

## Le décor « à la française » dans l'art de l'armure au XVI<sup>e</sup> siècle

*“French-style” decoration in sixteenth-century arms and armor*

**Olivier Renaudeau**

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1228>

DOI : 10.4000/perspective.1228

ISSN : 2269-7721

**Éditeur**

Institut national d'histoire de l'art

**Édition imprimée**

Date de publication : 30 juin 2010

Pagination : 137-143

ISSN : 1777-7852

**Référence électronique**

Olivier Renaudeau, « Le décor « à la française » dans l'art de l'armure au XVI<sup>e</sup> siècle », *Perspective* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 15 juin 2010, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1228> ; DOI : 10.4000/perspective.1228

---

## Le décor « à la française » dans l'art de l'armure au XVI<sup>e</sup> siècle

**Olivier Renaudeau**

En 1998, le Metropolitan Museum à New York avait célébré le talent des armuriers de la famille Negrolì et la passion, à la Renaissance, pour les parures guerrières « à l'antique »<sup>1</sup>. En 2003, une ambitieuse exposition réalisée par le Musée d'art et d'histoire de Genève a révélé au grand public la splendeur des ornements maniéristes enrichissant les armures produites par les ateliers du nord de l'Italie à partir des années 1530<sup>2</sup>. En revanche, aucune manifestation d'une telle envergure n'a été consacrée à ce jour aux armures françaises du XVI<sup>e</sup> siècle, conservées certes en plus petit nombre, mais d'une qualité d'exécution magistrale et dont l'ornementation repoussée s'inspire notamment des décors bellifontains (fig. 1).



Le Musée de l'Armée ambitionne de combler cette lacune par une exposition dédiée à la production et la décoration des armures de luxe en France au XVI<sup>e</sup> siècle, qui ouvrira au printemps 2011<sup>3</sup>. Le thème choisi se situe au carrefour de plusieurs disciplines : les arts du métal, mais aussi les arts graphiques ou encore l'histoire sociale d'une corporation peu connue. La préparation de cette manifestation a suscité des recherches qui devraient éveiller l'intérêt des seiziémistes, bien au-delà du caractère exceptionnel que représente déjà le rassemblement des armures les plus prestigieuses pouvant être rattachées aux ateliers français, ou, du moins, dont l'ornementation relève du goût maniériste français.

### De l'anonymat à la prétendue « école du Louvre »

La nuance est importante, et contient toute la complexité du problème : contrairement aux ateliers italiens ou germaniques contemporains, dont les lieux de production, les grands maîtres, les œuvres majeures et parfois les commanditaires sont nettement identifiés, l'armurerie française du XVI<sup>e</sup> siècle souffre d'un anonymat général dû principalement à l'absence de poinçon insculpé par les auteurs sur leurs productions. Les sources archivistiques ont pourtant livré depuis longtemps des listes d'artisans parisiens, tourangeaux ou lyonnais ayant œuvré dans les arts difficiles du battage des pièces d'armures et de leur décoration. Nous connaissons également des dynasties d'habiles maîtres étrangers (souvent identifiés au moment où ils sollicitent leurs « lettres de naturalité ») qui ont quitté la Lombardie, les Flandres ou les états germaniques pour s'établir en France<sup>4</sup>. Les caractéristiques typologiques mêmes de l'armure française ne nous sont pas inconnues, particulièrement à partir du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, alors qu'elles se dégagent des modèles italiens jusque-là prédominants. Enfin, l'étude de leur très reconnaissable décor est, comme nous le verrons, facilitée par l'abondance et la richesse des fonds de modèles graphiques. Pourtant, à une exception près, aucune des armures françaises identifiées ne peut, faute d'une marque ou d'un poinçon d'atelier, être rapprochée d'un de ces maîtres dont les archives nous livrent les noms.

1. Armure « à Mars et à la Victoire » qui aurait été réalisée pour Charles IX, facture française, 1565-1570, Paris, Musée de l'Armée.

La question de l'attribution de ces œuvres, comme celle de leur origine, devient particulièrement irritante lorsqu'elle touche des réalisations aussi prestigieuses que les armures à décor repoussé destinées à des commanditaires royaux ou princiers qui comptent sans doute parmi les pièces les plus exceptionnelles jamais produites dans le domaine des arts du métal. Les études sur « l'armure repoussée à décor maniériste français », comme nous pourrions prudemment la qualifier, ont naturellement débuté avec les objets provenant de l'ancien Garde-Meuble de la Couronne, comme l'armure dite d'Henri II conservée au Musée du Louvre et l'écu portant le chiffre du même souverain, et par des œuvres rassemblées lors des confiscations révolutionnaires, comme l'étonnant ensemble composé d'un morion et d'un écu dorés et émaillés réalisé pour Charles IX (également conservé au Louvre). Ces derniers objets sont d'ailleurs les seuls, au sein de ce corpus strictement français, dont l'auteur soit connu, grâce à une facture adressée à la veuve de l'orfèvre Pierre Redon pour le reliquat de son règlement<sup>5</sup>.

L'érudition du XIX<sup>e</sup> siècle accordait traditionnellement aux plus spectaculaires de ces œuvres la paternité de Benvenuto Cellini ou de Jules Romain, sans que les documents ou le style permettent d'étayer ces attributions flatteuses<sup>6</sup>. On a dans un second temps souligné la parenté de leur ornementation avec les réalisations de « l'école de Fontainebleau », dont la galerie François I<sup>er</sup> de Rosso Fiorentino et Primaticcio est à la fois le manifeste et le modèle. Le baron Alexandre de Cosson, dans ses notices sur les objets de la collection de Maurice de Talleyrand-Périgord, duc de Dino, publiées dès 1901, a relevé les principales caractéristiques formelles des armures réalisées dans le goût français qu'il comparait avec certaines pièces du cabinet d'armes du duc<sup>7</sup> : le travail au repoussé de l'acier, en faible relief mais très finement ciselé, donne l'illusion de la profondeur par de subtiles variations du modelé, à la façon de l'art des médailleurs, alors que les ateliers lombards contemporains produisaient des pièces au relief plus prononcé s'apparentant davantage à l'art du sculpteur. Le répertoire décoratif de scènes à l'antique enserrées dans un réseau complexe de cuirs et de rubans, accotées de figures d'atlantes,

de termes ou de captifs, enrichies de guirlandes, de trophées, de chutes de fruits et de mascarons, est en effet commun aux deux écoles, mais il est traité, par les ateliers français, avec une netteté et une élégance du dessin des figures, une finesse du modelé, des effets de perspective et des compositions qui hissent ces témoignages de l'art des batteurs d'armures à la hauteur des grandes pièces d'orfèvrerie. Cosson avait également noté les similitudes stylistiques entre les pièces du Louvre, celles de la collection Dino (conservées aujourd'hui au Metropolitan Museum) et des armures des collections de Vienne, de Dresde ou de Stockholm. Il a ainsi contribué à diffuser l'hypothèse de l'existence d'un prétendu « atelier du Louvre », d'où seraient sorties ces armures royales, mais dont aucune source écrite n'a jamais permis d'établir l'existence.

#### Les dessins de Munich

La mise en évidence d'une « école française » dans l'art de l'armure à décor maniériste tient beaucoup à l'existence d'un fonds de 170 dessins d'ornement pour des équipements défensifs conservés à la Staatliche Graphische Sammlung à Munich, issus du cabinet de l'électeur Palatin Carl Theodor et transférés de Mannheim à Munich au moment de l'accession de ce dernier au titre de duc de Bavière à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. On ignore toutefois l'origine de cet ensemble, qui pourrait, compte tenu de sa cohérence, constituer le fonds d'un atelier d'envergure ayant travaillé pour la cour de France<sup>8</sup>.

Ces dessins, traditionnellement considérés par l'érudition allemande comme l'œuvre d'Hans Muelich, à qui sont attribués de nombreux projets d'enrichissements d'armes, ont été publiés en 1865 puis en 1889 par Jakob von Hefner-Alteneck<sup>9</sup> et ont pu alors être mis directement en relation avec les armures ornées « dans le goût français », dont ils semblent bien constituer des études préparatoires. Les figures inscrites dans les médaillons aux encadrements de cuirs, les grotesques et le bestiaire fantastique peuplant les rinceaux ont été rapprochés, par des similitudes troublantes, des estampes du prolifique Étienne Delaune, que l'on a commencé à considérer comme l'auteur des compositions utilisées par le ou les armuriers, encore anonymes, de ces harnois magnifiques.

La contribution la plus décisive sur cet ensemble reste celle de Bruno Thomas, conservateur de la Hofjagd- und Rüstkammer de Vienne. En quatre études magistrales publiées entre 1959 et 1965<sup>10</sup>, il a examiné feuille après feuille les dessins de la Staatliche Graphische Sammlung de Munich, les mettant en relation avec les pièces conservées dans les grandes armureries du monde et les classant en trois catégories.

Une première série de dessins semble avoir été réalisée dès le règne de François I<sup>er</sup>. Elle inclut des détails décoratifs des lambris de la galerie de Fontainebleau, l'esquisse d'une barde équestre portant le chiffre du souverain et deux fragments d'un harnois (deux lames de gorgerin) apparentés à l'armure que porte François I<sup>er</sup> sur un portrait équestre de Jean Clouet conservé aux Offices à Florence et dont des variantes figurent dans les collections du musée Condé à Chantilly et au département des Arts Graphiques du Musée du Louvre. Le fonds de Munich comprend également des études spectaculaires, exécutées sur des papiers préparés bleus ou verts, pour des défenses de tête ou des cuirasses aux réseaux de cuirs vertigineux, mais qui semblent toutefois peu adaptées à la réalisation de pièces réelles.

Un deuxième ensemble de projets concerne deux grands harnois destinés à Henri II, l'un qualifié par Thomas d'armure « aux emblèmes », grâce à la riche ornementation emblématique des 6 pièces défensives dessinées, et l'autre, presque complet, représenté respectivement par 25 feuilles d'études pour une armure de cavalier et 46 pour la barde équestre. Cet ensemble spectaculaire dit « aux serpents », du fait des reptiles mêlés aux rubans qui cernent les cartouches, correspond à une armure dont ne subsistent aujourd'hui que de rares vestiges : trois plaques de barde, conservées au Musée national de la Renaissance-Château d'Écouen et au Philadelphia Museum of Art, et un chanfrein que détenait autrefois le Musée de l'Armée, perdu pendant la Seconde Guerre mondiale mais connu par des photographies<sup>11</sup>. Les feuilles de Munich, légèrement plus grandes que nature, sont d'autant plus précieuses qu'elles révèlent les différentes étapes de conception des décors

repoussés et de leur adaptation aux formes complexes des pièces défensives (fig. 2). Les mêmes ornements sont ainsi traités sur des feuilles différentes dans des techniques variées : un « premier jet » à la pierre noire et à la plume, une mise au net à la plume et au lavis gris, puis une copie très détaillée à la sanguine précisant les modulations de la ciselure et le traitement mat des fonds, sans doute destinée au repousseur chargé de transcrire ces décors sur les plaques d'acier. Sur ces dessins, dont le répertoire ornemental dérive directement des modèles bellifontains, se déploient principalement des cartouches et des médaillons historiés de scènes et de figures, inscrits dans un réseau de cuirs et de rubans. Les projets des médaillons, dessinés à part sur des feuilles découpées suivant leurs contours, sont d'une main plus habile que celle qui a reporté les encadrements de cuirs, de rubans entrelacés à des serpents, de mascarons et de chutes de fruits.

L'esthétique de cet ensemble, dérivée du harnois à décors de cartouches et de cuirs que porte François I<sup>er</sup> sur le portrait de Jean Clouet mentionnés plus haut, est comparable à celle de l'armure dite d'Henri II du Musée du Louvre, des garnitures de selle et du chanfrein appartenant aux collections du Musée des beaux-arts de Lyon, et de la bourguignotte dite « médicéenne »



2. Dessins préparatoires attribués à Étienne Delaune (de gauche à droite) : projet pour l'écu d'Henri II, médaillon et variante du chanfrein pour l'armure dite « aux serpents » d'Henri II, [reproduits dans Jakob von Heffnet-Alteneck, *Originalzeichnungen deutscher Meister des 16. Jahrhunderts zu ausgeführten Kunstwerken für Könige von Frankreich und Spanien und andere Fürsten*, Frankfurt, 1889, pl. 9].

aujourd'hui au Metropolitan Museum (ancienne collection Dino). On pourrait ajouter à ce corpus les écus dits « d'Henri II » en forme d'amande, conservés à la Rüstammer de Vienne, au Metropolitan et au Louvre, dont un projet partiel existe dans le fonds de Munich.

Enfin, le troisième groupe de dessins distingué par Thomas correspond à une série d'armures à l'ornementation sensiblement différente, constituée essentiellement de rinceaux peuplés. Thomas a reconnu des projets et de nombreuses variantes pour trois harnois principaux : l'armure dite d'Henri II du Metropolitan Museum, celle de Maximilien II de la Rüstammer de Vienne et un ensemble disparu, « l'armure aux lions » du duc d'Anjou (futur Henri III) dont ne subsiste que la défense de tête au Musée de l'Armée. Cette pièce a pu être identifiée grâce à un petit dessin au crayon de François Clouet (Paris, Bibliothèque nationale de France), montrant le duc revêtu d'une demi-armure du même type. Le groupe comprend également cinq dessins qui présentent quelques similitudes, quoique moins directes, avec l'armure « à Mars et à la Victoire » qui aurait appartenu à Charles IX (Paris, Musée de l'Armée ; fig. 1). Les rapprochements entre ces différentes études laissent à penser que les

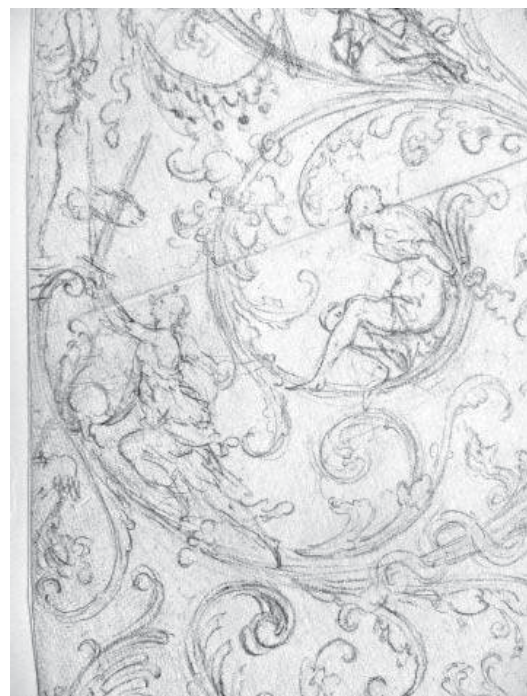
armures en question proviennent du même atelier, vraisemblablement localisé en France, ou au moins que leur décor repoussé a été conçu par la même équipe d'ornemanistes. Les étapes de conception de ces enrichissements étant en outre identiques à celles des décors des armures « aux emblèmes » et « aux serpents » d'Henri II – première pensée à la pierre noire, mise au net à la plume et au lavis très élégamment traitée, puis tracé très cerné et précis à la sanguine, destiné au repousseur –, on peut estimer qu'il s'agit de la même équipe qui est intervenue sur les deux harnois à cuirs et cartouches destinés à Henri II et sur les armures à décors de rinceaux peuplés (fig. 3-4). Ce type d'ornement, popularisé par les graveurs évoluant dans les cercles de Mantegna à Mantoue (comme Zoan Andrea ou Giovanni Antonio da Brescia) ou dans celui de Raphaël à Rome (Agostino Veneziano ou Enea Vico), témoigne de la constance, dans l'art de l'armure française, d'un courant « italianisant » qui finit à partir des années 1570 par supplanter le goût bellifontain à cartouches encadrés de cuirs.

Incontournable pour l'étude du fonds muni-chois qu'il a intégralement publié, Thomas a cependant installé la thèse selon laquelle Delaune

3. Plastron de l'armure dite d'Henri II, détail, vers 1555, New York, The Metropolitan Museum of Art.



4. Attribué à Étienne Delaune (mais plus vraisemblablement de la main de Jean Cousin le Père), projet à la pierre noire pour le décor repoussé de l'armure dite d'Henri II, Munich, Staatliche Graphische Sammlung.



aurait été le principal voire l'unique auteur des modèles d'ornement utilisés par les armuriers français dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Ce foisonnant matériel graphique reprend en effet de nombreux motifs gravés par Delaune, ou du moins est issu d'un corpus disparu ayant à la fois nourri l'œuvre de nos ornemanistes et celle du graveur. Toutefois, ces témoignages de l'activité d'un atelier où ont vraisemblablement œuvré, pendant quelque quinze ans, des dizaines de dessinateurs, ne peuvent être attribués au seul Delaune. Thomas n'a pas réussi – ce qui n'était d'ailleurs pas son propos – à lever l'anonymat sur les maîtres armuriers français, bien que son étude ait contribué à établir un corpus des pièces en rapport avec le fonds de Munich, qui occupe une place centrale en tant que source de référence de la « manière » française dans l'art de l'armure de luxe.

#### Le « cas » Eliseus Libaerts

Quelque dix ans avant la série d'articles de Thomas, la question de la paternité et des lieux de création de ces armures « dans le goût français » avait été rendu encore plus complexe par la publication en 1945, sous la plume des érudits suédois Cederström et Steneberg<sup>12</sup>, d'une étude consacrée à l'écu en cartouche du château de Skokloster. Ils comparèrent le décor de cette pièce prestigieuse à celui d'une armure alors conservée au sein des collections du Livrustkammaren à Stockholm et mentionnée dans les comptes des dépenses du roi de Suède Erik XIV en 1562 (fig. 5). Ces archives inédites ont révélé que le souverain avait commandé trois armures et trois bardes de cheval dont la livraison s'était avérée problématique : après avoir reçu en 1562, soit un an après son avènement, une première armure, le monarque avait demandé à son fournisseur l'exécution de deux armures supplémentaires et d'une somptueuse barde équestre, dans la perspective d'une union avec Elisabeth I<sup>re</sup> d'Angleterre dont il avait sollicité la main. Embarqués par mer, les deux armures, l'armurier et ses aides furent capturés en septembre 1565 par les Danois, alors en guerre contre les Suédois, et l'artisan dut attendre plusieurs mois avant de revoir sa ville natale<sup>13</sup>. Les deux armures, enfin rendues à leur auteur,



5. Eliseus Libaerts et atelier anversoïsois, « armure d'Hercule » et barde équestre d'Erik XIV de Suède, 1563, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Rüstkammer.

mais qui ne purent être livrées à leur commanditaire, devenu fou puis destitué en 1568, furent achetées par l'électeur Christian II de Saxe vers 1605 et sont aujourd'hui conservées à Dresde.

Ces œuvres, dont la célèbre « armure d'Hercule » et sa barde équestre complète, sont ornées de grotesques et de rinceaux peuplés, sur lesquels se détachent des médaillons cernés de cuirs enroulés. S'y inscrivent des scènes de la geste d'Hercule, le modèle mythologique du souverain suédois, tandis que les lions de Norvège rappellent ses prétentions territoriales.

Les comptes du roi Erik XIV publiés par Cederström et Steneberg révélaient surtout le nom de leur auteur, l'armurier et orfèvre anversoïsois Eliseus Libaerts, dont l'œuvre est par ailleurs restée inconnue. La redécouverte de ce maître, actif dans une ville qui n'a pas la réputation d'avoir été un grand centre armurier, a encore compliqué l'analyse de la production armurière française de luxe au XVI<sup>e</sup> siècle. Libaerts a en effet largement utilisé des dessins ou des estampes français, dont certains ont sans doute également servi de source à Delaune pour ses propres gravures. Les larges médaillons où s'inscrivent les travaux d'Hercule, sur la barde et l'armure de cavalier conservées à Dresde, sont inspirés d'un cycle d'estampes édité en 1563 par Cornelis Cort, d'après des compositions peintes par Frans

Floris une quinzaine d'années auparavant<sup>14</sup>. En revanche, les modèles ornementaux flamands que le maître anversois aurait pu logiquement privilégier, comme ceux fournis par ses contemporains Cornelis Bos ou Cornelis Floris, ne semblent l'avoir inspiré que de façon marginale, pour le traitement des réseaux de cuirs ou les proportions importantes données aux figures et à certains éléments décoratifs qui se détachent sur le fond d'acier. Le caractère « français » des ornements sortis de l'atelier de Libaerts a même suggéré au conservateur des armes du Metropolitan Museum, Stephen V. Grancsay, le titre d'une de sa contribution parue en 1959 : « Royal Armorers – Antwerp or Paris ? »<sup>15</sup>.

Si aucun des dessins du fonds de Munich – en considérant qu'ils proviennent d'une grande officine parisienne – ne peut être directement mis en relation avec les réalisations de Libaerts, certains motifs leur sont pourtant communs et ont de plus été gravés, peut-être *a posteriori*, par Delaune. C'est le cas de deux cartouches qui ornent la dossière de l'armure dite « aux serpents » d'Henri II dans lesquelles figurent des divinités féminines jetant au feu des armes, image qui se retrouve sur le troussequin de la selle de l'armure d'Erik XIV conservée à Stockholm. La biographie très mystérieuse de Libaerts laisse supposer un séjour en France<sup>16</sup>, mais on ignore dans quelles circonstances il aurait pu entrer en contact avec le milieu des ornemanistes français et s'approprier ce répertoire de rinceaux peuplés, de figures allégoriques et de grotesques.

Quoique nourrie des études de Thomas, l'érudition dans le domaine de l'armure française est restée très prudente sur la question des lieux de création et sur celle de l'identification des sources graphiques. La plupart des catalogues qui traitent de ces objets mentionnent à la fois, dans une prudente rhétorique, Libaerts, Delaune, le fonds de dessins de Munich et les commandes d'Henri II, sans trancher réellement sur ce qui reviendrait à l'un ou l'autre des astres composant cette nébuleuse. De plus, le vide laissé par l'anonymat des batteurs d'armures français a entraîné la tentation de l'occuper avec le seul nom de maître à qui

on pouvait attribuer des œuvres comparables. Le harnois de Maximilien II est ainsi mentionné dans le catalogue de la Rüstkammer de Vienne comme ayant été réalisé par Libaerts, tandis que l'armure qui aurait appartenu à Henri II conservée au Metropolitan Museum est considérée comme issue d'un atelier français. Ces deux armures sont pourtant toutes deux, comme l'a souligné Thomas, directement liées à des modèles préparatoires du fonds de Munich, ce qui laisserait à penser qu'elles ont été réalisées par le même atelier.

Les études sur la Renaissance française et sur les personnalités artistiques qui l'ont animée connaissent, depuis une dizaine d'années, un incontestable renouveau et le domaine complexe de l'armurerie ne pouvait être laissé de côté par ce regain d'intérêt. L'exposition que prépare le Musée de l'Armée sur le maniérisme français dans ce domaine constitue un point de contact entre plusieurs projets scientifiques qui devraient contribuer à jeter des lumières nouvelles sur le milieu des armuriers au XVI<sup>e</sup> siècle, comme sur celui des ornemanistes qui ont collaboré avec eux. Les études en cours<sup>17</sup> et les nouveaux examens, parfois contradictoires, dont sont actuellement l'objet les dessins de Munich vont certainement favoriser la compréhension du processus d'invention de ces décors princiers. Les spécialistes des arts graphiques qui ont accepté de collaborer à ce projet, s'accordent sur une nette réduction du corpus auparavant attribué à Delaune, au profit d'une équipe d'artistes ayant compté également dans ses rangs Baptiste Pellerin, « Maître Guido », Luca Penni et surtout Jean Cousin le Père, dont le rôle, en tant que concepteur principal des ornements créés pour ces armures royales, doit sans doute être réévalué.

1. *Heroic Armor of the Italian Renaissance: Filippo Negroli and His Contemporaries*, (cat. expo., New York, The Metropolitan Museum of Art, 1998-1999), New York, 1998.

2. *Parures triomphales : le maniérisme dans l'art de l'armure italienne*, (cat. expo., Genève, Musée d'art et d'histoire, 2003), Genève/Milan, 2003.

3. Cette exposition sera le premier des grands événements culturels qui seront accueillis par le Musée de l'Armée dont la rénovation complète, débutée en 1998, est en cours d'achèvement.
4. Parmi les études anciennes, voir Jean-Baptiste Giraud, *Documents pour servir à l'histoire de l'armement au Moyen Âge et à la Renaissance*, 2 vol., Lyon, 1895-1904. Pour une approche synthétique plus récente du milieu tourangeau, voir Eric Reppel, « Minorités et circulations techniques : la confection des armures à Tours (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles) », dans *Documents pour l'histoire des techniques*, 15, juin 2008. Dans le catalogue de l'exposition en cours de préparation, Guy-Michel Leproux publiera des documents inédits concernant les armuriers parisiens issus de ses dépouillements au Minutier Central.
5. Pierre Verlet a retrouvé l'acte du paiement versé en 1572 à Marie de Fourcroy, veuve de l'orfèvre. Voir Jean-Pierre Reverseau, *Le Morion et le bouclier du Roi Charles IX, (Les Arquebusiers de France, 56)*, 1973, p. 5-6.
6. La rondache attribuée à Eliseus Libaerts, appartenant aux collections de la Reine d'Angleterre et conservée au château de Windsor (inv. RCIN 62978) est toujours qualifiée de « Cellini Shield », et la même désignation concerne également le grand écu conservé à l'Armeria Reale de Turin. Sur ces attributions, voir Paolo Pinti, « Le Arme di Benvenuto Cellini », dans *Bollettino dei Circolo Culturale Armeria del Piave*, 132, août 1996, p. 9-18.
7. Charles Alexandre Baron de Cosson, *Le cabinet d'armes de Maurice de Talleyrand-Périgord, duc de Dino*, Paris, 1901, p. 32-34.
8. L'examen de ce fonds de dessins à l'occasion du projet d'exposition du Musée de l'Armée a suscité de passionnants et fructueux échanges avec les partenaires scientifiques du musée, nous tenons à remercier ici : Michèle Bimbenet-Privat, conservateur en chef au Musée national de la Renaissance-Château d'Écouen, Cécile Scaillièrez, Conservateur au Département des Peintures et Dominique Cordellier, Conservateur en chef au département des Arts Graphiques du Musée du Louvre, ainsi que Guy-Michel Leproux, Directeur à l'École pratique des Hautes Études.
9. Jakob von Hefner-Alteneck, *Originalzeichnungen deutscher Meister des 16. Jahrhunderts zu ausgeführten Kunstwerken für Könige von Frankreich und Spanien und andere Fürsten*, Francfort, 1889.
10. Thomas Bruno, « Die Münchner Harnishvorzeichnungen im Stil François I<sup>er</sup> », dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 55, 1959, p. 31-74 ; « Die Münchner Harnishvorzeichnungen des Étienne Delaune für die Emblem- und die Schlangen-Garnitur Heinrichs II. Von Frankreich », dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 56, 1960, p. 7-62 ; « Die Münchner Waffenvorzeichnungen des Étienne Delaune und die Prunkschilder Heinrichs II. Von Frankreich », dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1962, 58, p. 101-167 ; « Die Münchner Harnishvorzeichnungen mit Rankendekor des Étienne Delaune », dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 61, 1965, p. 41-91.
11. Pièce prélevée par les Allemands en 1940 et non retrouvée à l'issue du conflit.
12. Rudolf Cederström, Karl-Erik Steneberg, *Skokloster-skölden*, Stockholm, 1945.
13. Luc Smolderen, « Orfèvres et médailleurs anversois au service des rois de Danemark, Eliseus Libaerts, Hans Raadt et Abraham van Nuys », dans *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, 32, 1999, p. 113-123.
14. Pour une étude de ce décor, voir Amedeo Quodam, *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Rome, 2003.
15. Stephen V. Grancsay, « Royal Armorers – Antwerp or Paris ? », dans *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 18, été 1959, p. 1-7.
16. Smolderen, 1999, cité n. 13, p. 118.
17. Le Musée national de la Renaissance-Château d'Écouen prépare une exposition et une publication sur Delaune ; un projet Jean Cousin est en chantier au Musée du Louvre ; et une troisième équipe de chercheurs rattachée à l'École Pratique des Hautes Études s'attache à sortir de l'obscurité la vie et l'œuvre de Baptiste Pellerin.

Olivier Renaudeau, Paris, Musée de l'Armée  
ancien-ma@invalides.org