maison, quai de la Mégisserie, mais Bertrand Bergbauer, qui l'a récemment étudié, le considère comme faux (il en cite une dizaine de versions qu'il faudrait pouvoir comparer).

Uz dva topa Katarine de Medici i njenog sina, vezao uz šesnaesto stoljeće u Francuskoj moramo spomenuti slučaj malog topa bogato ukrašenog likovima Marsa, Pobjede i Mira. Na prvom ojačanju glavne cijevi bog rata, prijeteći i s iskukanim mačem, stoji na grotesknoj maski koja uokviruje svjetlo paljbe. Na drugom ojačanju glavne cijevi stoji Pobjeda i konačno, na cijevi, Mir veselo maše maslinovom grančicom nad hrpom oružja.

Ukrasi koje čine samo ove tri figure u antičkom stilu, paralelno prate djelovanje oružja, od pucanja do pokretanja naboja, i proces rata koji vodi do pobjede i mira. Bogatstvo i opseg ovog dekorativnog programa su iznimni. No, začudo, nijedan od poznatih primjeraka ne nosi grb, žig ili amblem. Velik broj sačuvanih inačica ovog topa dovodi do pretpostavke da se radi o imitacijama ili krivotvorinama, barem kad su u pitanju neke od njih.

Za top u kolekciji Wallace u Londonu vjeruje se da je francuski i da datira otprilike iz 1580. godine.

Onaj koji se čuva u Dvorcu Écouen vjerojatno je pronađen 1828. godine u nekoj kući, na Quai de la Mégisserie, ali Bertrand Bergbauer, koji ga je nedavno proučavao,

L'exemplaire du musée de l'Armée à Paris est aussi considéré comme étant du xix e siècle. Deux autres, provenant de la collection Harding, très abondante en réductions de canons, sont conservés à l'Art Institute de Chicago; 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 pouces ornés de figures de Mars et de Victoire et de la figure de la Paix de Jean Gougeon ». Cette dernière figure est plutôt rapprochée dans la littérature récente d'une composition de Niccolo dell'Abate. Quoiqu'il en soit, si ce canon est un pastiche, il est extrêmement précoce : l'élaboration d'un tel modèle, à la fin du XVIIIe ou plus vraisemblablement au début du XIXe 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

smatra da je lažan (navodi desetak verzija koje bi trebalo moći usporediti).

Za primjerak u Vojnom muzeju u Parizu također se smatra da je iz 19. stoljeća. Druga dva, iz Hardingove zbirke vrlo bogate malim topovima, čuvaju se u Institutu za umjetnost u Chicagu ; jedan od njih nosi natpis « Donemant » ili Donemont. »

Prvi dokaz o postojanju ovog modela može se naći u inventaru zbirke koju je skupio Charles -Étienne de Bourgevin de Vialart, grofa od Saint-Morysa (1772.-1817.). Ovaj veliki kolekcionar crteža bio je od mladih dana zaljubljenik u nacionalne starine. Imao je briljantnu vojnu karijeru zbog koje je sigurno razvio ljubav prema oružju (i možda ga je potaknula da sudjeluje u nizu, a u jednom od njih je ubijen). U inventaru koji je sastavljen nakon njegove smrti pojavljuje se « brončani top od dvadeset osam inča ukrašen likovima Marsa i Pobjede i likom Mira Jeana Gougeona. » Ovaj posljednji lik povezuje se u novijoj literaturi s jednom kompozicijom Nicole dell'Abatea. U svakom slučaju, ako je ovaj top imitacija, onda je to izuzetno rana imitacija:

izrada takvog modela, krajem 18. ili vjerojatnije početkom 19. stoljeća, s dekoracijom inspiriranom školom iz Fontainebleaua, pokazuje u kojoj se mjeri

<p>Valois.</p> <p>Une source de la fin du XVI 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.</p> <p>Leur fonction la plus clairement attestée est celle de jouet pédagogique.</p> <p>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'Année.</p> <p>Les princes Médicis en reçurent aussi ; 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.</p> <p>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.</p> <p>L'ensemble le plus ambitieux est formé par la série de canons commandés en 1663 à Wolf</p>	<p>ova vrsta predmeta tada smatrala paradigmom profinjenosti dinastije Valois.</p> <p>Izvor s kraja šesnaestog stoljeća dokazuje da bi ti mali topovi mogli imati demonstrativnu upotrebu u podučavanju o nišanjenju.</p> <p>Ploča na vrhu Capobiancove rasprave o topništvu, objavljene u Veneciji 1598., prikazuje jedan od tih malih topova, s trokutom u cijevi, postavljenu na stol pokraj modela utvrde.</p> <p>Njihova funkcija koja je bila najjasnije potvrđena je funkcija obrazovne igračke.</p> <p>Mladi je princ, da razvije svoj ratnički žar i upozna se sa zapovijedanjem i rukovanjem oružjem, dobio ovakvu igračku. To je raširena praksa na svim dvorovima u Europi. Djeca u Francuskoj su ih imala, kao što smo već spomenuli; mali top od Luja XII. još uvijek se čuva u Vojnom muzeju.</p> <p>Dobili su ih i kneževi Medici ; čak se i carević Petar Petrovič igrao malim topom, kako u jednom pismu Katarina piše svom mužu Petru Velikom u srpnju 1718. godine.</p> <p>To je poklon koji najbolje otkriva brižnost dobrog ministra za obrazovanje mladog suverena: Sully nije propustio pokloniti mali top mladom Luju XIII. 1616. godine, niti Mazarin Luju XIV. 1650. godine.</p>
---	---

Hieronimus Heroldt (1627-1693), un célèbre fondeur nurembergeois. Cette série de réductions, conservée au musée de l'Année, 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.

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.

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 Andréas Rinder, de Nuremberg, reçut comme deuxième prix

Najambiciozniji set čini serija topova naručena 1663. godine od Wolfa Hieronimusa Heroldta (1627.-1693.), poznatog ljevača iz Nürnberga. Ovaj set malih topova, koji se čuva u Vojnom muzeju, mogao je djetetu ponuditi skup različitih kalibara francuskog topništva.

Ali set je naručen u spomen na rođenje Velikog Dauphina, čiji grb nosi, i time mu najavljuje briljantnu vojnu budućnost za koju se činilo da mu je osigurana.

Još jedna uloga koja se često dodjeljuje ovim malim topovima je komemoracija. Kad se slavi neki događaj, to može rezultirati izradom još jednog topa, izljevu nekog posebno prestižnog primjerka. Oni potom svojim oblikom, koji je redukcija originala na veličinu figurica, čuvaju uspomenu na taj događaj. To je vjerojatno slučaj s gore spomenutim topom Saint-Paula, za koji znamo da ima i dvije značajne male replike, možda napravljene za dvor Velikog Vojvodstva u spomen na tu iznimnu operaciju.

Mali top mogao je, na malo humorističniji način, biti uspomena na pobjedu u streljačkom natjecanju. Jer, kao i kod ručnog oružja, organizirana su natjecanja u topničkom gađanju, koja su za nagradu mogla imati zlatarske pehare.

en 1592 une superbe « chope-canon », qui porte le poinçon de Barthel Jamnitzer. 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.

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 (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

Oni su mogli biti u obliku malog topa i doista, izvjesni Andreas Rinder iz Nürnberga dobio je kao drugu nagradu 1592. godine vrhunsku « top – kriglu », koja na sebi ima žig Barthela Jamnitzera.

Još jedan srebrni top, koji se dodjeljuje kao sportski trofej, dolazi iz jednako poznate radionice Jeremiasa Rittersa (1582.-1646.) u Nürnbergu.

Mali top tako može imati samostalno značenje. On više nije samo reprodukcija ili maketa, već i suvenir, kao i medalja. Obilježavanje kraja sukoba lijevanjem topa kao suvenira čini se paradoksalnim, ali kao što smo vidjeli kod ukrašavanja pravih topova, mi volimo miješati, da ne kažemo brkati, slike Rata sa slikama Mira.

Najelokventniji primjer je mali pozlaćeni brončani top, kojeg je 1676. godine parlament regije Franche - Comté naručio od Laurenta Ballarda. (slika 10) Bio je to znak zahvalnosti Luju XIV. za preseljenje Parlamenta iz Dolea u Besançon. Ali njegovi ukrasi zapravo obilježavaju bolno osvajanje regije Franche-Comté, osvajanje koje je ratificirano tek 1678. godine Ugovorom iz Nijmegena.

Luj XIV. na glavnoj cijevi sjedi na prijestolju kao imperator, a dva medaljona uokvirena zarobljenicima i trofejima u antičkom stilu prikazuju opsade Dolea i Besançona. Čini se

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.

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, et dans les visions prophétiques de l'Ancien Testament (« de leurs épées ils forgeront des socs de charrue »), la destruction de l'outil de destruction est symbole et gage de paix. Edgar Quinet, dans le poème épique Napoléon,, 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

da ovaj spomenik, kojeg su gubitnici spontano poklonili u slavu pobjednika, na nesvjesno podrugljiv način pod konvencionalnim obilježjima antičkih slika evocira granatiranje Dolea i Besançona koje je izvela kraljevska artiljerija. Čak i kada se naizgled slavi povratak mira, top podsjeća na dominaciju pobjednika.

Brojne su preobrazbe topa: tehničko sredstvo rata, amblematski oblici, ukrašeni primjerci, modeli i mali topovi čije se funkcije isprepliću.

Ukras naglašava potencijalnu vertikalnost topa, vertikalnost koja označava njegov prijelaz iz sfere instrumenta u sferu trofeja. On postaje stup, miroljubivi spomenik par excellence.

Konačna preobrazba je označavanje trajnosti ove transformacije ljevanjem, kako bi od njega bio napravljen pravi stup.

Prema dijalektici ukorijenjenoj u antičkoj ikonografskoj tradiciji, koja prikazuje Mir kako pali oružje, i u proročkim vizijama Starog zavjeta (« od svojih će mačeva iskovati plugove »), uništenje sredstava uništavanja simbol je i jamstvo mira.

Edgar Quinet, u epskoj pjesmi *Napoleon*, piše izmišljeno pismo koje je car uputio carici iz Wagrama. U pismu je prorekao izgradnju stupa Vendôme, koja je trebala

<p>des colonnes Trajane et Aurélienne, la continuité de l'idée impériale de Rome à Paris.</p> <p>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.</p>	<p>označiti kontinuitet imperijalne ideje od Rima do Pariza, oponašanjem Trajanovih i Aurelijanovih stupova.</p> <p>Ali stup neće biti od mramora kao njegovi antički prethodnici, bit će od bronce, metala dobivenih topljenjem topova iz Austerlitz i drugih.</p>
--	---

4. Analyse

4.1. Procédés techniques de la traduction de Vinay et Darbelnet

Les théoriciens canadiens, Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet, sont les premiers qui ont proposé une vraie méthode de traduction. En 1958 ils ont publié leur œuvre *Stylistique comparé du français et de l'anglais*. Dans ce livre, ils proposent leur théorie de la traduction en expliquant les sept procédés techniques de la traduction. Ils expliquent la traduction directe ou littérale et la traduction oblique. La traduction littérale se réfère au message qui se transfère de la langue source à la langue cible en utilisant des catégories ou des conceptions parallèles. D'autre part, la traduction oblique « intervient lorsque la langue d'arrivée comporte des lacunes que les traducteurs devront combler par des moyens équivalents. » (Zeitoun, 2017 : 56) Les sept procédés sont : l'emprunt, le calque, la traduction littérale, la transposition, la modulation, l'équivalence et l'adaptation.

Même si nous sommes conscients que la traduction ne peut pas se limiter aux sept procédés techniques, nous allons les utiliser pour démontrer notre tâche de réconcilier les différences entre le français et le croate. Nous allons expliquer tous les sept procédés, en ajoutant quelques exemples que nous avons tirés de notre traduction.

4.2. L'emprunt

L'emprunt est le plus simple procédé entre les sept. Il s'agit d'un élément étranger qui s'introduit dans le lexique de la langue cible. En fait, cela signifie que l'emprunt est un mot qui est emprunté d'une langue à une autre sans le traduire (Vinay et Darbelnet, 1997 : 8). Il ne s'agit pas vraiment d'une traduction car nous ne traduisons vraiment le mot, nous laissons seulement le mot de la même manière que nous l'avons trouvé dans la langue source. Selon Vinay et Darbelnet, l'emprunt est un procédé qui fait partie de la traduction parce que le traducteur, en l'utilisant, crée un effet stylistique (Vinay et Darbelnet, 1997 : 47). L'emprunt est employé pour des raisons d'usage, d'absence d'équivalent et pour créer un effet rhétorique (couleur locale, humour etc.), mais aussi d'une raison pratique parce qu'il n'y a pas d'équivalent dans la langue cible. Aujourd'hui, les emprunts sont déjà connus dans la langue cible, ils sont intégrés dans son lexique et dans ce cas, la traduction n'est pas si nécessaire (Chuquet et Paillard, 1989 : 221). Nous pouvons donner des exemples d'emprunts d'origines française que nous pouvons trouver en croate : les mots *quiche*, *cognac*, *choc* sont devenus *konjak*, *kiš*, *šok*.

Nous pouvons aussi mentionner qu'il existe deux types d'emprunt : l'emprunt direct et l'emprunt indirect. Dans l'emprunt direct, une langue emprunte directement un mot à une autre langue, et dans l'emprunt indirect une langue emprunte à une autre par moyen d'une ou même plusieurs autres langues vecteurs. Par exemple le verbe *angažirati* en croate est emprunté du verbe français *engager* qui est originellement emprunté à la langue allemande *engagieren*. Dans ce cas la langue allemande a le rôle du vecteur.

Exemple :

« ... 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 <i>Chiffoneuse</i> . »	«... Druga ženska imena iznimno su bliska nazivima glazbenih djela u Francuskoj, posebice iz vremena Luja XIV., poput <i>Šifonistica</i> . »
---	--

4.3. Le calque

Le calque est un emprunt syntagmatique. On emprunte à la langue étrangère un syntagme et nous traduisons littéralement les éléments de ce syntagme. Nous pouvons même dire qu'il s'agit d'une copie de la langue originelle. Prenons une langue (croate) qui va traduire un mot, qui peut être simple ou composé, d'une autre langue (français). Ce mot ou ce syntagme que nous voulons traduire existe déjà dans la langue croate.

Nous distinguons le calque d'expression et le calque de structure. Le calque d'expression respecte la structure de la syntaxe de la langue source. Dans ce cas, la langue d'arrivée introduit un mode expressif nouveau. L'autre calque, calque de structure introduit dans la langue d'arrivée une structure complètement nouvelle par rapport à la langue source. Nous présentons des exemples tels que :

- Bienvenue → dobrodošao ;
- Nouvelle vague → novi val
- lune de miel → medeni mjesec

Exemple :

« Sur le premier renfort , le dieu de la guerre, menaçant et l'épée nu ... »	« Na prvom ojačanju glavne cijevi, bog rata, prijeteći i s golim mačem, ... »
« Sur le second renfort se tient la Victoire et enfin, sur la volée, ... »	« Na drugom ojačanju glavne cijevi stoji Pobjeda i konačno, na cijevi,.... »

Il faut prendre l'utilisation de calque avec précaution, parce qu'il est vraiment facile de se diriger vers le contresens ou le non-sens. De cette manière, il peut se faire des fautes graves en traduction.

Parfois il peut arriver que l'utilisation de calque en traduction ne permet pas de traduire fidèlement l'idée originelle trouvée dans la langue source. De même, il peut arriver que le mot que nous voulons traduire de langue source peut se trouver aussi dans la langue cible, mais ce mot comprend un sens complètement différent de celui qui est présenté dans la langue source.

- *L'occasion* ne peut pas se traduire en anglais par *the occasion*.
- *Love at first sight* ne se traduit pas en français par *l'amour au premier regard*.

Exemple :

« L'homme se transforme en machine de guerre ... »	« Čovjek se pretvara u ratni stroj ... »
« ...tandis qu'un sans-culotte le force à avaler, à l'aide d'une bouche à feu, le pain de la liberté... »	« ... dok ga Sankilot tjera da uz pomoć pištolja proguta kruh slobode. »

4.4. La transposition

La transposition est un procédé qui remplace une catégorie grammaticale par une autre, mais le sens du message doit rester le même (Vinay et Darbelnet, 1977 : 50). Nous utilisons la transposition comme une sorte de solution dans la traduction où la traduction littérale n'est pas possible parce qu'elle devient incompréhensible à cause d'un problème de structure. En utilisant la transposition une structure verbale peut devenir une structure nominale :

- « le vent frappait *avec violence* » → « puhao je *siloviti vjetar* »
- « ses amoureuses étaient *grecques* » → « njegove su ljubavnice bile *Grkinje* »
-

Les exemples mentionnés appartiennent à la transposition obligatoire. Il existe aussi la transposition facultative :

- « *Énervé*, il a répondu à la question » → « *Iznerviran*, odgovorio je na pitanje. » mais nous pouvons le traduire aussi par : « *Ljutito* je odgovorio na pitanje. »

On trouve aussi les cas où la tournure verbale, même si elle est possible en croate, elle n'est pas dans l'esprit de la langue, et la tournure nominale semble tout de même plus naturelle. Cependant, il arrive quelquefois qu'un nom en français soit rendu en croate par un verbe :

Exemple :

« Porteur des armoiries de son propriétaire, le canon ... »	« Noseći grb svog vlasnika, top... »
---	---

A cause des déclinaisons et de l'absence des articles, le passage du français au croate est spécifique. Ce phénomène nous permet de traduire ou de reformuler le message en utilisant moins de mots.

Par exemple :

- pendant des mois → mjesecima
- Le long de la côte → uz obalu/obalom

Une autre différence entre le français et le croate que nous pouvons remarquer est dans la structure de la langue. C'est-à-dire la fréquence de la voix passive en français est quelque chose que l'on ne voit pas souvent dans l'usage de la langue croate. Le verbe en croate a plutôt besoin d'être transitif, selon la nature de la langue.

« 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. »	« Mladi je princ, da razvije svoj ratnički žar i upozna se sa zapovijedanjem i rukovanjem oružjem, dobio ovakvu igračku. »
--	--

4.5. La modulation

Selon Vinay et Darbelnet, la modulation est un procédé qui représente une variation dans le message. Souvent la modulation change le point de vue. En traduisant, il peut arriver au

traducteur de changer une phrase négative écrite en langue source en une phrase positive dans la langue d'arrivée. Ou le traducteur peut changer le passif en actif : en français l'utilisation de passif est courante, mais en croate elle n'est pas vraiment. Alors, nous allons traduire plutôt les phrases, les constructions verbales passives par la voix active. Une phrase personnelle peut se traduire par une phrase impersonnelle et vice versa. Il arrive que les constructions verbales faites avec verbe laisser ou faire en français, ne peuvent pas se traduire en croate, parce qu'il n'y existe pas d'équivalent. Dans ces cas-là, il faut faire une modulation.

- « Depuis le matin, la radio *ne parlait plus que* de la Grèce. » → « Od jutra se na radiju *pričalo samo* o Grčkoj. »

La modulation peut s'utiliser aussi dans les cas où il est nécessaire d'avoir plus de fluidité dans la traduction. Dans ce cas, il est possible de faire la modulation de la syntaxe et de changer l'ordre des mots. Par rapport à la langue française, où l'ordre des mots est fixé à cause des substantifs qui ne sont pas déclinés, la langue croate possède plus de liberté. Les changements plus souvent faites en croate sont de placer l'adverbe et le nom avant le verbe, ou l'adjectif avant le nom.

- « Il a freiné *brusquement*. » → « *Naglo* je zakočio. »

De plus, on peut distinguer aussi le cas de la modulation où nous faisons l'inversion, c'est-à-dire la négation du contraire pour avoir la fluidité dans la traduction.

- « Ce n'était *pas très intéressant*. » → « *Bilo je poprilično dosadno*. »

Exemple:

« ... le flanc crevé du canon d'Écouen ne nous en dit pas plus, si ce n'est que l'on a voulu tirer avec. »	« ... probušena bočna strana topa iz Écouena ne govori nam ništa doli toga da je netko htio pucati njime. »
---	--

4.6. L'équivalence

L'équivalence est un procédé de traduction qui explique la même situation que dans la langue source, mais en utilisant le mot, l'expression, la phrase, la construction verbale complètement

différente. (Vinay et Darbelnet, 1977 : 9) Selon Vinay et Darbelnet, la majorité des équivalences est figée. Les équivalences font partie d'un répertoire phraséologique d'idiotismes, de clichés, de proverbes, substitutions adjectivales, etc. La part plus difficile pour un traducteur est la traduction des phrasèmes ou d'autres expressions figées à cause de leur complexité et diversité. En traduisant une construction de ce type, le traducteur doit trouver la meilleure solution possible dans la langue cible pour garder le même sens, le même message et avoir le même sens que produit la langue source.

- « Ne te fais pas de film » → « ne radi od toga dramu »
- « Boire un verre » → « íci/otići na piće »

Exemple :

« Ces très grosses pièces, véritables tours de force de fondateurs, se révèlent presque inutilisables et tombèrent en désuétude ... »	«... Ovi vrlo veliki topovi, pravi podvizi ljevaoca, pokazali su se gotovo neupotrebljivim i pali su u zaborav ...»
--	--

4.7. L`adaptation

L`adaptation est un procédé que les traducteurs utilisent quand il faut expliquer un message qui apparaît en langue source, mais qui n'a pas d'équivalent dans la langue d'arrivée. Ce qui est important, c'est de conserver la diversité et la complexité de la langue cible. L`adaptation en langue d'arrivée se passe lorsque le traducteur se trouve dans une situation culturelle unique dont il est nécessaire de trouver une équivalence sémantique en langue d'arrivée pour garder le même sens. L`adaptation s'utilise le plus souvent pour des différences culturelles entre la langue source et la langue cible.

- « La galette des Rois » → « kolač Sveta tri kralja »

Exemples :

« ... c'est le cas de la couleuvrine d'Alberghetti citée plus haut, ou d'une paire	« ... to je slučaj gore spomenutog Alberghettijevog kulverina ili para topova
--	---

de canons dispersée entre le musée de l'Armée à Paris et Leeds. ... »	rasparenih, jedan u Vojnom muzeju u Parizu , a drugi u Leedsu.. ... »
« ... les Vénitiens avaient à cœur de montrer à leurs hôtes illustres... »	« ... Mlečani su željeli slavnim gostima pokazati učinkovitost svoje flote i kvalitetu svog topništva. »
« ... peut-être réalisées pour la cour grand-ducale en souvenir de cette opération exceptionnelle. »	« ... možda napravljene za dvor Velikog Vojvodstva u spomen na tu iznimnu operaciju. »

4.8. Traduction littérale

La traduction littérale est un procédé de traduction mot-à-mot. Ça veut dire que même l'ordre des mots ou la structure grammaticale n'est pas changé en langue cible. On peut utiliser la définition du dictionnaire *Le Petit Robert* pour expliquer le sens exact des mots : 1. *Littéral : Qui s'en tient, est pris strictement à la lettre.* 2. *Transcription littérale : rigoureusement exacte et conforme à l'original.* 3. *Traduction littérale : aussi près que possible du mot à mot.* » « 1. *Littéralité : stricte conformité (d'une interprétation, d'une traduction) à la lettre, au texte.* 2. *Traducteur qui est esclave de la littéralité.* 3. *Une littéralité si grossière* »

La traduction littérale s'utilisera plutôt dans les traductions entre les langues de même famille, qui possèdent la même culture, comme par exemple des langues romanes. Nous pouvons nous poser deux questions. La première concerne la charge péjorative. Est-ce que nous pouvons reconnaître cette littéralité de la traduction dans le texte d'arrivée et ne pas avoir la nécessité de le comparer avec le texte source ? Est-ce que dans ce cas la langue source change la langue d'arrivée ? Mais, comment alors expliquer la similarité des expressions qu'on trouve dans les résumés interlinguaux ?

La deuxième question qu'on peut poser concerne la charge laudative. Est-ce que la littéralité de la traduction signifie alors aussi sa ponctualité ? Faudrait-il dans ce cas penser que le signifiant,

la lettre se transfèrent ? Cela signifie de transmettre les langues en nomenclatures ce qui est en contradiction avec la double articulation des langues qui est spécifique pour toutes les langues selon Martinet ou l'hypothèse de Sapir-Whorf selon laquelle le découpage du réel en unités nommées est propre à chaque culture.

Nous pouvons bien sûr trouver de traduction littérale entre d'autres langues, comme par exemple entre le français et l'anglais. Dans ce cas, il est important que les conceptions métalinguistiques puissent également souligner des coexistences physiques, des périodes de bilinguisme, avec l'imitation consciente ou inconsciente qui s'attache à un certain prestige intellectuel ou politique. La traduction littérale s'utilise dans les cas où le sens et le message dans langue source sont parfaitement claires en langue cible et il n'y aura aucun malentendu ou des erreurs sémantiques, grammaticales, etc.

- « C'étaient les seuls êtres vivants » → « To su bila jedina živa bića »

« ... Ceci n'a pas découragé Peter Herrebosch qui conçut un arc de triomphe ... »	« ... To nije spriječilo Petera Herreboscha koji je projektirao slavoluk pobjede ... »
« ... Elles pouvaient être luxueusement réalisée en métaux précieux, comme cette couleuvrine des collections ... »	«... Mogli su biti luksuzno izrađeni od plemenitih metala, poput ovog kulverina ... »
« VIVE LE SON DU CANON »	« ŽIVIO ZVUK TOPA »

5. Langue spécialisée et traduction technique

Contrairement à la traduction littérale, la traduction technique concerne des textes spécialisés que l'on retrouve dans différents domaines techniques ou scientifiques. Par exemple, nous pouvons avoir des textes de domaine scientifique, technique, médical, financier, informatique, agriculture, etc. Bien sûr que les documents qu'on traduit sont plusieurs : notices techniques, brevets, bilans, logiciels, textes juridiques, etc. Dans le domaine de traduction les textes techniques ou scientifiques requièrent une traduction spécialisée.

Il faut avoir un traducteur spécialisé dans le domaine auquel le texte appartient parce qu'il comprend le domaine concerné et aussi des termes spécialisés tant dans la langue source que dans la langue d'arrivée.

Dans les traductions techniques, il est important d'utiliser la langue spécialisée avec des termes spécialisés. Premièrement il faut bien sûr définir ce que c'est la langue spécialisée. La langue spécialisée ou la langue de spécialité est, selon Pavel et Nolet : « celle de la communication sans ambiguïté dans un domaine particulier du savoir ou de la pratique, basée sur un vocabulaire et des usages linguistiques qui lui sont propres. » (2001 : 16) En réalité, la langue de spécialité s'utilise pour des langues employée dans la communication entre les spécialistes lorsqu'il faut transmettre une information pertinente pour un domaine spécialisé, le plus précisément possible. Pour pouvoir mieux comprendre ce qu'est la langue spécialisée il faut d'abord savoir la différence entre la langue commune et la langue spécialisée. La langue commune est « un système de communication verbale et écrite observé à travers l'usage quotidien ou général qu'en fait une communauté linguistique. » (Pavel et Nolet, 2001 :110) La langue spécialisée est « composée de termes, est souvent opposée à la langue générale ou commune, composée du vocabulaire commun utilisé et compris par les locuteurs d'une communauté linguistique. » (Hammami, 2016 :9).

Après avoir fait la distinction entre les deux langues, nous pouvons conclure qu'il n'existe pas une limite claire entre les deux, mais plutôt les deux langues se mélangent. Les mots de l'une entrent dans l'autre, et inversement les termes des langues de spécialité pénètrent dans la langue générale. « L'influence des langues de spécialité sur la langue commune ne s'exerce pas seulement sur le vocabulaire mais aussi sur la syntaxe ; d'où l'emploi fréquent du substantif (style substantif). » (CST, 2003 :25). Même s'il est difficile de dire où commence une langue et termine l'autre, nous pouvons simplement dire que la langue spécialisée s'utilise dans les domaines spécialisés et la langue commune dans la communication quotidienne.

Bien sûr que la langue spécialisée est aussi, comme la langue commune, changeable. La variabilité des langues de spécialité dépend de multiples facteurs : le type de discours et de texte, la fonction du texte, le niveau de communication, le temps et le lieu de production du texte etc. Il faut tenir compte dans notre travail terminologique de toutes les variabilités possibles, « c'est-à-dire des variantes possibles d'un terme à travers le traitement des synonymes, des désignations non lexicalisées comme les syntagmes ou les unités phraséologiques. » (CST, 2003 :26)

En ce qui concerne notre texte, nous pouvons dire qu'il s'agit d'un texte du domaine spécialisé avec la langue spécialisée parce que le texte que nous avons choisi pour la traduction est plutôt un texte architectural. Puisqu'il s'agit d'un domaine spécialisé, nous avons eu des termes spécifiques à traduire qui concernent exclusivement le domaine architectural. Par exemple, les termes comme : *le tour, le clocher, la flèche...* Ce qui est important de mentionner et que notre texte appartient à un domaine architectural qui est encore spécialisé parce qu'il s'agit de l'architecture de guerre et de paix dans l'Antiquité. Alors, nous avons rencontré des termes comme : *machine de guerre, catapulte, baliste, chapiteau...* En mentionnant le mot *terme*, il est aussi important de le définir. CST indique que le terme est « la désignation verbale d'une notion en langue de spécialité. » (CST 2003 :20) Le terme peut être un mot, un groupe de mots ou même une combinaison de mots, ou avoir une forme abrégée (acronyme). Selon Thoiron et Béjoint, le terme s'oppose au mot. Le terme est « caractérisé par la monosémie, la précision de sa définition et un sens unique référentiel faisant de lui une étiquette apposée sur la chose. » (2010 :105). Chaque terme peut être un mot, mais chaque mot n'est pas nécessairement un terme. Il est important de mentionner que, selon Cabré, « les termes désignent les concepts propres à chaque discipline spécialisée. » (1994 :591). Cela veut dire qu'il est possible qu'un terme désigne deux ou plusieurs concepts complètement différents, et qu'il relève de deux domaines différents qui ne sont pas interconnectés. La tâche du terme est de désigner une notion définie et il dépasse les limites du mot (<http://www.techniques-psychotherapiques.com/colloques/cr/j4/blanchon.html>). La différence la plus grande entre un mot et un terme est la suivante : le mot appartient à la langue commune et le terme fait partie de la langue spécialisée.

5. Analyse de la traduction

Faire la traduction de n'importe quel texte n'est point facile. Même s'il s'agit d'une œuvre poétique ou d'un texte scientifique, la traduction pose de nombreuses questions, surtout sur l'adaptation. Comme nous l'avons déjà mentionné dans notre travail, il existe deux approches à la traduction. L'un cibliste et l'autre sourcier. En traduisant, parfois il n'est pas possible de suivre ni l'un ni l'autre et il est nécessaire de trouver la meilleure option pour traduire notre texte. Puisqu'il est important de passer le message de la langue source à la langue cible, il faut trouver la manière dont nous allons le faire le mieux. Nous nous posons des questions comme :

Est-ce qu'il faut suivre la syntaxe de français aussi en traduction ou il vaut mieux s'éloigner ? N'importe quel choix que nous faisons, l'important est de réfléchir et de justifier notre choix. Le texte que nous avons choisi pour notre traduction est à un thème spécifique. Il s'agit d'un texte qui traite de la thématique d'architecture. Puisqu'il s'agit du thème qui n'est pas si connecté avec la culture croate, nous avons essayé de maintenir le même message que les auteurs ont transmis dans le texte source. Le plus grand problème que nous avons rencontré pendant notre traduction était la syntaxe française. Puisque la syntaxe française comprend aussi des formes passives ou des prépositions qui ne sont pas si communes en croate, nous avons dû trouver la meilleure solution possible pour notre traduction pour garder le même sens. Aussi, une des difficultés était des longues phrases en français que nous ne pouvons pas traduire dans le même esprit, sinon, nous avons essayé de nous approcher plus de la langue croate dans ces cas.

Exemple :

<p>« Il s'agissait d'offrir à Louis XIV un témoignage de reconnaissance pour le déplacement du Parlement de Dole à Besançon. »</p>	<p>« Bio je to znak zahvalnosti Luju XIV. za preseljenje Parlamenta iz Dolea u Besançon. »</p>
---	---

Cela donne lieu à un effet d'accumulation difficile à soutenir en croate, notamment en raison de l'abondance des adjectifs et des adverbes qui augmentent la longueur et la quantité d'informations données dans une seule phrase. Nous avons essayé de respecter autant que possible la stylistique française.

Puisqu'il s'agit du vocabulaire architectural, nous devons alors trouver aussi le vocabulaire croate adéquat, et il fallait souvent le modifier pour garder le même message ou pour le rapprocher plus au sens et style croate. Puisque le français est connu pour ses longues phrases, et se phrases juxtaposées, parfois il faudrait couper le texte, c'est-à-dire faire plusieurs phrases en croate pour rendre le message plus clair dans le texte d'arrivée.

Ce que nous avons trouvé le plus difficile dans notre traduction est le fait que notre texte appartient à un domaine spécialisé. Puisqu'il fait partie du domaine spécialisé, il y a des termes spécialisés que nous avons dû traduire. Comme nous ne sommes pas des spécialistes de

domaine architectural, la traduction a été parfois difficile parce que nous ne savons pas exactement comment traduire des termes ou même des phrases.

« ... L`homme se transforme en machine de guerre : par l`insertion d`un soufflet dans le fondement actionne par un gamin... »	« ... Čovjek se pretvara u ratni stroj: umetanjem mijeha u postolje što uradi dječak ... »
--	---

Aussi, il y avait des noms ou des termes qui n`existent pas en croate. Et dans ces cas nous avons traduit comme il était écrit dans le texte source. Parfois, il était difficile de traduire des mots, des termes, même des phrases parce que nous ne pouvons pas trouver d`équivalent en croate, alors nous avons adapté la traduction à la langue croate.

« ... la tradition antique de la nicopolis trouve un écho direct dans le projet du commissaire des guerres de Napoléon, ... »	« ... antička tradicija nikopolisa nailazi na izravan odjek u projektu Napoleonovog ratnog povjerenika ... »
« Le sol est jonché d`armures désarticulées et d`armes auxquelles des putti mettent le feu. »	« Tlo je posuto razdvojenim oklopima i oružjem koje je zapalio putto . »
« ... un soin tout particulier fut accordé à la restitution de la topographie du campus bellum , reconstitué selon Tacite grâce à des ... »	« ... posebna pažnja posvećena restituciji topografije « campus bellum », rekonstruirane prema Tacitu zahvaljujući ... »

Puisque le texte que nous avons choisi pour la traduction, peut avoir une approche différente, terminologique, nous avons eu parfois des difficultés à savoir comment traduire et quelle est la meilleure solution. En faisant l`analyse de notre traduction, nous nous sommes rendus compte que notre texte appartient aussi à un domaine spécialisé qui exige une approche différente à la traduction.

6. Conclusion

La traduction d'un extrait du livre *Architecture de guerre et de paix : du modèle militaire antique à l'architecture civile moderne* en croate a été un défi passionnant qui a mis en évidence les nuances et les subtilités de la traduction. Le livre original analyse les différentes manières dont les bâtiments et les espaces peuvent être utilisés pour des fins de guerre ou de paix, et comment l'architecture peut influencer les relations sociales et le comportement humain.

L'analyse de la traduction a mis en évidence l'importance de l'utilisation des théories traductologiques dans le processus de traduction. Pour réaliser cette traduction, nous avons utilisé des stratégies de traduction appropriées pour garder le sens et la portée de l'original tout en tenant compte des différences linguistiques et culturelles entre les deux langues. Donc, les théories traductologiques nous ont permis de comprendre les différentes approches et les techniques utilisées pour traduire efficacement un texte.

La traduction de cet extrait comprend également l'aspect terminologique, car il y a des termes spécifiques liés au domaine de la guerre. Il est donc nécessaire de comprendre les contextes et les nuances des termes pour effectuer une traduction précise et correcte. Une analyse terminologique préalable nous a permis de déterminer les termes clés et les notions les plus pertinentes pour la traduction. Enfin, il est important de souligner que la traduction de textes liés à un domaine spécifique comme celui de la guerre nécessite une précision et une connaissance du sujet pour éviter toute confusion ou erreur de sens. Donc, cette analyse a révélé l'importance de la traduction dans la communication et la compréhension des différentes cultures et domaines spécifiques.

En conclusion, notre analyse de la traduction nous a montré à quel point la traduction est un processus complexe et délicat. Nous avons appris que la traduction n'est pas une tâche facile, car il faut prendre en compte les différents contextes culturels et les nuances de sens des termes pour obtenir une bonne traduction. En somme, cette analyse a fait ressortir l'importance de la

traduction dans la vie quotidienne et nous a permis de mieux comprendre de nombreuses facettes de ce processus complexe.

7. Bibliographie

1. Berman, Antoine. 1988. *De la translation à la traduction. TTR : traduction, terminologie, rédaction* volume 1, numéro 1, p. 23–40. Érudit.
2. Berman Antoine. 1999. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, Paris.
3. Eco, Umberto. 2003. *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Grasset, Paris.
4. Guidère, M. 2008. *Introduction à la traductologie*, De Boeck, Bruxelles.
5. Ivir, Vladimir. 1978. *Teorija i tehnika prevođenja*, Centar Karlovačka gimnazija, Sremski Karlovci.
6. Ladamiral Jean-Rene. 1994. *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Gallimard, Paris.
7. Meschonnic, Henri. 2012. *Poétique de traduire*, Lagrasse. Verdier
8. Mounin George. 1963. *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris.
9. Mounin George. 1975. *Linguistique et traduction*, Deassart et Mardaga, Bruxelles.
10. Nida Eugene A. 1964. *Toward a science of translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*, E. J. Brill, Leiden.
11. Ricoeur, P. 2004. *Sur la traduction*, Bayard, Paris.
12. Vinay Jean-Paul et Darbelnet, Jean. 1972. *Stylistique comparée du français et d'anglais*, Didier, Paris.
13. Raková, Zuzana. 2014. *Les théories de la traduction*. Masarykova univerziteteta, Brno.
14. Sedak- Benčić Ivan. 2013. *Utjecaj pregrijavanja cijevi topničkog oružja na stanje materijala cijevi*, Fakultet strojarstva i brodogradnje, Zagreb.
15. Pintarić, Mihael. 2012. *Održavanje topničkog oružja*, Fakultet strojarstva i brodogradnje, Zagreb.

TEXTE ORIGINAL

1. Medvedkova, Olga et Orgeix, Emilie. 2013. *Architectures de guerre et de paix : du modèle militaire antique à l'architecture civile moderne*, Mardaga, Bruxelles.

DICTIONNAIRES

1. Anić, Vladimir. 2004. *Pravopisni priručnik, dodatak Velikom rječniku hrvatskog jezika*, Novi Liber, Zagreb.
2. Anić, Vladimir. 2003. *Rječnik hrvatskog jezika*, Novi Liber, Zagreb.
3. Babić, S., Finka, B., Moguš, M. 1971; 2006. *Hrvatski pravopis*, Školska knjiga, Zagreb.
4. Grevisse. 1993. *Le bon usage : grammaire française*, Duculot, Paris.
5. Grevisse. 2005. *Le petit Grevisse : grammaire française*, De Boeck, Bruxelles.
6. *Le nouveau Petit Robert de la langue française*. 2009. Paris.

SITOGRAPHIE

1. <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2005-v50-n1-meta864/010663ar.pdf>, consulté le 27 octobre 2022
1. <https://www.acs-traduction.com/la-traduction-technique/>, consulté le 27 octobre 2022
2. <https://www.cairn.info/revue-ela-2006-1-page-95.htm>, consulté le 27 octobre 2022
3. <http://dictionnaire.reverso.net/>, consulté le 10 octobre 2022
4. <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/>, consulté le 15 octobre 2022
5. <http://www.cnrtl.fr>, consulté le 20 septembre 2022
6. <http://www.ikonet.com/fr/ledictionnairevisuel/societe/armes/canon-et-mortier-du-xviiie-siecle/bouche-a-feu.php>, consulté le 30 octobre 2022