

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 37 (1989)

Artikel: Quelques armes ornées d'une bataille d'Antonio Tempesta
Autor: Godoy, José-A.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-728498>

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: 29.12.2025

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

Quelques armes ornées d'une bataille d'Antonio Tempesta

Par José-A. GODOY

L'acquisition par le Musée d'art et d'histoire, en 1988, de la dossière de colletin AD 7163 qui depuis plus d'un lustre était exposée dans la Salle des Armures grâce à l'amabilité de son propriétaire, nous a incité à lui dédier une nouvelle étude. En effet, nous l'avons déjà présentée ici en 1981, dans un article intitulé *Quelques jalons sur l'influence d'Antonio Tempesta (1555-1630) dans l'art des armuriers*¹; puis, en 1985, en collaboration avec Lionello G. Boccia, dans la notice consacrée à son pendant ou partie antérieure de colletin qui est conservé au Musée Poldi Pezzoli de Milan (n° 2194)². Ces deux textes sont toujours d'actualité et de ce fait, nous avons peu à y ajouter en ce qui concerne son iconographie, sa datation ou sa facture. Notre propos ici est d'apporter quelques éléments nouveaux et surtout de présenter les rares armes qui, à notre connaissance, sont ornées d'une même scène de bataille empruntée à l'œuvre graphique d'Antonio Tempesta (1555-1630), peintre et graveur italien qui exerça une grande influence sur l'art du XVII^e et du XVIII^e siècle. Celle-ci se justifie par la diversité des sujets qu'il traita et surtout par l'abondance de ses estampes, plus de mille cinq cents, qui se répandirent très rapidement en Europe. Certaines séries gravées, comme celles consacrées aux chasses ou aux batailles, jouirent d'une faveur singulière et naturellement, elles servirent de source d'inspiration ornementale dans les ateliers des armuriers. Ceux-ci ne se limitèrent pas à une simple transposition des compositions de Tempesta et dans un bon nombre de cas, ils simplifièrent ou modifièrent leurs modèles, soit pour élaborer des images plus personnalisées, soit pour pouvoir mieux les adapter à leurs besoins. Généralement, ces nouvelles compositions dérivent des premiers plans d'une estampe, ou sont le résultat d'une réutilisation maniériste de plusieurs figures hétérogènes combinées souvent avec maîtrise.

Dans le cas de la dossière de colletin AD 7163 du Musée d'art et d'histoire de Genève (fig. 1), on est face à l'œuvre d'un habile orfèvre-armurier capable de transposer sur le métal, avec raffinement, une des plus belles batailles conçues par Tempesta en 1601 (fig. 2). Elle fait partie d'une suite de huit estampes et porte la légende: «Jacobo Kinig Germano, artis in aes incidendi studioso, atque promotori Nicolaus van Aelst Belga hoc Antonii Tempesta opus lubens dedicauit Romae 1601»³. Cette dossière⁴ est en acier repoussé, gravé, argenté et doré, avec le pourtour extérieur et l'encolure soulignés d'une bande rabaissée, parsemée de

rivets et bordée d'un bourrelet simulant une torsade. Le champ de la pièce est orné d'un riche encadrement central et de deux médaillons ovales aux épaulements, tandis que le reste de la surface est travaillé avec des petits feuillages gravés au burin. L'encadrement central, aux lignes complexes, est surmonté d'un mascaron et flanqué de deux chérubins en relief; en plus, à chacune de ses extrémités supérieures, pend un trophée d'armes qui donne un certain effet de profondeur vis-à-vis de la bataille représentée en toile de fond. Les figurants de cette bataille, comme les deux cavaliers des médaillons des épaulements, sont en bas-relief. La copie de la bataille de Tempesta est ici très fidèle et les modifications sont minimes. D'une part, l'image a été simplifiée en omettant le cheval au sol que l'on distingue au-dessous de la monture du cavalier frappé au dos par un coup de lance, et en faisant disparaître le fond de la mêlée à peine évoqué, sur le colletin, par le hérissement de quelques lances. D'autre part, la scène a été élargie à droite où l'on a complété la figure du cavalier jouant d'une trompette, que l'on trouve partiellement caché derrière le combat du premier plan. Il est fort probable que l'armurier se soit inspiré pour le parfaire de la figure du cavalier central. Quant aux cavaliers des médaillons qui décorent l'épaulement, ils proviennent aussi de l'œuvre de Tempesta. Celui du médaillon gauche correspond à l'Oriental qui apparaît sur le fond, à gauche, de la bataille que nous venons de voir, tandis que celui du médaillon droit se retrouve dans le cavalier qui avance au galop dans une autre bataille⁵ appartenant à cette même série d'estampes (fig. 3).

Le devant de colletin conservé au Musée Poldi Pezzoli de Milan (n° 2194) s'inspire aussi de deux œuvres de Tempesta. Il s'agit du portrait équestre d'Henri IV, roi de France, daté de 1593 et de la copie fidèle, mais inversée, d'une bataille faisant partie de la série dédicacée à Pietro Strozzi, secrétaire du pape Paul V (1605-1621)⁶.

L'orfèvre-armurier qui avec talent, finesse et minutie créa vers 1620 le colletin de Genève-Milan, doit être très vraisemblablement un artiste d'origine flamande auquel nous avons attribué un très petit groupe de colletins tous ornés de compositions de Tempesta et qui présentent un style et une facture analogues. Nous pensons au colletin A 238 de la Wallace Collection de Londres; à la dossière de colletin n° 30388 du Musée de l'Armée de Paris et, très probablement, aussi au colletin de l'ancienne collection Scheremetew aujourd'hui au Musée de l'Ermitage à Leningrad



1. Dossière de colletin, Genève. Musée d'art et d'histoire (AD 7163).



Iacobo Kinig Germano, artis in æt incidenti studioso, atq; promotori Nicolaus uan Aelis Belga hoc Antonij Tempesta opus lubens dedicauit Roma 1601.

2. Antonio Tempesta, *Bataille*, 1601.

3. Antonio Tempesta, *Bataille*, 1601.



Iacobo Kinig Germano, artis in æt incidenti studioso, atq; promotori Nicolaus uan Aelis Belga hoc Antonij Tempesta opus lubens dedicauit Roma 1601.

(Z.O. n° 3030). Etant donné que nous avons déjà reproduit ces trois pièces et étudié leur iconographie, nous nous permettons de renvoyer le lecteur intéressé à notre article cité, de 1981, où il trouvera des informations plus détaillées.

A ce groupe de colletins, nous sommes tentés de rattacher trois autres pièces, de très bonne qualité, dont deux sont conservées au Metropolitan Museum of Art de New York et à l'Armeria Reale de Turin, tandis que la troisième faisait partie – comme celle de New York – de l'ancienne collection Spitzer.

Le devant de colletin n° 51.170.6 du Metropolitan Museum of Art de New York⁷ est en acier, gravé, repoussé, argenté et doré (fig. 4). L'encolure et le pourtour extérieur, en forme de bourrelet portant des traits gravés simulant une torsade, sont soulignés par une bande légèrement rabaissée, parsemée de têtes de rivets et remplie de feuillages finissant parfois en tête d'animal. Ceux-ci sont gravés au burin et s'étendent sur une grande partie du champ de la pièce. Le centre de celui-ci est enjolivé par un encadrement singulier avec des feuillages en volute, un chérubin et deux figures chimériques féminines ailées. Au sein de ce cadre se trouve, dans un paysage, un cavalier à la romaine qui porte un drapeau et foule à ses pieds un trophée d'armes. Signalons encore que, parmi les feuillages gravés figure, en haut et en bas de la zone axiale, un petit mascaron ailé qui rappelle ceux que l'on retrouve à la même place sur le colletin de Turin.

Le devant de colletin C 54 de l'Armeria Reale de Turin⁸ (fig. 5), argenté et doré, suit dans ses grandes lignes la facture et le système décoratif employé dans le colletin de New York. Mais, ici, les encadrements à volutes ont une surface lisse et s'accrochent au médaillon central où figure, en bas relief, un guerrier à pied, armé à la romaine, placé devant une ville en flammes et entouré d'un trophée d'armes. Le reste de la surface du colletin est finement gravé au burin avec des feuillages qui abritent des grotesques ou des figures monstrueuses de type humain ou animal.

Le devant de colletin ex-Spitzer (fig. 6), en acier «ciselé, doré et argenté»⁹ rappelle en partie le plan ornemental du colletin de Turin. Il est agrémenté de trois médaillons ovales avec des trophées d'armes placés au centre et aux épaulements. Ces médaillons sont reliés par un encadrement décoratif à volutes, tandis que le reste de la surface de la pièce est orné de petits feuillages gravés finissant parfois en tête de dauphin.

Les trois colletins d'apparat de New York, Turin et ex-Spitzer nous révèlent une autre facette de la production relative aux colletins complets ou incomplets que nous venons de citer et en même temps, illustrent bien les analogies, diversités et juxtapositions des tendances artistiques de l'époque. En dehors d'une moindre place consacrée au motif historié qui, de plus, n'est pas tiré apparemment de l'œuvre de Tempesta, nous y retrouvons des éléments communs et une facture stylistiquement similaire. Toutefois,



4. Partie antérieure de colletin. New York, The Metropolitan Museum of Art (n° 51.170.6). Don d'Alan Rutherford Stuyvesant, 1951.

ces colletins sont travaillés dans un esprit différent, mais on y découvre une variante du système ornemental déjà amorcé dans le colletin de Genève-Milan où le motif des petits feuillages gravés tend à remplir le maximum de champ possible. A savoir, dans les exemplaires de Londres, Paris et Leningrad, les surfaces destinées à recevoir cette décoration se limitent aux bandes rabaissées qui soulignent le pourtour extérieur et l'encolure, tandis que le reste de la surface est rempli par le sujet historié travaillé en bas-relief. Par contre, dans le colletin de Genève-Milan les figures en relief ont été délimitées au sein d'un grand encadrement central et de deux petits médaillons aux épaulements, laissant ainsi les motifs à feuillages se déployer sur un champ plus important, motifs devenant presque prioritaires dans les pièces de colletin de New York, de Turin et ex-Spitzer. Par conséquent, on est passé ainsi de la prédominance des sujets en relief à celle des feuillages gravés. Cependant, soulignons qu'il ne s'agit pas ici d'une évolution s'étalant dans le temps, mais plutôt, de la coexistence de systèmes décoratifs contemporains où chaque élément du vocabulaire ornemental prend plus ou moins d'importance selon le goût ou les capacités de l'armurier, sans oublier les éventuels désirs émis ou imposés par le commanditaire. En effet, tous ces



5. Partie antérieure de colletin. Turin, Armeria Reale (C 54).



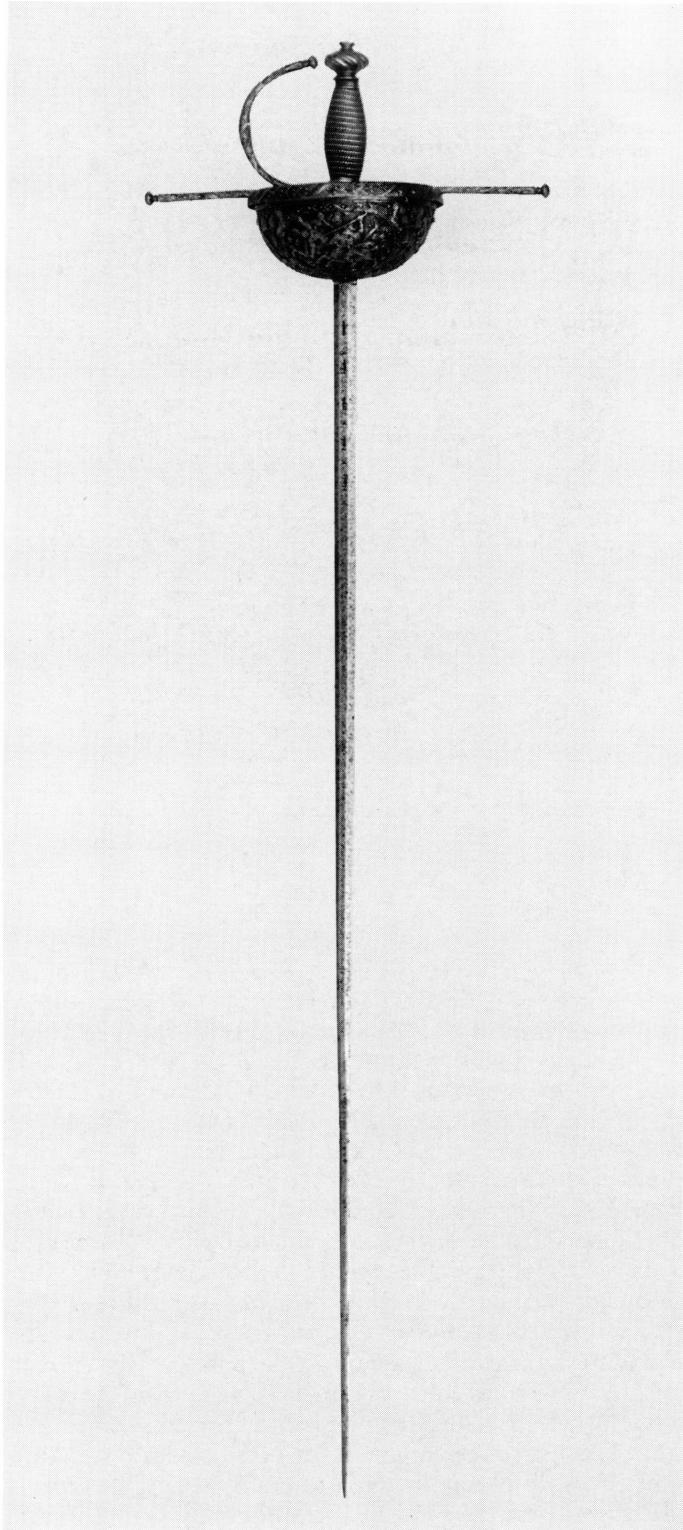
6. Partie antérieure de colletin. Ancienne collection Spitzer.

colletins sont de la même époque et ont été exécutés vers 1620. Une autre de leurs analogies est la façon de présenter les figures des combattants, les personnages isolés, ou les chevaux. Ils ont toujours les parties non vêtues de leurs corps traitées en noir, de manière à bien se détacher des tonalités argentées ou dorées de l'ensemble de la pièce. Les mascarons et les chérubins du colletin de Genève-Milan sont travaillés aussi dans ce même esprit. Ces derniers sont du même style que celui figurant sur le colletin de New York. Une dernière similitude entre ces deux pièces s'observe dans la façon d'obtenir un effet de profondeur au niveau de l'encadrement central et de ses ornements. Celui-ci est obtenu par le biais des ailes des chérubins ou des figures féminines, qui s'enroulent autour du cadre. Quant au colletin C 54 de Turin, ce même résultat est atteint par les bandes spiralées qui s'accrochent au médaillon central, effet qui s'étend aux médaillons des épaulements dans le colletin ex-Spitzer.

Plusieurs décennies après la création de ces colletins de parement, l'influence exercée par l'œuvre d'Antonio Tempesta perdurait sans se flétrir chez les armuriers. Sa persistance dans le monde versatile de la mode, se manifeste

explicitement dans le fait de retrouver la même bataille représentée sur la dossière de colletin AD 7163 de Genève dans deux armes blanches datables du troisième quart du XVII^e siècle et dans une arquebuse datée de 1677. Il s'agit de la rapière n° 11.89.2 du Metropolitan Museum of Art de New York, de l'épée G 98 de la Real Armería de Madrid et de l'arquebuse n° 191 du Château Osterstein en Allemagne.

La rapière n° 11.89.2 du Metropolitan Museum of Art de New York¹⁰ (fig. 7) possède une coquille de garde hémisphérique finement ciselée, ornée de trophées d'armes, de deux médaillons avec des scènes de bataille et d'un autre, autour du passage de la lame, portant la signature de l'armurier: CARLO PICININO, membre présumé d'une famille d'armuriers milanais de renom. Les cadres de ces médaillons sont travaillés en couronne de laurier, de même que le rebord replié vers l'extérieur de la coquille qui sert de brise-lame. Les figures qui animent les batailles des médaillons sont tirées de plusieurs gravures de Tempesta. La bataille placée sur la face de garde de la coquille (fig. 8) provient de l'estampe de 1601 déjà employée pour la décoration de la dossière de colletin AD 7163 de Genève. Comme dans la dossière, l'armurier a utilisé, en le simplifiant, le premier plan de la gravure; puis, il a comblé avec deux combattants



7. Rapière. New York, The Metropolitan Museum of Art (n° 11.89.2).
Don de J. Pierpont Morgan, 1911.

l'espace triangulaire devenu alors libre entre les deux figures principales. Dans cette composition l'armurier montre son talent en modifiant aisément les tumultueuses batailles de Tempesta. En ce qui concerne les deux figures centrales, il effectue peu de changements et ceux-ci se limitent au harnais de la monture du cavalier armé avec la lance où l'on peut constater l'omission du frontal pointu et la modification de la selle, et de sa couverture en peau d'animal. Quant au lancier qui, au deuxième plan, enfonce son arme sur la poitrine d'un guerrier en train de tomber à terre, l'armurier a fait des changements importants. En effet, il a préféré compléter la figure du lancier au détriment de celle spectaculaire et agitée de sa victime. Ainsi, il a omis le cheval et une partie du corps de celle-ci qu'il remplace par la tête et les pattes du cheval du lancier qui, en plus, a reçu une bourguignotte à la place du turban. Quant aux deux combattants ajoutés au centre de l'image, cet armurier imaginatif a pu aussi bien les copier que les inventer. Néanmoins, il se pourrait qu'il se soit inspiré librement d'une autre série de gravures de Tempesta dédiée aux Métamorphoses d'Ovide qui date de 1606. Nous pensons en particulier à celles portant les numéros 113 et 114 où figurent respectivement un combat entre Grecs et Troyens, et un autre entre Cycnos et Achille¹¹.

La bataille figurant sur le médaillon placé du côté contre-garde de la coquille (fig. 9), trouve aussi son origine dans la classique estampe de 1601 (fig. 2) et dans deux autres de la même série¹². Le cavalier qui se tourne vers l'arrière et porte une bourguignotte ayant un rapace pour cimier provient de la figure 10, tandis que le lancier qui désarçonne son adversaire et s'apprête à le tuer, trouve sa source dans la figure 11. En mélangeant ces deux groupes, l'armurier cache partieille-





8. Rapière (n° 11.89.2), détail.

ment le cheval du lancier. Quant au soldat à pied, portant une lance et un bouclier, et qui tourne la tête vers l'arrière, on le trouve dans l'angle inférieur gauche de l'estampe de 1601 (fig. 2). Mais, ici, comme seule l'une de ses jambes était visible, l'armurier a complété son corps en prenant comme modèle celle qui appartient au guerrier avec turban qui, vu de dos, court devant lui. A travers cette figure «refaite» l'armurier nous montre, une fois encore, sa connaissance profonde des figures de Tempesta qu'il imbrique en fonction de leurs attitudes similaires dans des compositions différentes. En effet, ce soldat apparaît dans la gravure avec une partie du corps cachée derrière le pied d'un cheval, situation qu'il retrouve avec un autre cheval dans la coquille de l'épée. Notons qu'une bataille semblable à celle du dernier médaillon figure sur le côté joue de la crosse sculptée de l'arquebuse M.12-1923 du Victoria and Albert Museum de

Londres, dont le canon est signé et daté: HANS REINER ZU EGER 1676. Le sculpteur utilise ici les gravures des figures 10 et 11, cette dernière inversée. Rappelons que l'autre face de la crosse est aussi ornée d'un thème de Tempesta¹³.

La monture de l'épée n° 11.89.2 du Metropolitan Museum of Art de New York, signée Carlo Picinino, est une œuvre milanaise du troisième quart du XVII^e siècle. Elle s'apparente fortement à l'épée n° 67 du Château de Windsor¹⁴ et à la pièce n° 377 du Musée Bardini de Florence¹⁵ qui ont une coquille avec le même système décoratif à base de trophées d'armes et de médaillons ornés de motifs guerriers qui semblent inspirés de l'œuvre de Tempesta; ces motifs sont endommagés et peu distincts sur la pièce de Florence. Un autre exemplaire analogue est l'épée A 662 de la Wallace Collection de Londres¹⁶ dont la coquille est décorée avec les figures des empereurs Ninus et Jules César qui font par-



9. Rapière (n° 11.89.2), détail.



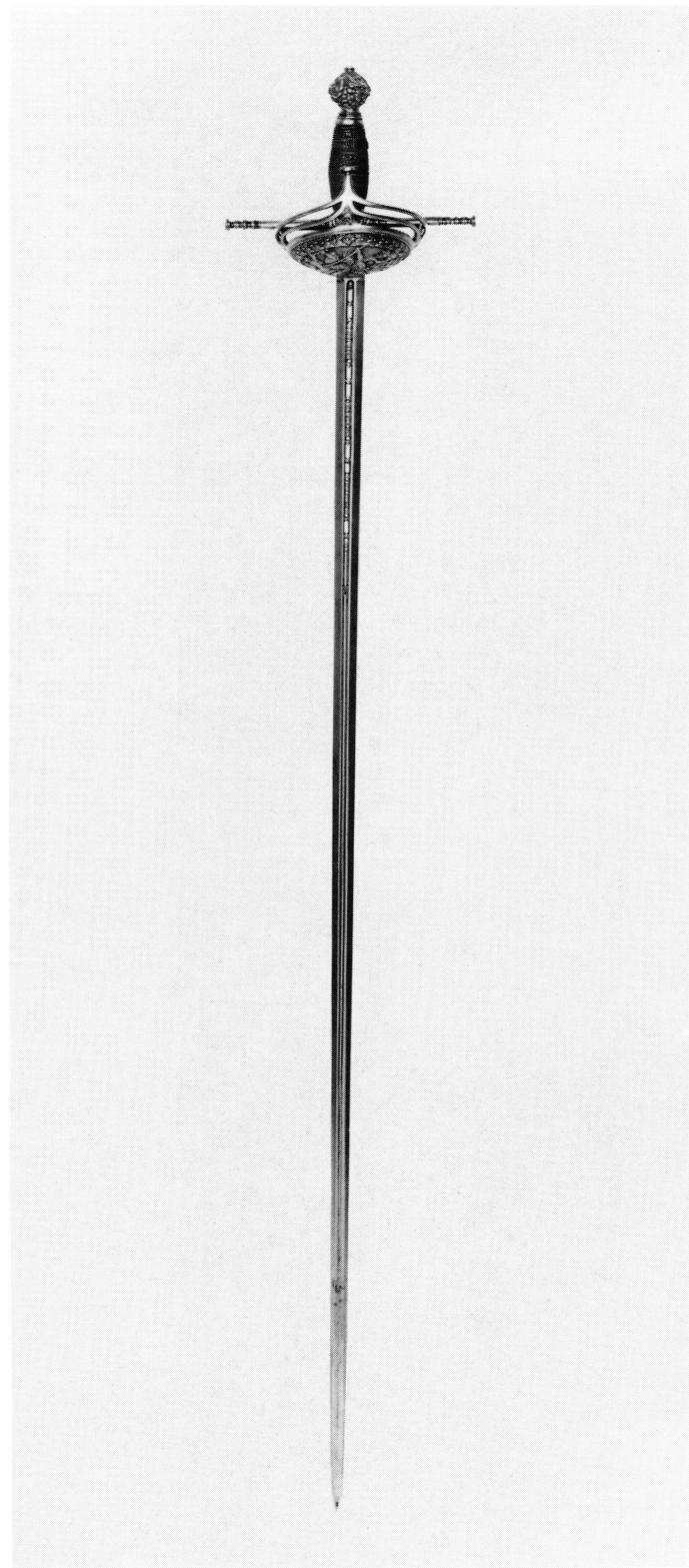
10. Antonio Tempesta, *Bataille*, 1601.

11. Antonio Tempesta, *Bataille*, 1601.



tie de la série des Quatre Empires du Monde, gravé par Adrien Collaert d'après les compositions de Martin de Vos.

L'épée G 98 de la Real Armería de Madrid a toujours été considérée comme une pièce homogène datant de la fin¹⁷ ou du milieu¹⁸ du XVII^e siècle (fig. 12). Sa lame porte sur les deux faces de la cannelure centrale, partiellement ajourée, la signature : IVAN MARTINEZ (côté garde) EN TOLEDO (côté contre-garde). A notre avis, il s'agit d'une arme composite à plus d'un titre, d'où sa silhouette atypique. La pièce qui nous intéresse particulièrement dans le cadre de cette étude est sa valve de garde décorée de figures de Tempesta¹⁹. Cette valve est composée d'une calotte concave ceinturée d'une bordure ajourée à double rangée de branches qui se rejoignent en pointe surmontée d'un bouton. La calotte est sobrement ciselée avec un pourtour en couronne de laurier encadrant la bataille de Tempesta. Ici, l'armurier s'est limité à copier, en les simplifiant, les deux figures principales de la bataille et à compléter le reste de la surface disponible avec les images d'un guerrier qui s'apprête à frapper avec son épée et d'un cavalier qui joue d'une sorte de trompette. Le premier personnage pourrait provenir, éventuellement, d'une estampe appartenant à la série, déjà citée, dédicacée à Pietro Strozzi²⁰ (fig. 13), tandis que le second, figure dans l'angle supérieur droit de la gravure ayant servi de source pour les deux figures principales (fig. 2). Cependant, ici, comme sur la pièce du Musée d'art et d'histoire de Genève, la monture et la moitié inférieure du corps du cavalier ont été complétées en s'inspirant très probablement de la figure du cavalier central. Nous avons souvent rencontré des adjonctions ou des modifications de ce type, ce qui nous incite à penser qu'elles ne représentaient pas une difficulté pour le savoir-faire des artisans de l'époque. Il est, toutefois, inattendu de constater que cette garde est percée au cœur de la composition d'un orifice pour le passage de la lame et aussi, qu'il n'est pas encadré ou délimité par un filet ou un décor quelconque, comme nous l'avons vu, par exemple, sur l'épée de New York. Nous pensons donc que cette garde n'est pas celle d'une épée, mais celle d'une dague de main gauche remaniée. Son utilisation en tant que coquille d'épée, à la façon d'une rapière comme celle de New York, impliquait automatiquement l'exécution de cette découpe, désaxée (fig. 14), au seul endroit où elle causait, pour ainsi dire, un dommage mineur : la ligne du ventre du cheval. Les dagues auxquelles nous faisons allusion se nomment ainsi du fait qu'elles se portaient à la main gauche tandis que le combattant empoignait avec la droite l'épée. Comme il est d'usage dans ces armes, la base de la valve se fixe au niveau des quillons et celle-ci, de par sa forme arquée, se relève jusqu'à rejoindre le pommeau, couvrant ainsi la main de son possesseur et présentant, au spectateur, l'ensemble de sa surface lisse ou richement décorée. Parmi les différents types de garde des dagues de main gauche, il y en a un qui a exactement la structure de «l'épée» G 98 de Madrid. Ce modèle de garde (fig. 15) est



12. Epée composite. Madrid, Real Armería (G 98).

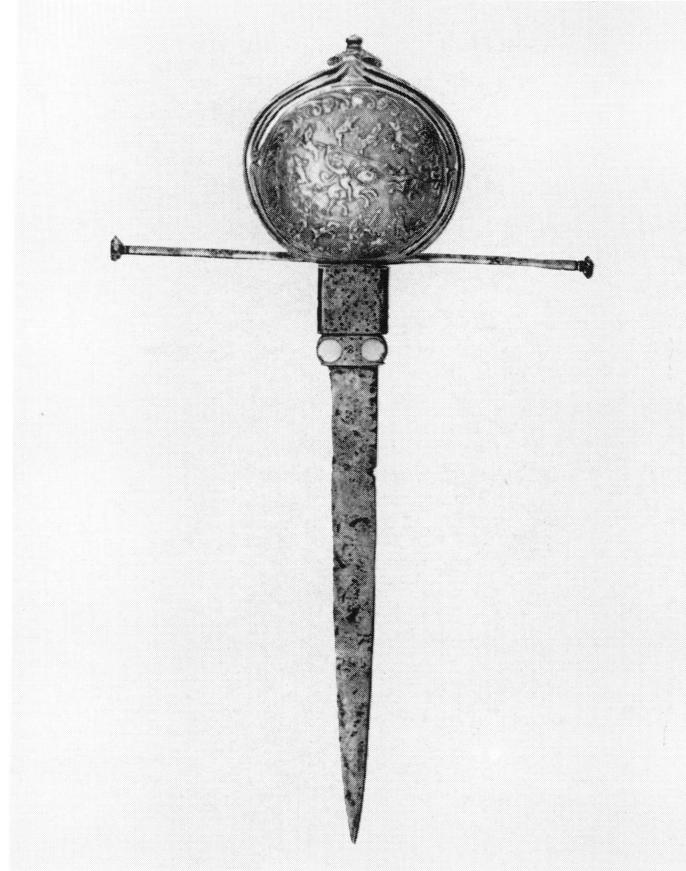


13. Antonio Tempesta, *Bataille*, vers 1605-1621.





14. Epée composite (G 98), détail.

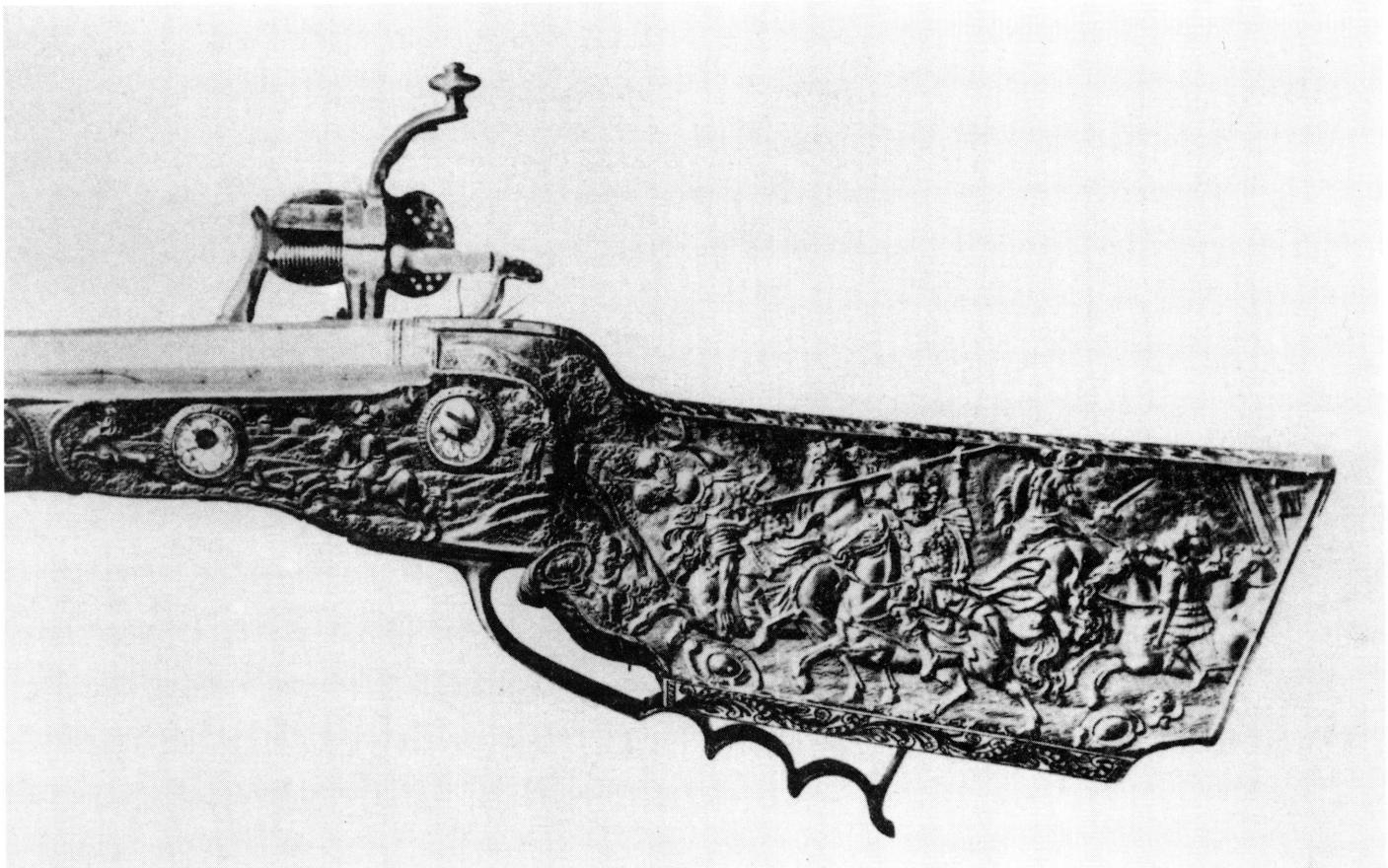


15. Dague de main gauche. Collection Kienbusch, Philadelphia Museum of Art (n° 385).

représenté, par exemple, au Musée de Castel Sant'Angelo à Rome (n° 82)²¹, au Musée Poldi Pezzoli de Milan (n° 2587)²², à la Wallace Collection de Londres (A 839)²³, dans la collection George F. Harding à l'Art Institute de Chicago (n° 2032)²⁴, au Philadelphia Museum of Art (cat. n° 385)²⁵ et au Metropolitan Museum of Art de New York (inv. 04.3.53)²⁶. En conclusion, la coquille de garde de l'épée composite G 98 de la Real Armería de Madrid serait, à notre avis, la valve de garde d'une dague de main gauche, œuvre espagnole ou italienne du troisième quart du XVII^e siècle.

L'arquebuse n° 191 de la collection du Château Osterstein (1908), sis dans la région de Gera, non loin de Leipzig, est signée sur le canon par Hans Keiner d'Eger et porte la date de 1677²⁷ (fig. 16). La crosse est richement sculptée et parmi ses sujets, nous pouvons admirer une nouvelle manière d'utiliser la même gravure de Tempesta. Ici, les deux cavaliers déjà rencontrés, sont associés à trois figures emprun-

tées à d'autres estampes de Tempesta. L'ensemble des cavaliers compose une scène de bataille cohérente et c'est grâce à l'analyse de ces figures que l'on peut connaître la genèse du travail du sculpteur. Celui-ci, bien qu'ayant la place nécessaire, n'a pas voulu faire une version de la bataille dans le style de celle que l'on trouve sur la dossière AD 7163 de Genève, c'est-à-dire, la réplique du premier plan de la composition de Tempesta. Il emprunte seulement à l'estampe de 1601 les deux cavaliers principaux et l'idée de placer des boucliers au sol (fig. 2); puis, il complète les vides avec trois autres figures aux attitudes fort répandues dans l'œuvre de Tempesta. Signalons, par exemple, que le cavalier vu de dos, à droite, pourrait correspondre soit à l'un des cavaliers du coin supérieur de cette même estampe, soit à celui situé à l'extrême gauche de la bataille n° 6 faisant partie d'une suite de dix estampes gravées à Rome en 1599²⁸, soit encore au figurant d'une des gravures dédicacées à Pietro Strozzi²⁹. Toutefois, nous estimons que le sculpteur a dû s'inspirer ici de l'arrière fond



16. Arquebuse, détail. Château Osterstein (n° 191).

d'une bataille (fig. 10) déjà vue à propos de la rapière n° 11.89.2 du Metropolitan Museum of Art de New York. Ainsi, dans l'angle inférieur gauche de cette image on y trouve, l'un à côté de l'autre, ces trois cavaliers que le sculpteur a séparés et distribués à son goût, selon les besoins de «sa» bataille. Rappelons que l'arquebuse M 12-1923 du Victoria and Albert Museum de Londres, déjà citée, a, comme celle-ci, la crosse sculptée avec des motifs de Tempesta et le canon forgé une année auparavant par un autre armurier de la ville d'Eger, en Bohème.

Les quatre versions de cette bataille de Tempesta nous montrent que tant les armuriers de 1620 que ceux de 1650-1677 ont «retravaillé» chacun à sa façon leur modèle. Cependant, tous ont unanimement éliminé, comme on peut le comprendre, le fond de l'image avec ses nombreuses petites figures. L'auteur de la dossierie AD 7163 du Musée d'art et d'histoire de Genève est, sans aucun doute, le meilleur interprète de cette bataille puisqu'il transpose

assez fidèlement l'ensemble du premier plan de la composition. Carlo Picinino dans l'épée n° 11.89.2 du Metropolitan Museum of Art de New York, respecte aussi son modèle, mais, comme son champ était plus restreint, il a opté pour la réorganisation de la scène en omettant et en complétant certaines figures; en même temps, frappé par l'horreur du vide, il ajoute deux autres personnages à l'arrière-plan des deux figures principales. Dans le cas de la valve de la dague de main gauche G 98 de la Real Armería de Madrid, le manque de place est aussi évident d'où un combat sensiblement réduit et simplifié. Toutefois, son auteur est moins minutieux que Carlo Picinino; mais, comme lui, il a retouché et ajouté d'autres figurants. Quant au sculpteur de la crosse de l'arquebuse n° 191 du Château Osterstein, il n'était pas intéressé à reproduire l'intégralité du premier plan de l'image de Tempesta et il a préféré composer «sa» bataille. Pour cela, il n'a emprunté que les deux figures principales et il les a combinées avec trois autres provenant d'une estampe différente.

Toutes ces variations au sein de travaux relativement similaires, dénotent que l'on était capable aussi bien de copier que de transformer une bataille d'Antonio Tempesta. Et, aussi, que ces batailles ne sont pas reprises entièrement, ni inventées complètement par l'armurier ou le sculpteur chargé de la décoration de l'arme.

L'influence de Tempesta dans l'art des armuriers ne se limite pas aux pièces répertoriées dans cet article ou dans celui de 1981. Comme nous l'avons annoncé au début de ce travail, il n'est pas dans notre propos d'étudier ici les autres armes tant offensives que défensives où nous avons identifi

é des emprunts à l'œuvre de Tempesta. Toutefois, nous nous permettons, en attendant une étude ponctuelle de ces pièces, d'en énumérer rapidement un groupe où cette dépendance décorative est nettement illustrée. Il s'agit des colletins Po 2837, G 246, G 247, G 248, n° 6594 du Musée de l'Armée à Paris; de deux colletins du Musée des Arts Décoratifs à Paris (P.51.55 et P.52.56), dépôt du Musée du Louvre; du colletin n° 16.134ab du Metropolitan Museum of Art de New York; d'un colletin de la collection Peyer-Amsler à Zurich; de l'arquebuse M 38 de l'Armeria Reale de Turin; de l'arquebuse n° 18794 du Livrustkammaren à Stockholm³⁰ et de l'arquebuse n° 645 de la collection Kienbusch au Philadelphia Museum of Art.

¹ *Genava*, n.s., t. XXIX, 1981, pp. 107-138.

² Lionello G. BOCCIA et José-A. GODOY, *Museo Poldi Pezzoli. Armeria I*, (pp. 13-31, 65-420), Milan, 1985, pp. 111-112, 404, fig. 276.

³ Adam BARTSCH, *Le peintre graveur*, Vienne, 1818, vol. XVII, pp. 156-157, n°s 848-855; *The Illustrated Bartsch*, New York, 1983, vol. 36, p. 142, n° 851.

⁴ Largeur: 347 mm; hauteur au centre de l'encolure: 180 mm; poids 740 g.

⁵ *Ibid.*; *The Illustrated Bartsch*, *op. cit.*, p. 139, n° 848.

⁶ Voir notes 1 et 2.

⁷ Largeur: 285 mm; hauteur au centre de l'encolure: 218 mm. J.-B. GIRAUD et Emile MOLINIER, *La Collection Spitzer*, tome VI, *Armes et Armures*, Paris, 1892, p. 16, n° 66; [Galerie Georges Petit] *Catalogue des Armes & Armures faisant partie de la Collection Spitzer [...]*, Catalogue de vente, Paris, 1895, p. 25, n° 102; Bashford DEAN, *Catalogue of a Loan Exhibition of Arms and Armor*, New York, 1911, n° 71, pl. XXXII; Bashford DEAN, *The Collection of Arms and Armor of Rutherford Stuyvesant, 1843-1909*, [New York] 1914, p. 38, n° 36, pl. XVIII; Lionello G. BOCCIA et José-A. GODOY, *op. cit.*, p. 112, lire ici: (ex-Londesborough, ex-Spitzer, ex-Stuyvesant C 35).

⁸ Angelo ANGELUCCI, *Catalogo della Armeria Reale*, Turin, 1890, p. 134; Lionello G. BOCCIA et José-A. GODOY, *op. cit.*, p. 112.

⁹ J.B. GIRAUD et Emile MOLINIER, *op. cit.*, p. 16, n° 64, pl. XVI.

¹⁰ Diamètre de la coquille de garde: 147 mm. A.V.B. NORMAN, *The Rapier and Small-Sword, 1460-1820*, Londres, 1980, p. 178; A.V.B. NORMAN, *Wallace Collection Catalogues. European Arms and Armour Supplement*, Londres, 1986, p. 151.

¹¹ Adam BARTSCH, *op. cit.*, p. 151, n°s 638-787; *The Illustrated Bartsch*, *op. cit.*, p. 66, n°s 750-751.

¹² Voir note 3; *The Illustrated Bartsch*, *op. cit.*, pp. 144-145, n°s 853-854.

¹³ José-A. GODOY, *op. cit.*, p. 127, fig. 41.

¹⁴ Guy F. LAKING, *The Armoury of Windsor Castle. European Section*, Londres, 1904, pp. 33-34, n° 67, pl. 11; James MANN, *Wallace Collection Catalogues. European Arms and Armour*, Londres, 1962, vol. II, p. 337; A.V.B. NORMAN, *op. cit.*, 1980, p. 178.

¹⁵ A.V.B. NORMAN, *ibid.*; Lionello G. BOCCIA, *Museo Bardini. Le Armi*, Florence, 1984, p. 38.

¹⁶ James MANN, *op. cit.*, p. 337, pl. 123; A.V.B. NORMAN, *op. cit.*, 1986, pp. 151-152.

¹⁷ Longueur totale: 1065 mm; longueur de la lame: 910 mm; largeur de la lame: 210 mm. Antonio MARTÍNEZ DEL ROMERO, *Catálogo de la Real Armería mandado hacer formar por S.M. siendo director general de reales caballerizas, armería y eguada, el Excmo. Señor Don José María Marchesi*, Madrid, 1849, p. 104, n° 1847; Conde V^{do} DE VALENCIA DE DON JUAN, *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, 1898, p. 239. Ici l'épée G 98 est signalée comme datant de la fin du XVIII^e siècle. Néan-

moins, nous pensons qu'il s'agit d'une erreur d'impression puisque cette pièce est insérée parmi un groupe d'épées indiquées comme datant de la fin du XVII^e siècle.

¹⁸ Fernando A. MARTÍN, *La obra del grabador Antonio Tempesta en los Reales Sitios*, dans: *Reales Sitios*, n° 89, 1986, pp. 11-16.

¹⁹ Communication orale à la Real Armería de Madrid en 1983. Voir à propos de cette pièce et de son décor, l'article de Fernando A. Martín, *op. cit.*, pp. 13-16.

²⁰ Adam BARTSCH, *op. cit.*, p. 156, n° 828-837; *The Illustrated Bartsch*, *op. cit.*, p. 129, n° 834.

²¹ Heribert SEITZ, *Blankwaffen*, Braunschweig, 1962, vol. II, p. 141, fig. 155; Carlo DE VITA, *Dizionario terminologici. Armi bianche dal Medioevo all'Eta Moderna*, Florence, 1983, p. 33.

²² Lionello G. BOCCIA et José-A. GODOY, *Museo Poldi Pezzoli. Armeria II*, Milan, 1986, pp. 465, 623, n° 742, fig. 846.

²³ James MANN, *op. cit.*, p. 415, pl. 143; Heribert SEITZ, *op. cit.*, pp. 196-197, fig. 205; A.V.B. NORMANN, *op. cit.*, 1986, p. 181.

²⁴ A.V.B. NORMAN, *ibid.* Cette pièce est illustrée dans le prospectus de la collection.

²⁵ Heribert SEITZ, *op. cit.*, p. 197, fig. 206; [J.F. HAYWARD, H. SCHEDEL-MANN, A. REINHARD, R.H. RANDALL], *The Kretzschmar von Kienbusch Collection of Armor and Arms*, Princeton, 1963, p. 180, n° 385, pl. CVI.

²⁶ Bashford DEAN, *Catalogue of European Daggers*, New York, 1929, pp. 135-136, n° 181, pl. LXII.

²⁷ M.v. EHRENTHAL, *Die Waffensammlung des Fürsten Reuss J.L. zu Schloss Osterstein sowie die Gewehrkammer des Fürsten Reuss J.L. zu Schloss Schleiz*, Mönchen-Gladbach, 1908, pp. 8 et 11-12.

²⁸ Adam BARTSCH, *op. cit.*, p. 156, n°s 838-847; *The Illustrated Bartsch*, *op. cit.*, p. 135, n° 843.

²⁹ *Ibid.*, p. 156, n°s 828-837; *ibid.*, p. 128, n° 831.

³⁰ Cette pièce a été étudiée par Nils DREJHOLT, *Johan Eberhard Sommerstockmakare*, dans: *Livrustkammaren*, vol. 17, n°s 7-8, 1986, pp. 193-209.

Crédit photographique:

Maurice Aeschimann, Genève: fig. 1.

Armeria Reale, Turin: fig. 5.

Francisco Rodríguez, Patrimonio Nacional, Madrid: fig. 12, 14.

Philadelphia Museum of Art, fig. 15.

The Metropolitan Museum of Art: New York: fig. 4, 7-9.

Remerciements:

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à MM. Lionello G. Boccia, Julio de la Guardia García, Stuart W. Pyhrr, Donald J. LaRocca, Fernando A. Martín et Francisco Rodríguez.