Décors des armures

Peter Fuhring

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/947>

DOI : 10.4000/estampe.947

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2012

Pagination : 68-72

ISSN : 0029-4888

Référence électronique

Peter Fuhring, « Décors des armures », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 241 | 2012, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/947> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/estampe.947>

La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

DÉCORS DES ARMURES

Sous l'égide de Mars. Armures des Princes d'Europe, catalogue de l'exposition organisée par Olivier Renaudeau, Jean-Pierre Reverseau et Jean-Paul Sage-Frénay, Musée des Invalides, Paris : Éditions Nicolas Chaudun et Musée de l'Armée, 2010, 382 pages. ISBN 978-2350391069.

Peter Fuhring

Depuis l'exposition *Heroic Armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and his contemporaries* organisée par Stuart W. Pyhrr et José-A. Godoy au Metropolitan Museum of Art de New York en 1998, les armures de parade de la Renaissance – œuvres complexes dans lesquelles fonction d'apparat, création artistique et travail manuel de haut niveau sont mélangés de façon intime – ont bénéficié d'une attention nouvelle. Cette exposition fut suivie par une autre, *Parures triomphales. Le maniérisme dans l'art de l'armure italienne*, organisée par José-A. Godoy et Silvio Leydi pour le musée Rath de Genève en 2003. Dans ces deux expositions des œuvres graphiques furent incluses : le dessin pour souligner l'importance de la conception des décors, et l'estampe pour présenter des sources possibles d'inspiration. En outre, dans la seconde exposition des recherches nouvelles dans les archives ont permis enfin d'attribuer à Andrea Casalini un groupe de dessins passionnants en rapport avec la garniture d'Alexandre Farnese (1576-1580).

Il était grand temps de se pencher sur les armures d'apparat créées au nord des Alpes, le vrai sujet de l'exposition organisée au musée des Invalides en 2010, même si le sous-titre *Armures des Princes d'Europe* ne le dit pas clairement. L'idée était de présenter des armures françaises du XVI^e siècle, qui n'avaient plus beaucoup fait parler d'elles depuis les quelques pièces montrées dans l'exposition consacrée à l'École de Fontainebleau, au Grand Palais en 1972.

À vrai dire une synthèse manquait depuis longtemps et l'enjeu était énorme. En effet l'étude de ces chefs-d'œuvre était entravée par l'absence quasi totale de documents d'archives et par l'attribution sans doute trop hâtive d'un groupe de dessins à Étienne Delaune. Les armures créées pour la Cour de France sont aujourd'hui dispersées dans plusieurs pays d'Europe et aux États-Unis, en sorte que peu de personnes avaient jusqu'alors vraiment l'habitude de les regarder. Beaucoup de questions restaient en suspens : que restait-il d'une production aussi peu documentée ? qui en étaient les acteurs principaux ? qui concevait les armures et qui en étaient les exécutants ? De longues recherches menées dans les archives devraient être associées aux pièces subsistantes, aux dessins préparatoires pour ces ensembles hautement complexes et aussi aux estampes, sources d'inspiration possible pour les figures et l'ornementation.

L'exposition a été divisée en deux parties, dans deux salles différentes : d'abord la fabrication et la conception des armures avec la présentation d'un choix de dessins et gravures ; ensuite les pièces assemblées, dont, à deux reprises, avec l'homme en armure monté sur son cheval. La réalisation de cette répartition fonctionnait parfaitement et l'éclat des armures de la seconde partie de l'exposition restera pour longtemps dans la mémoire des visiteurs.

Dans la première partie de l'exposition les étapes essentielles de l'exécution, à partir du « simple lingots de fer en rutilants harnois », ont été présentées et permettaient de mieux juger l'extraordinaire réussite qu'est le travail des différents ateliers ; parmi ceux-ci l'atelier anversois d'Eliseus Libaerts (p. 225-229, cat. no 45, 46, 49, 50 et 52), redécouverts par les études menées en Suède, mais aussi d'autres ateliers flamands (cat. no 53 et 58) et français, par Pierre Redon (p. 27 et cat. 41).

La conception des armures est un sujet auquel les historiens de l'art se sont peu intéressés. Ceux qui se sont penchés sur le sujet, comme Bruno Thomas, conservateur à Munich, prenait comme point de départ des dessins qui pouvaient être mis en rapport avec des armures dont la commande et la date étaient connues¹. Le seul défaut de ses études était sans doute qu'elles reprenaient à leur compte une ancienne attribution à Étienne Delaune d'un ensemble de dessins peu homogène. Ensuite l'étude de ces dessins fut reprise par les historiens de l'orfèvrerie comme John Hayward qui découvrit que des orfèvres de haut niveau étaient impliqués. C'est Hayward qui dans son livre sur les orfèvres virtuoses et le triomphe du maniérisme (*Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism 1540-1620*, Londres, 1976) a, pour la première fois, présenté une importante quantité de dessins et gravures en vis-à-vis avec les œuvres réalisées en métal précieux.

L'ajout de dessins et gravures dans l'exposition aux Invalides a contribué à enrichir le débat sur la conception des armures d'apparat français. Des études nouvelles des dessins et notamment un nombre de dessins conservés à Munich a pu être mis en rapport de manière convaincante avec le peintre Jean Cousin. Les études sur cet artiste, menées par Dominique Cordellier, ont permis une cohérence dans les changements d'attributions proposés. Pour d'autres attributions, ou plutôt désattributions, le travail de fond n'est point terminé, et nous ne pouvons que regretter des conclusions hâtives et peu convaincantes. Certes il était grand temps de questionner l'a priori Delaune, mais il est curieusement remplacé par un autre a priori, celui de Pellerin. La récente redécouverte du peintre Jean-Baptiste Pellerin n'a pas encore permis un travail approfondi et la raison pour laquelle de nombreux dessins sont attribués à cet artiste n'est pas explicitée dans le catalogue². Force est d'admettre que l'implication de Pellerin dans la conception des armures d'apparat, comme celle de Cousin, n'est point relevée dans le peu de documents d'archives repérés concernant cette production. Plusieurs auteurs du catalogue ont pris, dans leur présentation, comme fil conducteur l'idée autrement moderne que seuls les peintres auraient été capables de concevoir l'ornementation des armures. Il va sans dire que cette idée est dénuée de bon sens, et qu'elle n'est point justifiée sur le plan historique. La même conclusion s'impose pour le mot « ornemanistes » – terme souvent utilisé dans le catalogue – pour indiquer ceux qui concevaient l'ornement. Notons que ce terme est propre au XIX^e siècle, on ne le rencontre jamais au XVI^e siècle. La création des décors et des ornements ne revenait pas à tel ou tel métier ; on peut attri-

1. B. Thomas, « Die Münchner Harnischvorzeichnungen », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, vol. 55, 1959, p. 31-74, vol. 56, 1960, p. 7-62, vol. 58, 1962, p. 101-168, vol. 61, 1965, p. 41-90 ; id., « Les armures de parade des Rois de France », *L'Art de Fontainebleau*, Actes du Colloque international, 1972, Paris, CNRS, 1975, p. 57-70.

2. Dans son article, Cordellier renvoie à plusieurs reprises à une publication à paraître (p. 99, notes 28-29) et la même référence de cette publication fantôme figure dans la bibliographie : V. Auclair, M. Grivel, G.-M. Leproux et A. Nassieu-Maupas, *Baptiste Pellerin, peintre et enlumineur parisien actif de 1548 à 1575*, journée d'étude, Paris, 2010.

III. 1. Frans Huijs d'après Cornelis Floris, *Mascaron*, gravure au burin, 158 x 143 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet. (Photo musée).

III. 2. Frans Huijs d'après Cornelis Floris, *Mascaron*, gravure au burin, 127 x 109 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet. (Photo musée).

buer un ouvrage à toute personne impliquée dans la réalisation des armures. Pour pouvoir suivre le chemin de la création il est important de partir de la commande, d'appréhender l'organisation du travail des armuriers, d'en distinguer les différentes étapes et de saisir la capacité des uns et des autres à concevoir des décorations. La contribution de Michèle Bimbenet-Privat, « Étienne Delaune, sa contribution aux armures royales françaises » (p. 62-87) offre un agréable antidote aux spéculations hâtives et nous invite à repenser les questions de la conception et de l'exécution sur la base des connaissances des différents métiers concernés.

Le rôle de la gravure dans ce processus de création suscite souvent des malentendus qui gênent la compréhension de leur véritable fonction. La décision de graver une composition quelle qu'elle soit est le résultat d'une volonté de partager ses idées avec d'autres. Cela suppose que le sujet soit jugé assez intéressant par une clientèle suffisante pour qu'on investisse dans la production d'une estampe ; surtout pour des sujets à la mode comme les ornements modernes des grotesques, des cuirs, des compartiments et des mascarons. Mais, la compréhension de cette importante production se heurte encore trop souvent aux idées reçues formulées dès la seconde moitié du XIX^e siècle. À cette époque, où le modèle du passé faisait la loi, les estampes dites d'ornement furent interprétées exclusivement comme des modèles à reproduire. Cette interprétation, aussi vraie qu'elle ait pu être pour cette période, ne décrit point la fonction des gravures d'ornement au XVI^e siècle.

Bien sûr un artiste ou un artisan pouvait travailler à partir d'une gravure, mais le plus souvent ces gravures constituaient plutôt une source d'inspiration. C'est ainsi qu'on trouve des séries d'images

III. 3. (à droite). Atelier flamand, *Mascaron de l'écu à l'histoire de Jason et la Toison d'or*, fer repoussé et ciselé, vers 1560, détail. Vienne, Hofjagd- und Rüstkammer. (Photo auteur).

gravées en taille-douce du milieu du XVI^e siècle : sorte de variantes sur un sujet donné. Leur consultation visait à stimuler l'imagination des créateurs et les aidait à trouver des solutions. Il était parfaitement courant que tous ceux qui étaient capables de créer des ornements se laissent inspirer par les modèles des autres. La notion d'originalité est une notion moderne ; ce qui ne veut pas dire qu'il n'y avait pas de distinction entre les créateurs et des suiveurs au XVI^e siècle.

Il est parfois difficile de retrouver le lien de parenté entre une gravure et un ouvrage. Il est important de se rendre compte que ce n'est pas forcément une gravure qui se trouve à l'origine d'un engouement pour un ornement. L'exemple des splendides mascarons que l'on retrouve dans les armures de la période 1550 à 1560 en offre une bonne illustration. Nous préférons alors voir – plutôt que les deux panneaux avec grotesques de Cornelis Floris (cat. 56-57) – les mascarons attribués au même Floris et gravés par François Huijs (ill. 1-2), dont des variantes furent créées et exécutées sur les écus de l'armure d'apparat présentée dans l'exposition : deux mascarons ornés de cuirs figurent dans l'écu d'Henri II fabriqué par un atelier français vers 1550 (cat. 37 et 38) ; deux mascarons dans un écu conservé à Vienne (cat. 40) mis en rapport avec un dessin anonyme de Munich (cat. 39) ; deux mascarons dans un écu à l'histoire de Jugurtha, atelier français vers 1555-1560 (cat. 42) ; ensemble équestre pour le roi Erik XIV de Suède, dit armure « d'Hercule », par Eliseus Libaerts, Anvers vers 1563-1564 (cat. 46, notamment fig. 49d) ; deux mascarons dans l'écu à l'histoire de Jason et la Toison d'or, atelier flamand vers 1560 (cat. 55 ; ill. 3) ; trois mascarons dans une rondache d'un atelier flamand, vers 1550-1560 (cat. 58). La datation des dessins de Floris pour cette série de mas-

carons n'est pas connue³, mais la suite a été publiée par Hans Lieftrink à Anvers en 1555 sous le titre *Pourtraicture ingenieuse de plusieurs façons de Masques fort utile aux Paintres, Orfèvres, Tailleurs de pierres, Voirriers & Tailleurs d'images*⁴. Quand on compare les mascarons repoussés dans le métal avec ceux dont le modèle est imprimé sur papier, on ne peut que constater qu'il s'agit de variantes. Alors, on pense que les gravures d'après Floris reproduisent des motifs à la mode dont on ignore la date d'apparition. Elles ne se situent sans doute pas au début de l'engouement pour les masques ou pour les mascarons, mais elles offraient des variantes aux artistes pour qui les compositions de Floris étaient une source d'inspiration⁵.

À côté des mascarons, d'autres ornements comme les compartiments, les cuirs et les moresques auraient mérité de trouver une place dans l'exposition car ils furent beaucoup utilisés par les armuriers. Par exemple les moresques étaient des ornements d'inspiration du Moyen-Orient qui servaient beaucoup pour enjoliver les harnais, souvent en or, et selon la technique appelée damasquinerie (ill. p. 44 détail). Justement sur les pages de titre des suites de gravures offrant une multitude de propositions de cet ornement, le terme moresque est utilisé, comme en témoigne aussi l'appellation « moresses », relevée dans un document de 1552 (p. 61, note 70). Les comparaisons entre ces délicats motifs, souvent exécutés en damasquinerie sur le métal, avec une pléthore de modèles gravés aurait permis de mieux comprendre à la fois la fascination de l'époque pour cet ornement et la contribution des orfèvres-graveurs.

Outre le regret que le thème de l'ornementation, si important dans la fabrication des armures, n'ait pas été développé, on notera que le choix des gravures laissait à désirer. Les gravures d'Étienne Delaune de la collection du musée d'Orléans sont à vrai dire pour la plupart de médiocres retirages. Il en est de même pour un fac-similé du XIX^e siècle, reproduction d'une rare gravure d'un miroir à main par Delaune, gravé d'après l'original de la collection de Michel-Ovide Reynard (cat. 16). Les deux planches pour manches d'épée de Pierre Woeiriot prêtées par l'École supérieure nationale des beaux-arts de Paris (cat. 79-80), fortement découpées, n'offraient guère une vision correcte du travail de ce remarquable orfèvre buriniste.

Malgré ces regrets dans le développement du rôle de l'estampe, l'exposition a apporté par le choix des armures d'apparat un pas en avant dans notre connaissance d'un patrimoine encore peu connu auprès du grand public. La présentation particulièrement réussie et mise en valeur par un bon éclairage permettait de goûter à la richesse des décors repoussés, ciselés, gravés et damasquinés.

3. Il semblerait que seulement un dessin préparatoire ait été identifié dont la localisation actuelle est inconnue. Voir P. Fuhring, compte rendu de A. Huysmans, J. Van Damme, C. Van de Velde et C. Van Mulders, *Cornelis Floris 1514-1575 beeldhouwer, architect, ontwerper*, Bruxelles, 1996, dans *Print Quarterly*, XVI, 1999, 3, p. 283-290, à la p. 289 et fig. 166.

4. D. Guilmar, *Les Maîtres ornementalistes...*, Paris, 1880, p. 478 (sous la direction de Lieftrink) ; *Katalog der Ornamentstichsammlung der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin*, Berlin, 1939, n° 24 ; *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, t. VI (Huijs), n° 68-85 ; I. de Ramaix, « Frans Huys. Catalogue de l'œuvre gravé », *Le Livre et l'Estampe*, n° 55-56, 1968, p. 258-293 ; n° 57-58, 1969, p. 23-54 (tiré à part, 1969, p. 1-70, à la p. 6 et 12), cat. n° 74-91 ; M. de Jonge et I. de Groot, *Ornamentprenten in het Rijksprentenkabinet I, 15de & 16de eeuw*, La Haye, 1988, n° 78.1-14 ; A. Huysmans, J. Van Damme, C. Van de Velde et C. Van Mulders, *Cornelis Floris 1514-1575 beeldhouwer, architect, ontwerper*, Bruxelles, 1996, cat. P.4/1-18, fig. 150-167.

5. La suite a été copiée par le monogrammiste IHS en Italie et publiée en 1560 sous le titre *Libro di variate mascare quale servono a pittori, scultori et a huomini ingenuosi*. Voir E. Miller, *16th-Century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum*, Londres, 1999, n° 38, l'intégralité des 24 planches est reproduite.