

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 29 (1981)

Artikel: Quelques jalons sur l'influence d'Antonio Tempesta (1555-1630) dans l'art des armuriers
Autor: Godoy, José-A.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-728376>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Quelques jalons sur l'influence d'Antonio Tempesta (1555-1630) dans l'art des armuriers

Par José-A. GODOY

à Lionello Giorgio Boccia

Antonio Tempesta, peintre et graveur, naquit à Florence en 1555 et mourut à Rome le 5 août 1630. Élève de Santi di Tito et du flamand Jan van der Straet, plus connu sous le nom italianisé de Giovanni Stradano, il exerça à travers son œuvre une influence considérable dans l'art du XVII^e et du XVIII^e siècle. Cela est dû à la variété des thèmes qu'il traita et surtout à l'abondance de ses estampes, plus de mille cinq cents, qui se répandirent très rapidement en Europe, tout particulièrement aux Pays-Bas, en Allemagne et en France. La propagation de son œuvre graphique fut d'autant plus efficace qu'un grand nombre de ses compositions furent copiées et à leur tour abondamment diffusées. A ce titre, il faut souligner le succès des reproductions faites par le bâlois Matthaeus Merian (1593-1650)¹.

La célébrité de Tempesta et la diffusion de certaines séries gravées qui jouirent immédiatement d'une faveur singulière, comme ce fut le cas pour ses chasses et ses batailles, atteignirent comme il fallait s'y attendre les ateliers des armuriers². Ceux-ci trouvèrent dans ces compositions un terrain d'inspiration propice et ils ne manquèrent pas d'en faire usage. Pourtant, il ne semble pas que l'on ait déjà signalé ou exploré l'influence de cet artiste fécond dans le milieu armurier. Apparemment, cette influence se réalisa seulement par le biais de ses estampes, car malgré sa virtuosité pour l'invention de sujets belliqueux, nous ne connaissons aucune œuvre de Tempesta consacrée *expressément* à la décoration d'une arme offensive ou défensive. Par contre, son maître Giovanni Stradano, à qui il doit beaucoup, nous a laissé une représentation peinte de la bataille de Scannagallo sur une magnifique rondache de l'ancienne collection Odescalchi à Rome, signée et datée: *IO STRADENSIS FLAÑS 1574*³.

Notre étude se base entièrement sur le rapport iconographique qui lie certaines compositions de Tempesta à la décoration de quelques armes. Le matériel que nous allons présenter est constitué par un groupe de quinze colletins complets ou incomplets, plus deux morions et une arquebuse. Sur ces pièces du XVII^e siècle, nous avons pu identifier presque toutes les scènes grâce à l'œuvre de Tempesta. Ses estampes présentant des sujets de chasses et de batailles offrent un intérêt particulier non seulement parce qu'elles constituent une source de modèles qui ont été rapidement transposés en bas-relief, mais aussi parce qu'elles fournissent des références essentielles permettant une éventuelle appréciation de l'habileté artisanale de

ces armuriers européens. Ce lien formel qui unit l'estampe à l'arme peut aider également, d'une part, à mieux situer dans le temps l'époque de sa fabrication et d'autre part, à comprendre la personnalité et l'individualité artistique de l'armurier, selon qu'il reste imprégné de son modèle ou qu'il se libère de son influence. C'est par l'analyse de la copie servile, de la transposition raffinée et fantaisiste ou de la modification se limitant à une réutilisation maniériste des figures de Tempesta que l'on peut parvenir à admirer la genèse de ces œuvres.

Notre enquête s'est particulièrement concentrée sur les colletins, pièces très en vogue dans la première moitié du XVII^e siècle, que l'on portait tant sur le costume civil (fig. 1) que sur le buffletin. Celui-ci est une sorte de casaque en cuir solide, longue jusqu'aux genoux et généralement sans manches, que l'on revêtait souvent à la place de l'armure devenue alors non seulement trop lourde, mais aussi d'une efficacité relative face aux armes à feu portatives. Ces colletins destinés à protéger les épaules, le buste et le haut du dos, nous semblaient offrir, à travers les pièces d'apparat richement travaillées, un terrain idéal pour révéler le goût et les influences artistiques de l'époque. Finalement, les deux morions et l'arquebuse n'ont attiré notre attention que plus tard, à travers la similitude de leurs décors que nous avons désormais identifiés sur les colletins.

Musée d'art et d'histoire, Genève

Le colletin inventorié D 101 (fig. 2) entra dans les collections du Musée grâce au don effectué par l'orfèvre Menzel, le 5 juillet 1823. Plus tard, il fit partie de l'armure déposée sur le tombeau rénové en 1826 du duc Henri de Rohan (1579-1638), à la cathédrale Saint-Pierre de Genève⁴. Cette armure n'était qu'un ensemble malheureux de pièces hétérogènes qui n'avaient pas appartenu au duc⁵. En effet, la sienne, aujourd'hui perdue, avait été léguée par lui-même à la République de Venise⁶.

Ce colletin en cuivre doré, repoussé et ciselé, possède actuellement une garniture intérieure en cuir dont le bord festonné est recouvert de velours beige cousu en partie avec du fil métallique doré. Malgré la présence d'une longue fissure sur le devant, la perte des rivets de fixation sur l'épaule et le renforcement de celui-ci par des plaquettes en laiton, il est bien conservé. Sur un fond de



1. Attribué à Ferdinand Elle, *Henri de Lorraine, marquis de Plouy*, 1631. Reims, Musée de Saint-Denis (Inv. 828.1.2)

grènetis encadré par une torsade parsemée de rivets, l'armurier a reproduit sur la partie antérieure une chasse au lion et sur la dossière une chasse au sanglier. Ces deux scènes reproduisent fidèlement les premiers plans de deux compositions faisant partie d'une série de douze eaux-fortes exécutées par Tempesta à Rome en 1598⁷ (figs. 3 et 4). Néanmoins, signalons, au niveau du détail, que dans la chasse au lion du colletin, le pied de l'oriental attaqué se situe non pas près de la bouche du cheval mais près de l'œil et que quelques plantes ont été ajoutées au premier plan; quant aux palmiers qui flanquent la scène, ils sont déjà évoqués dans la gravure. La chasse au sanglier se différencie notamment par le feuillage supplémentaire sur le tronc de l'arbre, le décor de la selle du cavalier vu de dos, l'accentuation de la moustache du cavalier vu de face, l'omission du sabot du cheval au-dessous de la gueule du sanglier et le remplacement de l'épieu de chasse par une lance.

Les trois premières variantes que l'on vient de relever sur la dossière du colletin par rapport à la chasse au sanglier de Tempesta sont d'une importance capitale pour comprendre le procédé de création de cette pièce. Il ne fait pas de doute que l'armurier s'est inspiré ici non pas de la gravure originale de Tempesta, mais d'une copie de cette série de chasses faite par Matthaeus Merian⁸, vers 1617-1618, où figurent ces détails (fig. 5). Il serait tentant de supposer que l'armurier se soit aussi inspiré, pour décorer la partie antérieure du colletin, de la chasse au lion copiée par Merian. Cependant, nous ne le pensons pas, car, d'une part, nous n'avons pas trouvé d'éléments qui pourraient le confirmer et, d'autre part, Merian donne dans cette chasse une vue inversée de l'estampe de Tempesta qui, elle, est dans le même sens que l'image du colletin. Comme il nous semble peu probable qu'un artisan n'ait pris la peine d'inverser qu'une seule des deux images reproduites, nous croyons plus légitime de penser que l'armurier qui façonna ce colletin possédait dans son carnet de modèles un choix de gravures de ces deux artistes.

L'identification des modèles iconographiques contribue fortement à mieux connaître la date à laquelle cette pièce fut élaborée. En effet, ce colletin très probablement italien, que l'on aurait facilement pu dater, d'après sa forme et son décor, de 1610 environ, ne peut pas être antérieur à la gravure de Merian, exécutée aux alentours de 1617-1618.

Musée d'art et d'histoire, Genève
Armeria Reale, Turin
Ex-collection Zouche

Colletin d'une seule pièce, décoré d'un combat de neuf cavaliers qui se détachent sur un fond en pointillé (fig. 6). Il est en fer fondu puis ciselé et entra dans la collection du Musée grâce à la succession du duc Charles de Brunswick, mort à Genève le 18 août 1873 (inv. D 109). Quatre autres pièces semblables nous sont connues: la première figure dans le catalogue de vente (1920) de la collection de



2. Colletin. Genève, Musée d'art et d'histoire (Inv. D 101)



3. Antonio Tempesta, *Chasse au sanglier*, 1598

5. Matthaeus Merian, *Chasse au sanglier* d'après Antonio Tempesta, vers 1617-1618

4. Antonio Tempesta, *Chasse au lion*, 1598



6. Colletin. Genève, Musée d'art et d'histoire (Inv. D 109)

Robert Curzon, baron Zouche de Haryngworth⁹; les trois autres, dont une en argent se trouvent à l'Armeria Reale de Turin (inv. C 61, C 62 et C 63)¹⁰.

L'armurier qui a conçu ce combat de cavalerie est parvenu à obtenir une image cohérente à partir d'éléments dispersés dans trois gravures de Tempesta faisant partie d'une suite de dix ou onze batailles, dédicacée à Pierre Strozzi, secrétaire du pape Paul V¹¹. En effet, il s'agit d'une petite mosaïque organisée autour d'une scène principale consistant en une rencontre de six cavaliers qui se battent deux à deux (fig. 7). Une comparaison entre l'estampe de Tempesta et le colletin révèle que l'armurier s'est limité à l'adapter à la surface triangulaire de celui-ci en descendant et montant respectivement les deux cavaliers centraux et les deux de droite. Ensuite, il a comblé les espaces restés vides avec trois figures tirées de deux autres estampes de Tempesta. Ainsi, le cavalier qui avance à gauche l'épée à la main, est le résultat de l'amalgame des deux autres cavaliers qui se trouvent au premier plan, à gauche,

de la figure 8. Laissant de côté des éléments de détail, comme l'absence de plumail sur le casque ou le changement de position de la tête de ce soldat sur le colletin, il est intéressant de constater que l'armurier a emprunté à cette gravure l'allure générale de l'un et la position sur le cheval, vue de trois quarts, de l'autre. Un nouvel emprunt à cette même gravure, pour le motif situé au centre supérieur de l'image, montre un guerrier vu de dos avec un drapeau qui se déploie devant lui. Quant au troisième cavalier, placé sur la droite du colletin, tenant une lance à la hauteur du visage et un bouclier au bord découpé à pans concaves, il provient d'une estampe différente où il occupe, comme c'était aussi le cas pour le personnage précédent, un espace triangulaire (fig. 9). La poignée de l'épée à sa ceinture constitue un détail supplémentaire qui permet de le reconnaître.

Dans ce groupe de combattants, l'armurier montre clairement que le moindre motif gravé est digne d'être pris en considération. Cela présuppose, de sa part, une



7, 8 et 9. Antonio Tempesta, *Batailles*, 1605-1621





12. Antonio Tempesta, *Combat des Amazones contre les Grecs*, 1600



13. Antonio Tempesta, *Alphonse VIII de Castille à las Navas de Tolosa*, 1589

10. Colletin, partie antérieure. Waddesdon Manor, collection James A. de Rothschild (cat. n° 6)

11. Antonio Tempesta, *Bataille*, 1600

analyse minutieuse des gravures de Tempesta, une assimilation de son style et surtout une certaine faculté de création au niveau de la composition pour combiner avec bonheur des figures créées par la fertile imagination du peintre-graveur. Ce dernier négligea de dater la suite à laquelle appartiennent ces trois estampes; cependant, elles ont été gravées sous le pontificat de Paul V (1605-1621) comme le prouve la dédicace. De ce fait, l'exemplaire original dont dériveraient ces colletins qui ont fait en partie l'objet de quelques doutes quant à leur authenticité¹², daterait non pas du XVI^e siècle, comme il est dit dans le catalogue de la collection Zouche ou comme le croyait Angelo Angelucci, mais plutôt du XVII^e.

Collection James A. de Rothschild, Waddesdon Manor

L'armurier qui créa ce devant de colletin¹³ en cuivre doré, repoussé et ciselé (fig. 10), illustre une façon intéressante de retravailler une composition de Tempesta, qui consiste à remplacer certaines figures par d'autres aux attitudes similaires, afin de produire une scène apparentée et pourtant différente. Il n'y a pas de doute que l'idée générale de la composition qui décore ce colletin se trouve dans une estampe, gravée à Rome en 1600, que Tempesta dédicace à Lelio Orsino, duc de Gravina¹⁴ (fig. 11). Il copie très fidèlement, non seulement le groupe central des deux cavaliers dont l'un désarçonne l'autre par un coup de lance au dos, mais aussi les jambes et le tronc du soldat gisant par terre à l'angle inférieur droit de l'estampe. Mais, pour des raisons ignorées, il n'a pas voulu utiliser les cavaliers latéraux du premier plan tels qu'ils se présentent dans cette composition. Pour son personnage de gauche, il s'est inspiré d'une autre estampe de Tempesta gravée elle aussi à Rome en 1600: le combat des Amazones contre les Grecs¹⁵ (fig. 12). Effectivement, le cavalier figurant à gauche de cette gravure est identique à celui que l'on trouve sur le colletin, bien que ce dernier ait été partiellement complété. En ce qui concerne le cavalier à l'orientale, il provient encore d'une composition du même artiste, gravée en 1589, toujours à Rome, qui est consacrée à Alphonse VIII, roi de Castille, lors d'une des batailles décisives de la Reconquête, celle de la Navas de Tolosa en 1212¹⁶ (fig. 13). Toutefois, l'armurier aurait pu s'inspirer aussi d'une autre version de cette gravure, non datée, destinée à glorifier Vladislao Sigismondo de Pologne combattant les Turcs¹⁷.

Pour la datation de cette pièce nous nous rattachons à l'opinion de Claude Blair qui classe ce colletin comme un travail probablement hollandais du deuxième quart du XVII^e siècle.

Collection Odescalchi, Rome

Partie antérieure de colletin, en cuivre doré, repoussé et ciselé, décorée d'une scène de guerre où des soldats armés à la romaine poursuivent des Orientaux en déroute.

Cette scène est bordée au sommet d'un encadrement à masques; sur l'épaule, des trophées¹⁸ (fig. 14).

Le combat qui décore cette pièce témoigne de la pratique courante des armuriers consistant à créer des compositions «nouvelles» à partir de la juxtaposition de figures empruntées à des gravures diverses. Pour la figure de l'oriental à cheval, regardant horrifié vers l'arrière, l'armurier s'est inspiré d'une estampe de Tempesta faisant partie d'une suite, datée 1608, de douze eaux-fortes qui illustrent les faits d'Alexandre le Grand¹⁹ (fig. 15). Il a également repris le soldat au bouclier qu'on entrevoit devant le cheval et l'a dédoublé partiellement pour créer un second fantassin. Quant au deuxième cavalier oriental, il nous semble que l'armurier a été assez habile pour le créer à l'aide d'éléments dispersés dans cette même gravure ou dans d'autres du même style. Le cavalier brandissant la lance nous fait penser sans hésitation à la figure principale, mais inversée, d'une des cent cinquante estampes de ses *Métamorphoses* d'Ovide²⁰: l'*Aetas ferrea* (fig. 16). Toutefois, nous estimons que l'armurier ne s'est pas, ici, inspiré directement de cette figure, mais plutôt d'une bataille appartenant à une série de sept, gravée d'après Tempesta par Merian²¹, vers 1620, où l'on retrouve ce personnage accompagné d'un groupe de cavaliers semblables à ceux qui figurent à gauche du colletin (fig. 17). Le soldat à terre, qui se protège des sabots du cheval grâce à son bouclier, proviendrait soit d'une autre gravure de Tempesta, la n° 9 d'une suite de trente-six illustrant la guerre des Romains contre les Bataves²² (fig. 18), soit de la bataille n° 5 de la série de Merian que l'on vient de citer (fig. 51).

La source graphique de ce colletin révèle nettement l'influence directe ou indirecte de Tempesta dans le milieu des armuriers, à travers ses propres estampes ou par la propagation et la réutilisation de ses figures par Merian. Ajoutons, pour confirmer cette idée, que l'oriental à cheval fait également partie du répertoire de ce dernier²³.

Ce colletin, considéré comme français par Nolfo de Carpegna et comme probablement hollandais par Claude Blair²⁴, est de quelques années postérieur aux estampes de Merian, datables vers 1620.

Musée de l'Ermitage, Leningrad

Le colletin que nous reproduisons dans la figure 19, est tiré de l'ouvrage intitulé: *Musée des armes rares anciennes et orientales de Sa Majesté l'Empereur de toutes les Russies* (St. Pétersbourg et Carlsruhe, 1835-1853)²⁵. Cette pièce en cuivre repoussé et doré, aujourd'hui au Musée de l'Ermitage (inv. I 274)²⁶, mérite de retenir notre attention, puisqu'il s'agit non pas d'un ensemble homogène composé d'une partie antérieure et d'une dossière, mais de l'assemblage incohérent de deux dos de colletins. A ce titre, signalons qu'aucune des deux pièces ne possède l'échancrure indispensable à la mobilité du cou; les encadrements de la scène principale comme les ornements annexes



14. Colletin, partie antérieure. Rome, collection Odescalchi (Inv. n° 255)



15. Antonio Tempesta, *Bataille*, 1608



16. Antonio Tempesta, *L'âge du fer*, 1606



17. Matthaeus Merian, *Bataille d'après Antonio Tempesta*, vers 1620



18. Antonio Tempesta, *Bataille*, 1612

sont hétérogènes et, enfin, l'espace entre les rivets parsemant leurs contours est différent dans chacune des pièces en question. Mais, laissons de côté cette erreur et signalons que la pièce qui nous intéresse dans le cadre de cette étude est celle où figure une bataille. Celle-ci est la copie fidèle d'une partie de la fameuse estampe sur deux feuillets que Tempesta réalisa en 1591 et qui a pour sujet la mort de Camille dans le combat entre les Latins et les Troyens (fig. 20)²⁷. L'armurier a choisi pour décorer cette dossière un combat situé à droite du feuillet gauche, auquel il apporte quelques transformations mineures. Celles-ci se limitent à la modification et à l'adjonction de quelques cavaliers périphériques et secondaires; puis, au premier plan de la gravure, au déplacement du soldat étendu à terre, qui porte désormais une épée et sert à accentuer le bord arqué du colletin; enfin, à la création des pattes du cheval de gauche qui ne sont plus cachées derrière un personnage.

Il s'agirait vraisemblablement d'une œuvre franco-flamande des environs de 1630.

Armeria Reale, Turin

Colletin en cuivre doré, repoussé et ciselé, dont la partie antérieure et la dossière sont décorées de scènes militaires empruntées à l'œuvre de Tempesta (fig. 21). Les deux principales s'inscrivent à l'intérieur d'encadrements en forme de cœur et de pomme; le reste de la surface est chargé de trophées et de fruits, à l'exception du devant, qui présente au niveau de l'épaule deux médaillons renfermant, à droite, deux arquebusiers et, à gauche, deux autres figures dont l'une porte un tambour (inv. C 51)²⁸.

Ce travail de qualité, exécuté par un armurier doué du sens de la composition, montre à merveille deux autres façons d'utiliser les gravures de Tempesta. Dans les exemples précédents, les figures apparaissent soit sur un fond uni ou neutre, soit dans un paysage à peine évoqué. Ici, cet armurier va plus loin: il place les compositions de Tempesta dans un paysage si étroitement lié aux figures, qu'il nous fait oublier que nous sommes devant une copie. La dossière est particulièrement intéressante par son sujet sélectionné dans le second plan d'une estampe. Elle nous prouve que les armuriers ne se sentaient pas seulement attirés par les figures principales des gravures de Tempesta, mais aussi que tout élément utilisé avec imagination était digne de leur intérêt.

La décoration de ce colletin s'inspire, principalement, de cinq batailles faisant partie d'une suite de dix estampes gravées à Rome en 1599²⁹. Pour les principaux personnages de la partie antérieure du colletin, l'armurier réemploie le premier plan de la bataille n° 6 de cette série (fig. 22); ensuite, il utilise un cavalier de profil sur l'estampe n° 2 et le place près des tentes, galopant vers la gauche (fig. 23), puis, il se sert du n° 10 pour remplir l'angle inférieur du colletin (fig. 24). De cette estampe,



19. Dossières de colletin. Leningrad, Musée de l'Ermitage (Inv. I 274)



20. Antonio Tempesta, *Mort de Camille dans le combat entre les Latins et les Troyens*, 1591

il extrait, d'une part, le soldat gisant sur le sol, au second plan à gauche, auquel il replie l'un des bras et, d'autre part, l'arquebuse, l'épaulière et le bouclier du premier plan. Quant aux figures des médaillons, les deux arquebusiers appartiennent à la bataille n° 3 et les deux autres dont l'un tient un tambour, au n° 4 (figs. 25-26).

Pour la décoration de la dossièr, l'armurier s'inspire aussi de la scène droite de l'estampe n° 10, qu'il situe dans un paysage boisé, près d'une ville où de la fumée s'échappe d'une cheminée. Les figures, inversées et légèrement modifiées, sont ici placées dans une dénivellation de terrain qui rappelle la conception spatiale d'ensemble de l'estampe. Dans ce paysage, l'armurier déplace le soldat inerte que l'on a déjà vu sur le devant, et avance un peu l'autre qui porte sur le dos des dépouilles prises à l'ennemi. Ce mouvement l'oblige à compléter la figure du cavalier qui pointait du doigt et qui désormais tend un objet indéterminé (un message?) au porte-drapeau. Ce dernier est une transformation de l'arquebusier placé sur la gravure devant le drapeau, auquel il a ajouté un bras et remplacé son arme par un drapeau et sa poire à poudre par une épée. Enfin, l'armurier termine sa composition en ajoutant des piquiers et des arquebusiers, en parsemant le sol de quelques armes et en décorant d'un plumail les casques des deux personnages principaux.

Ce beau colletin, considéré par Angelo Angelucci comme une œuvre italienne de la fin du xvi^e siècle, serait à notre avis un travail français du deuxième quart du xvii^e siècle.

Collection privée, Milan

Collection Brett (1894)

Deux morions en fer repoussé, ciselé et partiellement doré, ont attiré notre attention par les scènes qui ornent les côtés de leur timbre. L'un d'eux appartenait en 1894

à la collection d'armes d'Edwin J. Brett, date à laquelle il publie son ouvrage³⁰ où figurent les dessins reproduits ici (fig. 27). Le second, aujourd'hui dans une collection privée milanaise, fit jadis partie des collections Spitzer³¹ et Marzoli³² (fig. 28). Ces deux pièces sont décorées d'après deux estampes appartenant à la même série, gravée par Tempesta en 1599, dont nous nous sommes servi pour étudier le colletin précédent. D'ailleurs, ils ont en commun la scène figurant sur le devant de cette pièce: deux cavaliers luttent à l'épée, un autre désarçonne son adversaire d'un coup de lance et un cinquième, étendu au sol avec sa monture, s'écarte vers l'arrière (fig. 22). Quant aux deux autres scènes qui décorent ces morions, elles ne sont en réalité que deux séquences d'une même composition. Il suffit de placer ces pièces ensemble pour obtenir une frise semblable à la bataille n° 9 de la série indiquée (fig. 29). Toutefois, dans le morion de Milan, l'armurier suit fidèlement la gravure, tandis que sur le morion Brett, la partie gauche de celle-ci est un peu transformée. On distingue parmi ces remaniements le remplacement de la lance par un drapeau pour le cavalier qui, à droite, s'apprête à entrer dans la rivière; une tête de cheval et des éléments indéterminés (tête?, bouclier?) apparaissent sur l'eau, au premier plan; enfin, l'adjonction d'un fond arborisé. Nous écartons l'hypothèse suivant laquelle certaines de ces variations, ainsi que les deux cavaliers ajoutés sur le fond de la scène figurant sur l'autre face, seraient dus au manque d'exactitude des dessins, car, sur la même planche LI du livre, figure le dessin d'un morion pointu qui reproduit avec une fidélité rigoureuse une pièce de la collection Odescalchi à Rome (inv. n° 389)³³.

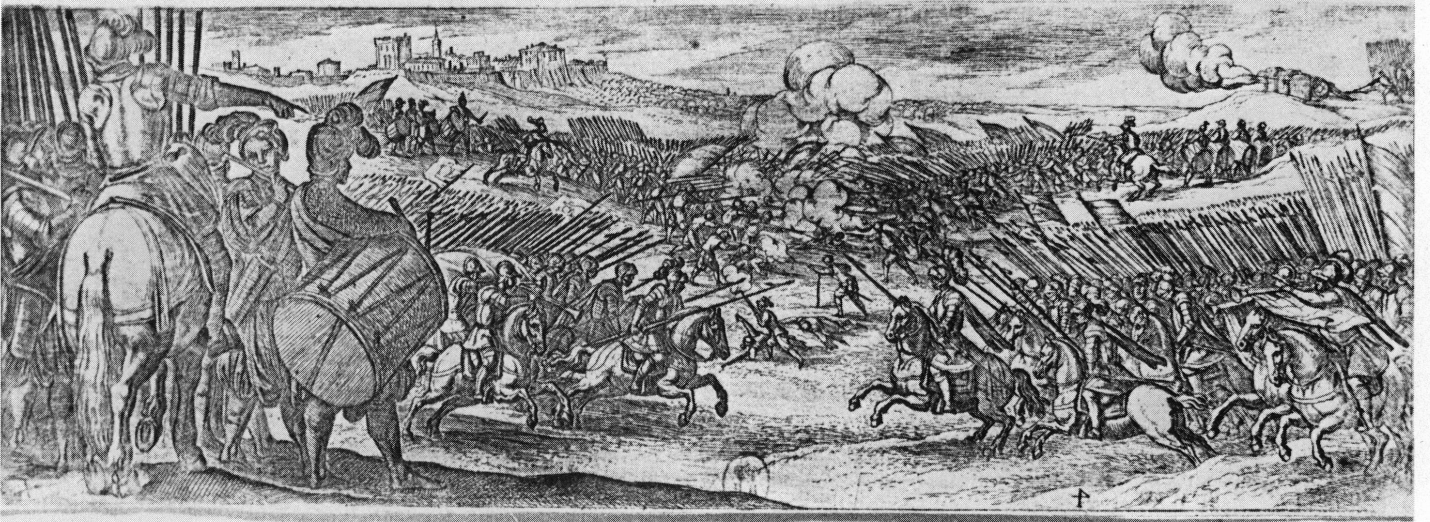
Ces deux morions furent considérés à la fin du xix^e siècle comme des œuvres italiennes du xvi^e. Plus tard, en 1961, Aldo Mario Aroldi data le morion, alors dans la collection Marzoli, du xvii^e siècle. A notre avis, ces deux pièces, qui



21. Colletin. Turin,
Armeria Reale (Inv. C 51)



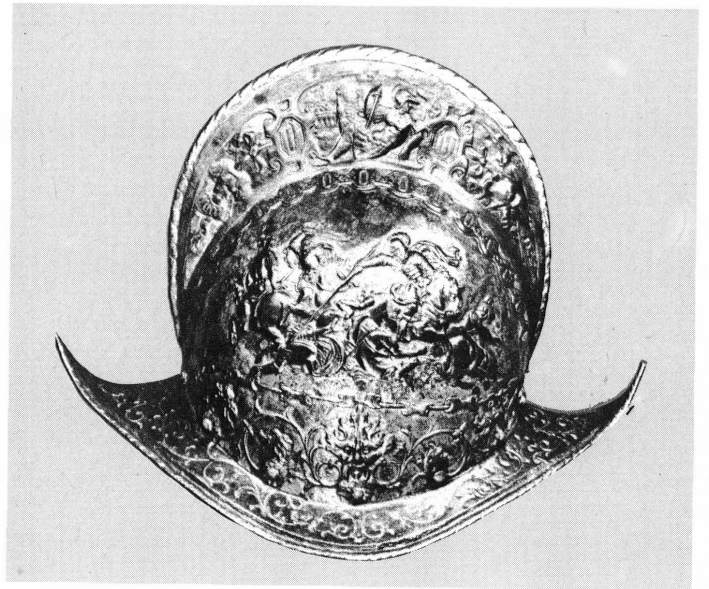
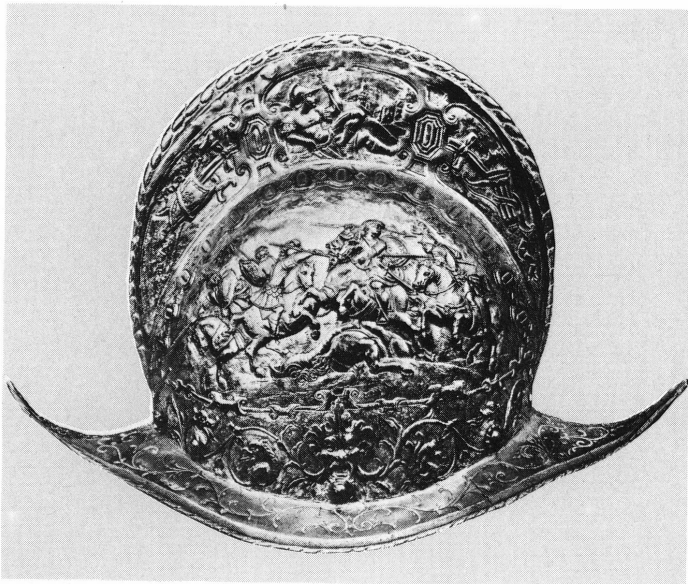
22, 23 et 24. Antonio Tempesta, *Batailles*, 1599



25, 26 et 29. Antonio Tempesta, *Batailles*, 1599



27. Morion. Collection Edwin J. Brett (1894)



28. Morion. Milan, collection privée

ne peuvent pas être antérieures au mois de février 1599, date des gravures de *Tempesta*, devraient se situer plus précisément aux environs de 1610 et peut-être dans un contexte plus nordique, voire même français.

Musée de l'Ermitage, Leningrad
Wallace Collection, Londres

La scène de combat que l'on vient de voir à droite de l'estampe de *Tempesta*, semble avoir été très répandue (fig. 29). Nous l'avons encore retrouvée sur la partie antérieure et sur la dossière de deux colletins différents. Nous reproduisons la première de ces pièces, aujourd'hui au Musée de l'Ermitage (inv. I 328), d'après le dessin qui figure dans l'ouvrage déjà cité³⁴ (fig. 30). Ici, l'armurier s'est borné à reproduire les quatre principaux cavaliers au sein d'un champ circulaire central, tandis que des trophées ornent l'épaulement. La seconde fait partie d'un merveilleux colletin de la Wallace Collection³⁵, en cuivre doré, repoussé et ciselé (fig. 31); son auteur s'est contenté d'y faire figurer trois personnages seulement, qu'il place dans un cadre raffiné orné d'arbres avec, en arrière-fond, une ville. L'orfèvre-armurier qui créa cette dossière fait preuve, ici comme dans la scène décorant la partie antérieure et présentant David jouant de la harpe à l'intérieur d'une ronde d'angelots, d'un savoir-faire d'une qualité singulière. De plus, bien que nous ne connaissions pas l'origine de cette dernière composition, nous pouvons néanmoins avancer qu'il s'agit d'un artiste sachant conserver des caractéristiques personnelles tout en suivant l'œuvre d'un autre.

Les comparaisons entre diverses pièces ornées d'un même sujet nous révèlent que les estampes de *Tempesta* donnent naissance à une simple reproduction sur métal ou s'élèvent au rang d'un véritable chef-d'œuvre selon qu'elles sont copiées ou interprétées par un simple artisan ou par un artiste digne de ce nom.

Ces deux pièces dateraient des environs de 1625-1635; celle de l'Ermitage, considérée comme œuvre espagnole, semblerait plutôt française ou flamande tandis que celle de la Wallace Collection, désignée par James Mann comme un travail probablement français ou allemand, nous fait pencher vers une origine flamande.

Collection David Currie (1896)

Le colletin que nous présentons dans la figure 32 nous est connu seulement par la reproduction qu'en donne J. Starkie Gardner dans son ouvrage intitulé *Armour in England* (Londres, 1896), où il figure comme œuvre française des environs de 1550, appartenant à la collection David Currie. Il s'agit d'une pièce intéressante dont la partie antérieure – seule visible – est chargée d'éléments décoratifs et enrichie d'un combat où deux cavaliers s'affrontent corps à corps, tandis qu'un troisième s'approche



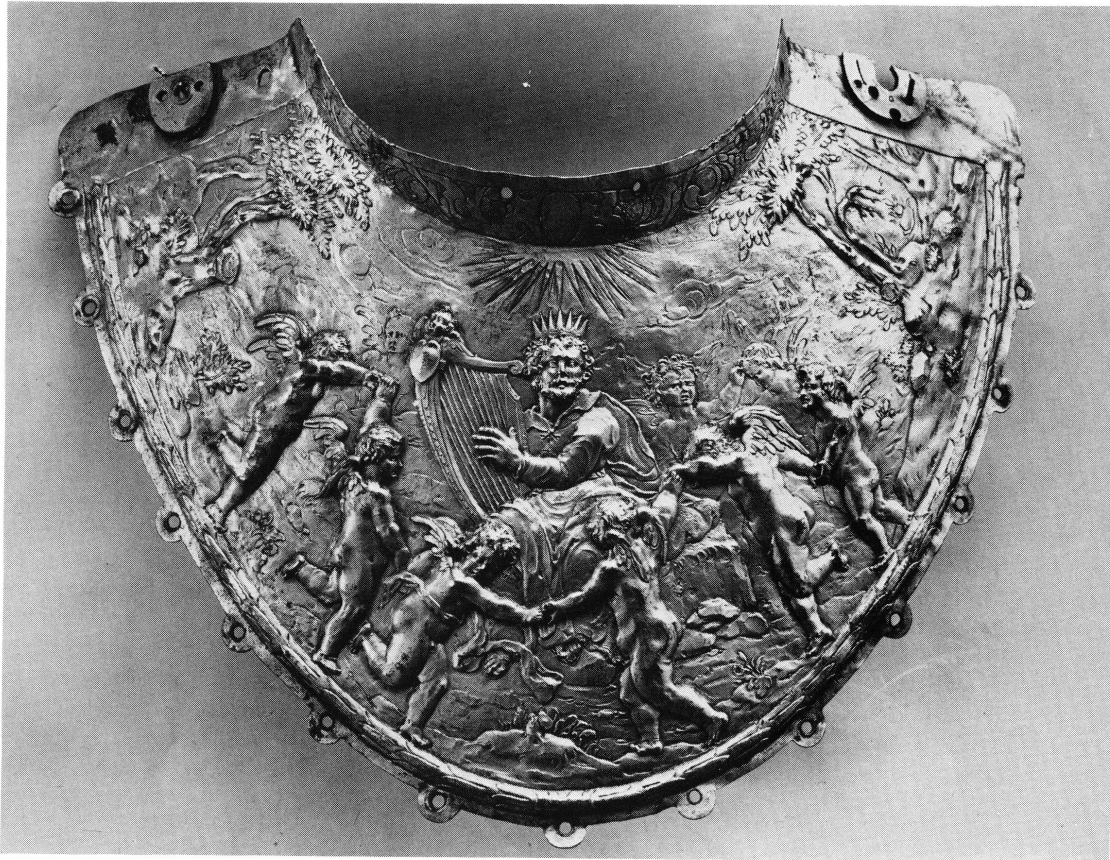
30. Colletin, partie antérieure. Leningrad, Musée de l'Ermitage (Inv. I 328)

au galop avec sa lance. Cette scène révèle, une fois de plus, la méthode de travail de l'armurier. Celui-ci s'est uniquement préoccupé de remplir le champ central avec une association de personnages tirés de deux habiles compositions de *Tempesta* figurant dans la série des dix estampes gravées en 1599³⁶, déjà bien connue. La qualité et la fidélité de cette reproduction artistique permettent non seulement d'apprécier le talent technique de l'armurier, mais aussi de reconnaître facilement les deux guerriers qui s'affrontent à l'épée au premier plan de l'estampe n° 7 (fig. 33) et le cavalier qui charge avec sa lance à droite de celle, déjà familière, portant le n° 9 (fig. 29). Toutefois, ce dernier personnage, au contraire de celui de *Tempesta*, ne possède pas d'épée fixée à la ceinture.

L'identification de la source iconographique utilisée par l'armurier sert à mieux situer ce colletin dans le temps. Il est de toute évidence postérieur à 1599, date des modèles gravés, et plus vraisemblablement des environs de 1610.

Musée Porte de Hal, Bruxelles

Le colletin en cuivre doré, repoussé et ciselé du Musée Porte de Hal à Bruxelles (inv. 3181, II, 59^e) se rattache iconographiquement au précédent. Parmi les scènes qui le décorent (fig. 34), on trouve, au centre de la partie antérieure, une bataille qui s'avère dériver directement de l'estampe n° 7 que l'on vient de voir (fig. 33). L'armurier copie ici la moitié gauche de cette gravure qu'il allège,



31. Colletin. Londres, Wallace Collection (Inv. A 239)

resserre et transforme en partie. Mis à part l'élimination des soldats au sol et le rapprochement entre les deux paires de cavaliers qui entraîne la disparition de quelques figures, l'armurier donne une empreinte personnelle à la scène à travers quelques modifications de détail. D'une part, il remplace les lances des deux cavaliers de gauche par des épées et transforme l'une des cuirasses; d'autre part, il représente le cavalier situé à l'extrême droite brandissant une épée. Cette dernière adjonction permet d'entrevoir le sens de l'observation dont fait preuve l'armurier: en effet, puisque son personnage tient désormais l'arme à la main, il s'est bien gardé de suivre aveuglément la gravure en conservant l'épée glissée dans son fourreau.

Les modèles iconographiques des autres images qui décorent ce colletin, similaire au C 51 de l'Armeria Reale de Turin, nous sont actuellement inconnus à l'exception du cheval attaché à un arbre et des personnages du second plan du médaillon central de la dossière, qui, inversés, ont été inspirés de la figure 24.

Wallace Collection, Londres

Colletin en fer repoussé, ciselé et en partie doré et argenté (inv. A 238)³⁷. Il est richement décoré de deux batailles (fig. 35) provenant de deux estampes de Tempesta qui font partie d'une suite de huit pièces dont deux sont datées de 1601³⁸. La scène figurant sur la partie antérieure dérive presque complètement d'une de ces gravures (fig. 36). Ici, cependant, l'image est inversée. Sa composition oblongue contraint l'armurier à l'étirer en hauteur et à resserrer le premier plan de l'image afin de pouvoir l'adapter à l'espace rapetissé du bas du colletin. De plus,



32. Colletin. Collection David Currie (1896)



33. Antonio Tempesta, *Bataille*, 1599

le déploiement de la bataille s'imposait s'il voulait remplir la totalité de la surface avec une vue homogène de l'action. A cet effet, il développe certains éléments et en ajoute d'autres, placés, pour la plupart, au niveau de l'épaule-ment: deux carrés de piquiers, un escadron de cavalerie, un second pont, des artilleurs avec trois canons et enfin, le prolongement du cours d'eau de la rivière où vogue une barque à rames. Au bas de l'image, l'armurier non seulement comprime le premier plan de la gravure, mais transforme et élimine aussi certaines figures. Ainsi, les trois personnages à droite de l'estampe ont leurs coiffures retouchées, et l'un d'eux, celui à cheval, maintenant avec sa tête de profil, porte désormais un armet à visière levée. Le groupe des cavaliers vus de dos a été retravaillé, et le trompette ainsi que le porte-drapeau n'y figurent plus,



de même que le fantassin portant un tambour au dos qui, sur le colletin, est à peine évoqué par son instrument. Quant aux fortifications où prédomine la sévère construction cylindrique qui rappelle par sa forme et sa topographie le château Saint-Ange à Rome, l'armurier a diminué son effet monumental par rapport aux autres édifices.

Parmi les éléments décoratifs signalés, la rangée d'arquebuses et les artilleurs avec leurs canons méritent d'attirer notre attention. Ils figurent sur un autre colletin, celui de la collection Scheremetew que l'on verra ci-après (fig. 38). C'est grâce à leur agencement dans ce dernier que nous pensons avoir trouvé leur source iconographique éventuelle. Ils proviendraient d'une autre composition de Tempesta, gravée par Merian vers 1615-1616³⁹, qui fait partie d'une suite consacrée aux faits de l'empereur Charles Quint: la prise du fort de la Golette, près de Tunis, en 1535 (fig. 40).

La dossière, d'une qualité d'exécution analogue, suit très exactement une autre bataille de Tempesta⁴⁰ (fig. 37). Mise à part l'inversion de l'image, les variations sont minimes. Les plus importantes comprennent le déplacement de la cavalerie à gauche de l'estampe et l'utilisation de la figure principale avec un cheval cabré comme point de départ d'un escadron de cavalerie vu de dos, où l'éclat des armures contraste avec la surface sombre des chevaux et les visages découverts des soldats. Signalons encore, au niveau du détail, la modification de quelques armures et coiffures, le pont en pierre de taille et la suppression d'un fantassin et d'un cavalier près du char.

Les rares modifications que nous avons signalées sur ce colletin par rapport aux images de Tempesta nous révèlent que l'on est en présence d'un orfèvre-armurier capable, d'une part, de rendre et faire revivre sur le métal les mille et une figures qui peuplent ces batailles et, d'autre part, d'interpréter, retoucher ou amplifier avec bonheur, finesse et qualité une composition de Tempesta, si compliquée soit-elle.

Nous croyons discerner derrière ce travail minutieux, exécuté vers 1620 si l'on tient compte de la gravure de Merian, un artiste d'origine flamande, auquel on devrait attribuer un colletin dont la partie antérieure est au Musée Poldi Pezzoli de Milan (inv. n° 2194) et la dossière déposée au Musée d'art et d'histoire de Genève (28 d); une dossière de colletin du Musée de l'Armée à Paris (inv. 30388) et peut-être le colletin de la collection Scheremetew. Cependant, comme nous connaissons ce dernier seulement par la reproduction qu'en donne E. von Lenz dans son ouvrage⁴¹ consacré à cette collection, nous nous permettons de garder une certaine réserve, bien qu'on y trouve un esprit de travail analogue.

34. Colletin. Bruxelles, Musée Porte de Hal (Inv. 3181, II, 59c)



35. Colletin. Londres, Wallace Collection (Inv. A 238)



36. Antonio Tempesta, *Bataille*, 1601



37. Antonio Tempesta, *Bataille*, 1601

Collection Scheremetew, Saint-Petersbourg (1897)
Victoria and Albert Museum, Londres

Les scènes qui décorent le colletin Scheremetew (fig. 38) ou plutôt une partie des éléments qui les composent nous sont déjà connus à travers l'exemplaire de la Wallace Collection que l'on vient d'analyser. La partie antérieure représente le siège d'une ville portuaire. A gauche de l'image, on reconnaît, dans le personnage qui regarde le spectateur, le cavalier au cheval cabré de la figure 37. Quant au lancier près de lui, à l'autre placé en deuxième file, au porte-drapeau et aux arquebusiers au centre du bas de l'image, ils sont tous empruntés à la figure 36. Cependant, les deux cavaliers à gauche de la

scène du colletin apparaissent dans une position très semblable dans une des six batailles, déjà citées à propos du colletin Odescalchi, que Merian grava, d'après Tempesta, vers 1620 (fig. 39). Les motifs des artilleurs avec leurs canons et la rangée d'arquebusiers apparaissent ici dans un contexte très proche de la prise du fort de la Golette (fig. 40). En effet, cette gravure présente dans une disposition relativement semblable, les figures qui nous intéressent. Derrière l'alignement des arquebusiers, on y retrouve le long défilé des piquiers, les deux drapeaux, les artilleurs et les canons faisant feu contre une forteresse qui rappelle un peu celle du colletin, et dans le coin supérieur de l'image, la mer avec des galères aux voiles hissées, tandis qu'elles sont déployées et gonflées par le vent sur le colletin.

La dossière montre, dans un cadre différent où le fond est rempli par la vue d'une ville fortifiée, une deuxième version du premier plan de celle de la Wallace Collection. Ici, les lanciers portent les visières de leurs armets abaissées, et le cavalier principal, au lieu de regarder le spectateur, détourne la tête.

Signalons encore l'existence d'une troisième version du premier plan de cette estampe sur la crosse sculptée d'une arquebuse (fig. 41) au Victoria and Albert Museum de Londres (M. 12-1923), dont le canon est signé et daté: HANS REINER ZU EGER 1676. Cette pièce atteste, par sa signature et son décor, que ce genre de composition n'avait pas perdu son charme, dans le milieu armurier, 75 ans après sa création. De plus, elle nous dévoile un champ de recherche à défricher, celui de l'influence de Tempesta dans le décor des armes à feu, domaine dont nous ne nous sommes pas occupés et qui pourrait s'avérer riche et significatif.

Musée Poldi Pezzoli, Milan
Collection privée, Genève

Les deux pièces que l'on présente ici ensemble pour la première fois sont les deux parties d'un même colletin, en fer repoussé, ciselé, en partie doré et argenté, dont la partie antérieure est au Musée Poldi Pezzoli de Milan ⁴² (fig. 42) et la dossière déposée au Musée d'art et d'histoire de Genève où elle est exposée depuis environ dix ans (fig. 43). La facture et le décor de cette dernière pièce, inédite, montrent aisément qu'il s'agit du pendant de la pièce de Milan.

Laissant de côté la richesse et la finesse des encadrements qui entourent les scènes principales ou les médaillons de l'épaulement, nous allons les étudier iconographiquement. La partie antérieure est décorée d'une bataille où les troupes fuient à la débandade, tandis que le centre de la composition est occupé par la figure équestre d'un personnage de haut rang. Celui-ci, tête nue, porte une armure de la fin du XVI^e siècle et tient une sorte de cimenterre. L'ensemble des éléments figurant dans cette scène est tiré de deux œuvres de Tempesta. Le gros des troupes

est une copie fidèle, mais inversée, d'une estampe faisant partie de la suite de batailles dédiée à Pietro Strozzi, secrétaire du pape Paul V (1605-1621)⁴³. Dans celle-ci (fig. 44), on retrouve l'agencement de la composition et presque la totalité des éléments représentés sur le colletin, à l'exception du fond qui est éliminé, et du cheval étendu par terre au centre inférieur de l'image. Cette composition centrifuge se prêtait comme arrière-plan d'une figure en apothéose qui occuperait l'emplacement du cheval. L'armurier, s'en étant aperçu, a choisi pour le remplacer le portrait équestre d'Henri IV, roi de France, gravé par Tempesta en 1593⁴⁴ (fig. 45). Il est rendu très fidèlement sur le colletin, où la seule modification importante est le remplacement du bâton de commandement par un cimenterre.

La dossière est également décorée à partir d'une bataille de Tempesta provenant de la suite gravée en 1601⁴⁵ (fig. 46). La copie sur métal de l'estampe est d'une grande fidélité, si l'on excepte le cheval au sol que l'on voit, dans la gravure, sous la monture du cavalier frappé au dos par un coup de lance. Ici comme dans d'autres images, le fond a été éliminé; il est à peine évoqué par le hérissément désordonné des lances et des piques.

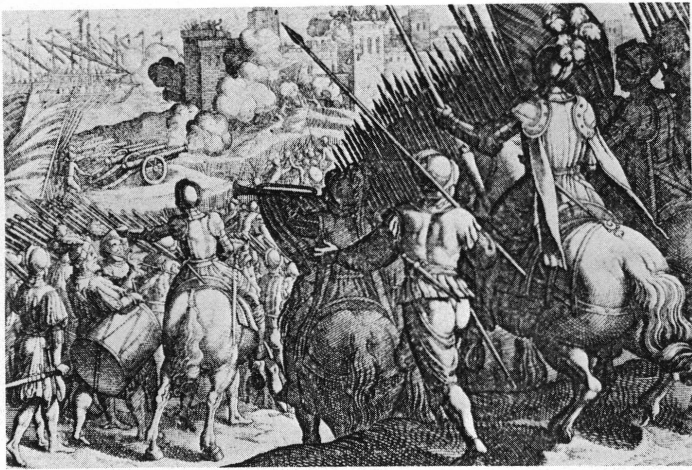
Quant aux médaillons qui ornent l'épaule, ils renferment chacun un cavalier. Ceux de la dossière s'inspirent du cavalier qui avance au galop de la figure 48 et d'un Oriental du fond gauche de la figure 46. Pour ceux de la partie antérieure, nous avons pu remonter seulement au modèle de celui de gauche qui reprend avec des transformations le cavalier vu de dos de la figure 48.

Musée de l'Armée, Paris

La dossière de colletin du Musée de l'Armée à Paris (inv. 30688) présente les mêmes caractéristiques que les trois colletins précédents (fig. 47). De plus, elle est illustrée à partir d'une gravure de Tempesta appartenant aussi à la suite, déjà citée, gravée en 1601⁴⁶ (fig. 48). Ici, l'armurier a préféré compléter un peu la composition gravée au lieu de l'étaler sur la surface disponible. Ainsi, il ajoute, à gauche, un char vu de dos⁴⁷, chargé de trophées et conduit par un Oriental; au-dessus, sur l'épaule, on voit un fond de montagnes avec une forteresse juchée sur un rocher. Tout à droite de la pièce, il augmente le nombre des fantassins et ajoute sur l'épaule, des rochers. Quant à la partie centrale de la composition, elle présente, avec des changements significatifs, la gravure indiquée ci-dessus. L'armurier clarifie un peu l'image en éliminant principalement, d'une part, l'escadron de cavalerie placé sur le monticule, afin d'y faire figurer une bataille évoquée sur le fond droit de l'estampe, et d'autre part, le hallebardier, un des deux tambours du premier plan et les deux grands drapeaux qui flottent au-dessus des piques. Ensuite, il donne une touche personnelle à la scène en modifiant le cavalier vu de dos, et cela sans y être contraint techniquement. C'est ainsi qu'il supprime le bouclier qu'il



38. Colletin. Collection Scheremetew, Saint-Petersbourg (1897)



40. Antonio Tempesta, *Prise du fort de la Golette*, gravée par Matthaeus Merian vers 1615-1616



41. Arquebus. Londres, Victoria and Albert Museum (Inv. M. 12-1923)



39. Matthaeus Merian, *Bataille d'après Antonio Tempesta*, vers 1620



43. Dossière de colletin. Genève déposée au Musée d'art et d'histoire
Collection privée



42. Partie antérieure de colletin. Milan, Musée Poldi Pezzoli (Inv. n° 2194)



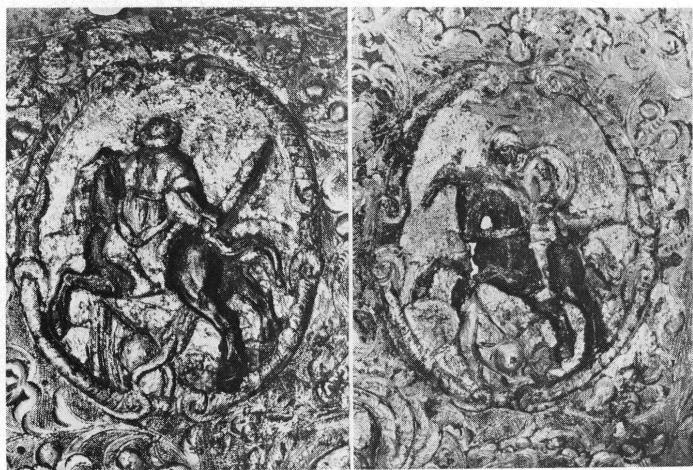
46. Antonio Tempesta, *Bataille*, 1601



44. Antonio Tempesta, *Bataille*, vers 1605-1621



45. Antonio Tempesta, *Henri IV, roi de France, 1593*



Médailles de la dossière fig. 43

porte sur le dos, ajoute le bâton de commandement, modernise l'armure et modifie la position de la tête. Ce dernier changement, qui élimine le rapport originel avec le porte-drapeau, a pour effet d'altérer le sens de la lecture de la composition de Tempesta. Celle-ci ne se fait plus de gauche à droite en suivant le bras qui pointe, mais se concentre de préférence sur la relation entre ce cavalier et celui qui s'approche au galop. En quelque sorte, le mérite de l'armurier, hormis la haute qualité de son travail, est d'avoir centralisé la composition de Tempesta afin de pouvoir mieux l'adapter à ses besoins.

Musée d'art et d'histoire, Genève

C'est avec une dossière du Musée d'art et d'histoire de Genève (inv. D 98) que nous terminons notre enquête sur l'influence de Tempesta dans l'art des armuriers. Exécutée en cuivre doré, repoussé et ciselé par un armurier de qualité, elle illustre à merveille la combinaison surchargée de modèles créés par Tempesta (fig. 49). La profusion de figures qui s'étalent sur toute la surface de la pièce met bien en évidence le sujet voulu par l'armurier pour son décor: une figure équestre en apothéose se détachant sur un champ de bataille. L'intérêt de cette composition ne réside pas dans le choix du sujet, mais dans sa conception. L'armurier aurait pu choisir la formule employée dans la pièce du Poldi Pezzoli, c'est-à-dire l'association partielle de deux estampes, dont l'une deviendrait le fond de l'autre. Pourtant, il a préféré «créer» en quelque sorte son arrière-plan, à travers un curieux *puzzle* de figures hétérogènes empruntées pour la plupart à quelques gravures qui nous ont servi pour illustrer nos raisonnements et comparaisons. Les personnages, déjà rencontrés ou non, que l'on peut repérer sont:

- le soldat à terre avec un bouclier et une épée qui se trouve aussi sur le colletin Odescalchi.
- le groupe des deux cavaliers dont l'un désarçonne l'autre par un coup de lance dans le dos, que l'on a vu dans une estampe à propos du colletin Rothschild (fig. 11). A cette même gravure on pourrait aussi rattacher l'idée du fantassin qui dirige sa lance vers le dos d'un cavalier.
- le cheval et le cavalier qui tombe à terre avec son bouclier, de même que celui qui, au-dessus, se bat à l'épée et protège sa poitrine avec un bouclier, doivent être rapprochés de la figure 33.
- le cavalier, à gauche, qui se retourne, apparaît plus ou moins modifié dans plusieurs estampes de Tempesta; signalons ici, à titre d'exemple, celui qui se trouve dans *le combat des Amazones contre les Grecs*, d'où on a pu tirer également la tête du cheval au sol (fig. 12).
- le fantassin, à droite, qui court avec son bouclier provient de l'angle inférieur droit d'une autre gravure de Tempesta, datée 1600 et dédiée à Lelio Orsino, duc de Gravina⁴⁸ (fig. 50).
- pour le reste des figurants, on trouve, parmi d'autres figures connues, les deux cavaliers du fond dans une gravure de Merian, d'après Tempesta, réalisée vers 1620



Iacobo King Germano, artis in æt incidendi studioso, atq; promotori Nicolai uani Aelii Belgæ hoc Antonij Tempeste opus libens dedicaui Romæ 1651.

47. Dossier de colletin. Paris, Musée de l'Armée (Inv. n° 30688)



48. Antonio Tempesta, *Bataille*, 1601



49. Dossière de colletin. Genève, Musée d'art et d'histoire (Inv. D 98)



52. Jacques Callot, *Louis de Lorraine, prince de Phalsbourg*, 1623



50. Antonio Tempesta, *Bataille*, 1600



51. Matthaeus Merian, *Bataille d'après Antonio Tempesta*, vers 1620

(fig. 51). Si à cela on ajoute une autre estampe du même artiste, déjà citée (fig. 17) où apparaissent deux autres personnages du colletin, on ne peut à bon droit qu'hésiter sur la vraie source employée par l'armurier. Quelle que soit la manière dont cet artisan utilise les modèles graphiques, c'est grâce à la figure centrale du colletin que l'on peut envisager un début de datation solide pour cette pièce. Effectivement, il s'agit de la copie fidèle du portrait de Louis de Lorraine, prince de Phalsbourg, gravé par Jacques Callot en 1623⁴⁹ (fig. 52). Même ici, l'influence de Tempesta se manifeste indirectement sur l'armurier, puisque Callot s'était inspiré lui-même, pour la réalisation de cette œuvre, du portrait d'Henri IV roi de France, gravé par Tempesta en 1593 (fig. 45). Par conséquent, l'armurier qui créa cette dossière, vers 1630, probablement français, s'inspira consciemment ou à son insu de figures inventées par la fertile imagination d'Antonio Tempesta.

S'il est actuellement prématuré de tirer des conclusions d'ordre général concernant l'influence de Tempesta sur les armuriers, on pourrait sans trop de témérité essayer de retracer tout au moins les grandes lignes qui se dégagent de notre travail. En premier lieu, l'identification des modèles iconographiques a permis de préciser un peu plus la chronologie des pièces analysées à partir des dates des gravures qui ont inspiré leurs décors. Il est significatif de relever que la plupart des pièces que nous venons de voir existaient du vivant de Tempesta et il est permis d'imaginer qu'il a pu rencontrer des gens parés de ses images. On constate également que, dans leur grande majorité, ces pièces offrent une reproduction dans le même sens que la gravure originale, et cela malgré leur exécution par repoussage, qui implique un travail depuis le revers. Il est difficile de préciser dans chaque cas la manière dont ces armuriers ont utilisé leurs modèles, car ils ont pu se servir d'estampes déjà inversées, de calques renversés symétriquement ou d'autres procédés, par exemple, celui employé sur la dossière du colletin D 98 du Musée d'art et d'histoire de Genève où les figures ont été dessinées au pointillé sur l'avvers pour guider l'artisan lors du repoussage. Ensuite, on a appris à connaître le «mécanisme» ou la morphologie de ces scènes qui ne sont pas toujours unitaires comme on aurait pu le penser. Ainsi le plus souvent, elles dérivent des premiers plans d'une gravure, ou elles ne sont que la juxtaposition de figures hétérogènes combinées avec plus ou moins de bonheur. Dans la plupart des cas les fonds de l'estampe disparaissent ou sont parfois substitués par un paysage où il n'est pas exclu de retrouver des éléments tirés d'une gravure. Si les premiers plans semblent avoir attiré particulièrement les armuriers, la dossière du colletin C 51 de l'Armeria Reale de Turin⁵⁰ nous prouve que les seconds plans n'ont pourtant pas été négligés ou dédaignés. Enfin, le groupe que nous avons rattaché au colletin A 238 de la Wallace Collection de Londres mérite une place à

part. A l'exception du colletin Scheremetew, il témoigne d'un désir très net de vouloir traduire l'ensemble d'une bataille de Tempesta y compris la foule tumultueuse des combattants. Dans ces travaux, hormis des adjonctions ou des allègements, on trouve soit la copie presque fidèle d'une estampe, soit la combinaison d'images, soit encore, la réorganisation d'une composition. Ces variations au sein de travaux si semblables dans leur facture démontrent que certains armuriers savent aussi bien copier que transformer. Par conséquent, il ne faudrait pas conclure pour l'ensemble des pièces ici reproduites que les transpositions serviles seraient dues à des armuriers à faible personnalité et que celles à figures combinées, compliquées ou non, seraient l'œuvre d'armuriers ayant le sens de la fantaisie. Indépendamment du style personnel de ces artisans, il faudrait se garder – en attendant une enquête beaucoup plus vaste – de tirer des conclusions trop hâtives basées sur un rapport direct de cause à effet entre modèle et copie. Il y a en effet des maillons importants qui nous sont méconnus, voire même inconnus. Pensons d'abord à la part du commanditaire qui, influencé par la mode du moment ou poussé par son goût personnel, impose le sujet à l'armurier. Puis, il faudrait tenir compte du travail de celui-ci par rapport à la commande reçue: a-t-il copié servilement une composition parce qu'il y était contraint, parce que lui-même le désirait ou parce qu'il manquait d'imagination? Enfin, combien d'exemplaires thématiquement semblables a-t-il produits? Étaient-ils tous des copies plus ou moins exactes ou s'en est-il parfois écarté? S'il l'a fait, était-ce poussé par sa fantaisie, parce qu'il était lassé d'un travail routinier ou parce qu'il était tenu de fournir un certain choix à sa clientèle?... Toutes ces questions soulevées ici à titre d'exemple montrent qu'il y a beaucoup d'autres éléments qui doivent entrer en ligne de compte tant pour une meilleure compréhension de l'œuvre d'art que pour un essai d'appréciation de la personnalité d'un artiste.

Au terme de notre enquête nous espérons être parvenu à mettre en évidence l'influence de Tempesta et, à travers lui, de Merian, dans l'art des armuriers. Le témoignage de ces quelques pièces révèle d'ores et déjà qu'une recherche non pas partielle – comme c'est le cas ici – mais systématique à travers l'armement de luxe devrait permettre non seulement l'identification de nouveaux emprunts à Tempesta, mais aussi du recours à d'autres artistes.⁵¹ C'est seulement à ce moment-là que l'on pourra, d'une part, mieux comprendre l'art des armes historiées du XVII^e siècle et d'autre part, tenter de cerner la personnalité des artisans et des artistes qui les ont façonnées.

Ottavio Leoni, *Portrait d'Antonio Tempesta*, 1623

¹ Lucas Heinrich WÜTHRICH, *Das Druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ae.*, Bâle, 1966.

² Pour son influence sur la majolique ou le mobilier, voir par ex.: Bertrand JESTAZ, *Les modèles de la majolique historiée, bilan d'une enquête* (II^e partie), dans: *Gazette des Beaux-Arts*, février 1973, t. LXXXI, pp. 115-118 et Jacques THIRON, *Les cavaliers de l'histoire ancienne dans le décor du mobilier de la Renaissance*, dans: *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1967, pp. 171-185.

³ Lionello Giorgio BOCCIA, *Un inedito dello Stradano: la «rotella» Odescalchi*, dans: *L'Arte*, 1969, n^o 5, pp. 94-116.

Nolfo di CARPEGNA, *La Collezione d'Armi Odescalchi in Roma*, dans: *Waffen-und Kostümkunde*, 1961, pp. 63-71 et *Antiche armi dal sec. IX al XVIII già Collezione Odescalchi*, Roma, Palazzo Venezia maggio-luglio 1969, p. 32, fig. 178.

⁴ Notice sur livre d'inventaire.

Dimensions du colletin, partie antérieure: larg. 28,8 cm, haut. 30 cm; dossière: larg. 28 cm, haut. 20,5 cm. Poids total: 1420 gr.

⁵ Jaques MAYOR, *Le mausolée du duc Henri de Rohan dans la cathédrale de Saint-Pierre à Genève*, Genève, 1890, p. 24: «Il est inutile d'ajouter que l'armure placée sur le cénotaphe après sa restauration et enlevée il y a quelques années n'a jamais appartenu au duc de Rohan; elle était même formée de pièces disparates et d'époques différentes qui ont été restituées à la salle des armures».

⁶ *Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*, II^e fascicule, 1892, pp. 136-138.

Lionello Giorgio BOCCIA, *L'armatura de Gattamelà*, dans: *Armi Antiche*, 1972, pp. 83-131, note 11.

⁷ Adam BARTSCH, *Le peintre graveur*, Vienne, 1818, vol. XVII, pp. 166-167, n^{os} 1121-1132.

⁸ Lucas Heinrich WÜTHRICH, *op. cit.*, pp. 92-94, n^{os} 380-391 (n. 383, pl. 173).



⁹ *Catalogue of a Selected Portion of the Renowned Collection of Armour and Weapons, formed by Robert Curzon (1810-1873) fourteenth Baron Zouche of Haryngworth*, Sotheby, 10 novembre 1920, p. 40, n. 202, pl. XI.

Francis Henry CRIPPS-DAY, *A Record of Armour Sales*, Londres, 1925, pp. 195, 203, fig. 108.

¹⁰ Angelo ANGELUCCI, *Catalogo dell'Armeria Reale*, Turin, 1890, pp. 134-135.

¹¹ Adam BARTSCH, *op. cit.*, p. 156, n^{os} 828-837.

Catalogo generale della raccolta di stampe antiche della Pinacoteca Nazionale di Bologna, Gabinetto delle Stampe. Sezione IV: Incisori Toscani dal XV al XVII secolo, Bologne, 1976, n^{os} 950-960.

¹² Lors de la revision des pièces de l'Armeria Reale de Turin par MM. Bruno Thomas et Ortwin Gamber, en février 1969, les colletins C 61 et C 63 furent marqués d'un F signifiant faux. Le C 62, en argent, d'une facture assez rustique ayant été considéré bon y est de nos jours exposé. L'exemplaire de Genève semblerait très proche du C 63 de Turin; un moulage devrait confirmer ou infirmer s'ils proviennent du même moule.

Dimensions du colletin C 63 de Turin: larg. 20,9 cm, haut. au centre de l'encolure 13,2 cm.

Dimensions du colletin D 109 de Genève: larg. 20,7 cm, haut. 13,2 cm; poids: 450 gr.

¹³ Claude BLAIR, *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor. Arms, Armour and Base-Metalwork*, Fribourg, 1974, pp. 38-40.

¹⁴ Non citée par Adam Bartsch, *op. cit.*

Voir note 11: *Incisori toscani dal XV al XVII secolo*, n. 976.

¹⁵ Adam BARTSCH, *op. cit.*, pp. 154-155, n^o 825.

¹⁶ Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris, Ba 17, p. 5, n^o 17.

¹⁷ *Ibid.*, Ba 16, p. 23, n^o 55.

¹⁸ Guy Francis LAKING, *A Record of European Armour and Arms through seven centuries*, Londres, 1922, vol. V, p. 51, fig. 1460.

Nolfo di GARPEGNA, *op. cit.*, 1969, p. 21, fig. 102, inv. n. 255.

¹⁹ Adam BARTSCH, *op. cit.*, pp. 143-144, n^{os} 545-556.

²⁰ *Ibid.*, p. 151, n^{os} 638-787.

²¹ Lucas Heinrich WÜTHRICH, *op. cit.*, pp. 68-69, n^{os} 305-311, fig. 141.

²² Adam BARTSCH, *op. cit.*, pp. 145-146, n^{os} 560-595.

²³ Joh. Lodov. GOTTFRIDI, *Historische Chronica...*, 1674, p. 174.

²⁴ Voir note 13.

²⁵ Connu aussi sous: Florent GILLES et A. ROCKSTUHL, *Musée de Tsarskoë Selo ou Collection d'Armes de Sa Majesté l'Empereur de toutes les Russies*, St. Pétersbourg et Carlsruhe, 1835-1853, pl. LX.

²⁶ E. von LENZ, *Imperatorskiy Ermitazh. Ukazatel' Otdeleniya Srednikh vekov i Epokhi Vozrozhdeniya. Chast I: Sobranie oruzhiya*, St. Pétersbourg, 1908, p. 180.

²⁷ Adam BARTSCH, *op. cit.*, pp. 144-145, n. 559.

²⁸ Angelo ANGELUCCI, *op. cit.*, pp. 133-134.

²⁹ Adam BARTSCH, *op. cit.*, p. 156, n^{os} 838-847.

³⁰ *A Pictorial and Descriptive Record of the Origin and Development of Arms and Armour*, Londres, 1894, pl. LI.

³¹ *La collection Spitzer*, t. VI (Armes et Armures), Paris, 1892, p. 10, n^o 34, pl. XVI et frontispice.

³² Aldo Mario AROLDI, *Armi e armature italiane fino al XVIII secolo*, Milano, 1961, p. 89, tav. XIII.

³³ Nolfo di CARPEGNA, *op. cit.*, p. 18, n^o 83.

³⁴ Voir notes 25, pl. XII et 26, ainsi que: Florent GILLES, *Notice sur le Musée de Tsarskoë-Selo, renfermant la collection d'armes de Sa Majesté l'Empereur*, St. Pétersbourg, 1860, p. 49, n^o 328.

³⁵ James MANN, *Wallace Collection Catalogues. European Arms and Armour*, Londres, 1962, vol. I, p. 172, pl. 78, inv. A 239

³⁶ Voir note 29.

³⁷ Guy Francis LAKING, *op. cit.*, pp. 50-51, fig. 1458.

James MANN, *op. cit.*, pp. 171-172, pl. 76.

³⁸ Adam BARTSCH, *op. cit.*, pp. 156-157, n^{os} 848-855.

³⁹ Lucas Heinrich WÜTHRICH, *op. cit.*, pp. 78-80, n^{os} 344-351.

Fernando CHECA CREMADES, *Carlos V, Héroe Militar (a propósito de la serie «Las batallas de Carlos V» grabada por A. Tempesta)*, dans: *Goya*, sept.-oct. 1980, n^o 158, pp. 74-79. Il est étonnant que l'auteur situe cette série créée par Tempesta et gravée par Merian, vers 1550, alors qu'aucun de ces deux artistes n'était encore né.

⁴⁰ Voir note 38.

⁴¹ *Die Waffensammlung des Grafen S. D. Scheremetew in St. Petersburg*, Leipzig, 1897, p. 35, n° 90, pl. XVIII.

⁴² Lionello Giorgio BOCCIA, *Armi e Armature*, dans: *Il Museo Poldi Pezzoli*, Milano, 1972, p. 49, fig. 60.

Domenico COLLURA, *Armi e armature. Museo Poldi Pezzoli*, Milano, 1980, pp. 51-52.

⁴³ Voir note 11.

⁴⁴ Adam BARTSCH, *op. cit.*, p. 150, n° 636.

Lars Olof LARSSON, *Antonio Tempesta och ryttarporträttet under 1600-talet*, dans: *Konsthistorik Tidskrift*, 1968, t. XXXVII, pp. 34-42.

⁴⁵ Voir note 38.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Les roues du char sont rendues selon une mauvaise perspective.

⁴⁸ Non précisée par Adam Bartsch, *op. cit.*, voir n° 11: *Incisori toscani dal XV al XVIII secolo*, n. 975.

⁴⁹ J. LIEURE, *Jacques Callot*, Paris, 1924, t. I, p. 85; t. V, p. 46, n° 505.

M. S. SORIA, *Las lanzas y los retratos ecuestres de Velázquez*, dans: *Archivo español de arte*, 1954, t. XXVII, n° 106, pp. 93-108.

⁵⁰ De même, bien que partiellement, la dossière citée du Musée Porte de Hal à Bruxelles.

⁵¹ On vient de voir l'exemple Jacques Callot.

Crédit photographique

Maurice Aeschmann, Genève: fig. 43 et détail des médaillons

Gabinetto Fotografico, Soprintendeza per i Beni Artistici e Storici, Florence: fig. 3, 4 et 12

Institut royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles: fig. 34

Museo Poldi Pezzoli, Milan: fig. 42

Herbert Pattusch, Genève: fig. 52

Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, Turin; Armeria Reale: fig. 21

Wallace Collection, Londres: fig. 31 et 35

Musée d'art et d'histoire, Yves Siza, Genève: fig. 2, 6 et 49

Les figures 10, 19, 27, 28, 30, 32 et 38 ont été tirées des ouvrages suivants:

Claude BLAIR, *op. cit.*, fig. 10

Florent GILLES et A. ROCKSTUHL, *op. cit.*, pl. XII et LX

Edwin J. BRETT, *op. cit.*, pl. LI

J. Starkie GARDNER, *op. cit.*, fig. 26

E. von LENZ, *op. cit.*, pl. XVIII

La collection Spitzer, *op. cit.*, pl. XVI

Aldo Mario AROLDI, *op. cit.*, tav. XIII

Les figures 5, 7-9, 11, 13-18, 20, 22-27, 29, 33, 36, 37, 39, 40, 44-48, 50, 51 et le portrait d'Antonio Tempesta par Ottavio Leoni, sont de l'auteur.

Les estampes reproduites dans les figures 7-11, 15, 20, 22, 33, 36, 37, 44, 45, 46, 48 et 50 se trouvent au Gabinetto Nazionale delle Stampe à Rome; celles des figures 13, 16-18, 23-26, 29, 39, 40, 51 ainsi que le portrait d'Antonio Tempesta par Ottavio Leoni, se trouvent à la Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris. Celles qui portent les numéros 5 et 52 sont conservées au Cabinet des Estampes de Genève.

Remerciements

Nous tenons à remercier les collectionneurs, les conservateurs et les Institutions qui nous ont permis de photographier, accordé des autorisations ou procuré des reproductions. Nous exprimons également notre gratitude à Mauro Natale pour ses suggestions et ses encouragements, ainsi qu'à Wanda Kalwaryjska, Gérard Blanc et Nicolas Dürr. Que Lionello Giorgio Boccia trouve ici toute notre reconnaissance.