Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 2 (1924)

Artikel: La rondache de parement de la salle des armures
Autor: Buttin, C.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-727487

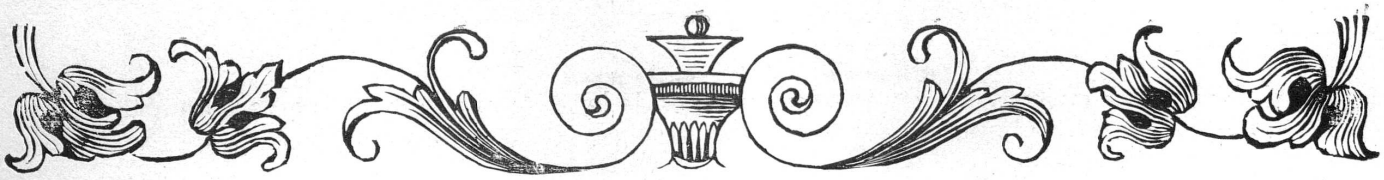
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. 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: 13.07.2025

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



LA RONDACHE DE PAREMENT DE LA SALLE DES ARMURES

(MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE, GENÈVE)

Ch. Buttin.

L'attention des visiteurs de la Salle des Armures ne peut manquer d'être attirée par une rondache qui leur est signalée par sa présentation même. Elle occupe, en effet, une petite vitrine circulaire isolée, faite à sa mesure et que supporte un pied en forme de champignon; cette vitrine qui rappelle assez l'habitacle d'une boussole, est placée bien en évidence en pleine lumière, au centre de la salle (*fig. 1 et 4*).

Certes, l'objet qu'elle protège est digne à tous égards des précautions spéciales dont on l'a entouré. Il est peu de Musées qui possèdent une pièce d'un aussi beau travail et les plus célèbres Armeries seraient fières de compter cette rondache au nombre de leurs plus belles armes.

L'épaisseur relativement faible du métal dont elle est forgée indique un bouclier de parement, et la beauté de son exécution ne dément pas cette indication de première vue. Son décor repoussé a été repris en ciselure et le fond sur lequel il se détache a été finement gravé et doré, en sorte que ce décor présente les principaux genres de travail du fer et tous à un état de grande perfection.

* * *

Il figure dans son ensemble un combat de guerriers armés à l'antique et disposés circulairement avec un art consommé entre deux bordures d'oves, l'une courant le long du bord extérieur et l'autre encerclant, au milieu de la rondache, le vide laissé par l'umbo aujourd'hui malheureusement perdu. Les combattants, les uns à pied, les autres à cheval, luttent avec une énergie farouche; tous ont les pieds vers la bordure extérieure et la tête du côté de la bordure centrale, et la difficulté de grouper ses personnages avec cette énorme différence d'espace à la tête et aux pieds a été surmontée par l'artiste avec une telle habileté qu'on ne s'aperçoit pas de prime abord de l'obstacle qu'il a eu à vaincre.

Le rendu de ce décor a été réparti avec un discernement parfait entre les différentes manières de traiter le métal. Le repoussé a fait ressortir la puissante muscu-

lature des guerriers, la fougue de leur pose et de leurs mouvements, les armes dont ils se menacent ou dont ils se couvrent; la ciselure et la gravure ont repris ensuite tous les détails de leur armement, grain des cuiries, bretelles et écailles des armures, gravure des casques et des boucliers, poil des chevaux, broderies des selles et des harnachements, dessins des étoffes mêlées aux vêtements de guerre, plumes des cimiers et des aigrettes. Les traits et l'expression des visages, les yeux, la barbe, le modelé des

Fig. 1. — Rondache de parement.
(Genève, Musée d'Art et d'Histoire, Salle des Armures.)

mains et les ongles sont accusés avec une précision minutieuse et les chevaux, dont les uns, excités par l'ardeur du combat, cherchent à mordre leurs adversaires, tandis que d'autres, mortellement atteints, se débattent dans une agonie révoltée, sont eux aussi traités avec un art parfait.

Sous la retombée en franges de courroies des braconnières à l'antique, les plis des tuniques qui les dépassent jouent, suivant les mouvements rapides des combattants,

avec une liberté extraordinaire; leurs écharpes, leurs barbes et leurs chevelures flottent au vent en une onduleuse souplesse, ainsi que les crinières des chevaux et les plumails des casques. Nulle part on ne sent l'effort dans le rendu; l'artiste a traité le métal avec autant d'aisance que s'il avait modelé de la cire.

Le ton bleui des personnages a malheureusement disparu sous les fourbissages répétés, mais le fond sur lequel ils se détachent a gardé sa dorure. Sous les pieds des combattants, et jusqu'au-delà du plan dans lequel ils se meuvent, ce fond est finement gravé d'un gazon parsemé de fleurettes; plus loin, il s'élève en branchages stylisés, toujours accusés très légèrement, et atténués encore par la dorure.

L'umbo manque, avons-nous dit; il en est de même des énarmes, dont les points d'attache avaient été cherchés avec un soin tout particulier pour masquer le plus possible leurs clous dans le décor. Il faut, pour apercevoir ces clous, repérer leur place au revers du bouclier; à l'endroit, ils sont complètement perdus dans le repoussé des personnages.

Enfin, les oves de la bordure qui encadre tout ce décor sont gravés de dauphins alternant avec d'autres sujets et le rebord qui orne cette bordure, au lieu du banal cordé habituel, figure une imbrication de feuilles de laurier.

* * *

De qui est ce merveilleux travail, et à qui peut-il avoir appartenu ? Il était connu jadis au Musée sous la désignation de « Bouclier de Cellini » et l'origine italienne de la famille Calandrini qui a fait à Genève ce don splendide n'était pas pour démentir cette attribution. Mais, après la magistrale étude de Plon sur Benvenuto Cellini et ses œuvres [1], est-il nécessaire d'affirmer encore que Cellini n'a jamais repoussé ni armures ni pièces d'armure et que, par conséquent, le célèbre orfèvre ne peut être l'auteur de ce bouclier, ni de ceux qu'on lui attribue dans la plupart des Armeries de l'Europe ? Nous avions présenté cette observation il y a plusieurs années déjà, à l'un des prédécesseurs de M. Deonna, qui fit disparaître l'attribution trop aventurée du cartouche qui la signalait au public. Mais, Cellini écarté, à quel maître ou tout au moins à quelle école convient-il de restituer cette rondache ?

* * *

Il fut longtemps de mode d'attribuer à l'Italie toutes les belles œuvres anonymes de la Renaissance. Puis l'Allemagne réclama sa part, qui était belle, et dans laquelle elle prétendit englober tout ce qui n'était pas italien; c'était beaucoup, et c'était trop. La France, qui avait adopté bien avant l'Allemagne le retour à l'art antique, qui avait attiré chez elle sous François Ier et Henri II une pléiade d'artistes italiens et qui

[1] Eugène Plon : *Benvenuto Cellini, orfèvre, médailleur, sculpteur. Recherches sur sa vie, sur son œuvre et sur les pièces qui lui sont attribuées.* Paris, Plon et Cie, 1883.

avait appuyé le rayonnement artistique de la Renaissance de toute l'influence qu'elle avait alors en Europe, avait bien aussi quelques droits; mais, aisés à revendiquer dans les Arts majeurs, ces droits étaient plus difficiles à établir dans les Arts industriels, et notamment dans les armures repoussées, souvent sans signature. On se rangea volontiers à l'idée qu'il n'y avait eu dans cette branche que deux écoles, et que tout ce qui n'était pas italien était allemand.

Fig. 2. — Rondache française dite de « Cellini ».
(Armerie de Windsor.)

Pour qui s'adonnait à l'étude des armures, et plus spécialement de celles dont le décor était dû au repoussé, il était cependant aisé de voir qu'il en existait de nombreuses qui ne se rattachaient à l'Ecole italienne et à l'Ecole allemande ni par leurs qualités ni par leurs défauts; il était facile de relever dans celles-là des caractéristiques nettement différentes de celles de ces écoles et, au contraire, en parfaite concordance avec l'art français des trois derniers quarts du XVIe siècle.

Mais bien rares étaient en France ceux qui s'intéressaient assez aux armes anciennes pour scruter leur histoire et chercher à pénétrer leurs secrets. Depuis longtemps, nous luttions pour faire rectifier certains classements, et pour faire attribuer à l'art français certaines pièces qui lui appartenaient de toute évidence; à peu près seul de notre avis, nous aurions été bien impuissant à le faire triompher. Chose curieuse, l'aide que nous ne trouvions pas chez nous nous vint de l'étranger; les critiques d'art anglais furent les premiers à restituer à l'art français certaines armures repoussées [1] dans lesquelles ils distinguaient nettement — peut-être parce qu'ils étaient étrangers — un art moins classique, mais plus élégant que l'art italien, moins robuste et moins lourd, mais plus gracieux que l'art allemand et surtout moins surchargé que ce dernier. Quelques pièces sûrement françaises de nos Musées aidèrent à préciser les caractéristiques qui différenciaient, dans les armures repoussées, l'art français de l'art italien et de l'art allemand, et aujourd'hui la bataille est à peu près gagnée.

C'est à cette école française qu'il faut attribuer la rondache que nous étudions. Bien qu'elle date des débuts de cette école, — nous reviendrons sur ce point — elle présente déjà les principales caractéristiques de l'Art français dans les armures. Elle accuse nettement les traits distinctifs de ce repousseur, ou plutôt de cette école de repousseurs anonymes, mais dont le style est aujourd'hui bien connu, et que l'on range sous la dénomination de l'Ecole du Louvre, du lieu où se trouvaient leurs ateliers. C'est à ces maîtres que l'on doit l'armure inachevée de Henri II et le bouclier du même monarque au Musée du Louvre, et tant d'autres œuvres du même art dispersées dans les grandes Armeries et dont plusieurs portent les chiffres et les emblèmes des rois de France du XVIe siècle.

Quel fut le fondateur et le premier maître de cette école ? On a prononcé le nom des frères Gamberti, appelés par Henri II à son atelier d'armes du Louvre. Nous croirions plus volontiers que ce fut un Français, qui peut-être au début reçut leurs leçons, mais qui dut s'en affranchir bien vite; un Italien ne se serait jamais défait aussi complètement des traditions et des tours de main qui caractérisent l'école italienne. Quoi qu'il en soit, ce maître s'affirma dès ses premières œuvres comme très personnel; pour qui étudie avec attention les armures, casques et boucliers repoussés de cette époque, son style et celui des élèves qu'il dut former est aisément reconnaissable. Peut-être est-ce à Etienne Delaulne qu'il se rattache de plus près, et il est peu de ses compositions dans lesquelles on ne trouve des traces évidentes de l'art du maître orléanais, qui dut sûrement exécuter pour lui de nombreux modèles.

* * *

[1] Cf. notamment Sir Guy-Francis Laking : *A record of European Armour and Arms*, vol. III, p. 347, vol. IV, p. 183 et suiv.; p. 246 et suiv. London, G. Bell and Sons, MCMXXI.

Evidemment, ce maître repousseur ne dut pas travailler seul et s'entoura d'élèves et d'apprentis; mais il les forma si bien à son style que dans toutes les œuvres qu'on lui attribue, et dont plusieurs durent être faites en grande partie par ses élèves, on retrouve toujours quelques marques typiques de son originale individualité. Aussi est-ce à lui seul que nous rapporterons nos observations dans l'étude du style de son école.

A-t-il, comme dans le cas présent, à décorer une rondache, il se garde d'en faire un bas-relief sans s'inquiéter de sa forme, comme la plupart des maîtres italiens de son époque. Une rondache est circulaire et ses énarmes sont symétriques; elle peut donc être embrassée au hasard, tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre et il importe que le dessin ne soit jamais sens dessus dessous. Elle réclame donc un décor rayonnant, et c'est à ce type qu'il s'arrêtera le plus souvent, malgré les difficultés qu'il présente et que nous avons précédemment signalées. C'est une application de l'un des préceptes essentiels de l'art décoratif français: *toujours subordonner le décor à la forme.*

Doit-il, au contraire, décorer une de ces targes en amande qui naturellement se présentent toujours dans le même sens, comme celle de Henri II (*fig. 3*), dont nous avons déjà parlé, il adoptera sans doute un motif central, mais il évitera de lui donner une importance exclusive et, pour rester dans son rôle de décorateur, il l'entourera d'un ample cadre d'entrelacs, dans les sinuosités duquel il figurera ces trophées d'armes et ces captifs enchaînés qu'affectionnait Etienne Delaulne. Deux mascarons repoussés à une plus grande échelle, l'un au sommet, l'autre au bas de la targe, en préciseront le sens et marqueront le point de départ des entrelacs.

Dans ses rondaches, où ce cadre d'entrelacs s'harmoniserait moins aisément avec la forme circulaire, il entourera presque toujours son décor rayonnant d'une double rangée d'oves, l'une au bord extérieur et l'autre autour de l'umbo; nous retrouvons cette bordure typique de la rondache de Genève dans d'autres boucliers ronds de l'Ecole du Louvre, notamment à Stockholm, à Windsor (*fig. 2*), à Hertford-House dans la Collection Wallace et à Paris, dans plusieurs rondaches du Musée de l'Armée, toutes pièces nettement françaises. Ce motif était d'ailleurs fréquent dans la sculpture architecturale française du XVIe siècle; il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'il ait été employé dans le décor d'armures qui avaient même origine. Il n'a jamais été, que nous sachions du moins, relevé comme étant un signe distinctif dans les Armures; c'est cependant une des caractéristiques les plus apparentes du Maître du Louvre, et comme une véritable signature, car il est à remarquer que cette bordure ne se rencontre à peu près jamais dans les boucliers d'origine italienne ou allemande.

Et dans ce décor circulaire, où il dut nécessairement y avoir un commencement et une fin, aucun point qui sente le raccord, aucun des personnages qui paraisse avoir été placé là pour combler un vide et faire concorder les deux extrémités du dessin. Chacun est à sa place, chacun est dans son rôle et aucun ne paraît pouvoir être ailleurs.

Donne-t-il à l'un d'eux une de ces barbes de fleuve qu'il aime à faire flotter sur la poitrine de ses guerriers, il a une façon très personnelle d'en ciseler les ondulations flexueuses, et nul ne sait comme lui donner au métal cet aspect de molle souplesse qui contraste avec la barbe et les cheveux crépus d'autres personnages des

Fig. 3. — Targe de Henri II.
(Musée du Louvre.)

mêmes scènes. Deux des combattants de la rondache de Genève ont ces barbes typiques que l'on retrouve notamment dans la targe de Henri II, dans la targe émaillée de Charles IX, comme la précédente au Musée du Louvre et dans celle de l'Armeria reale à Turin.

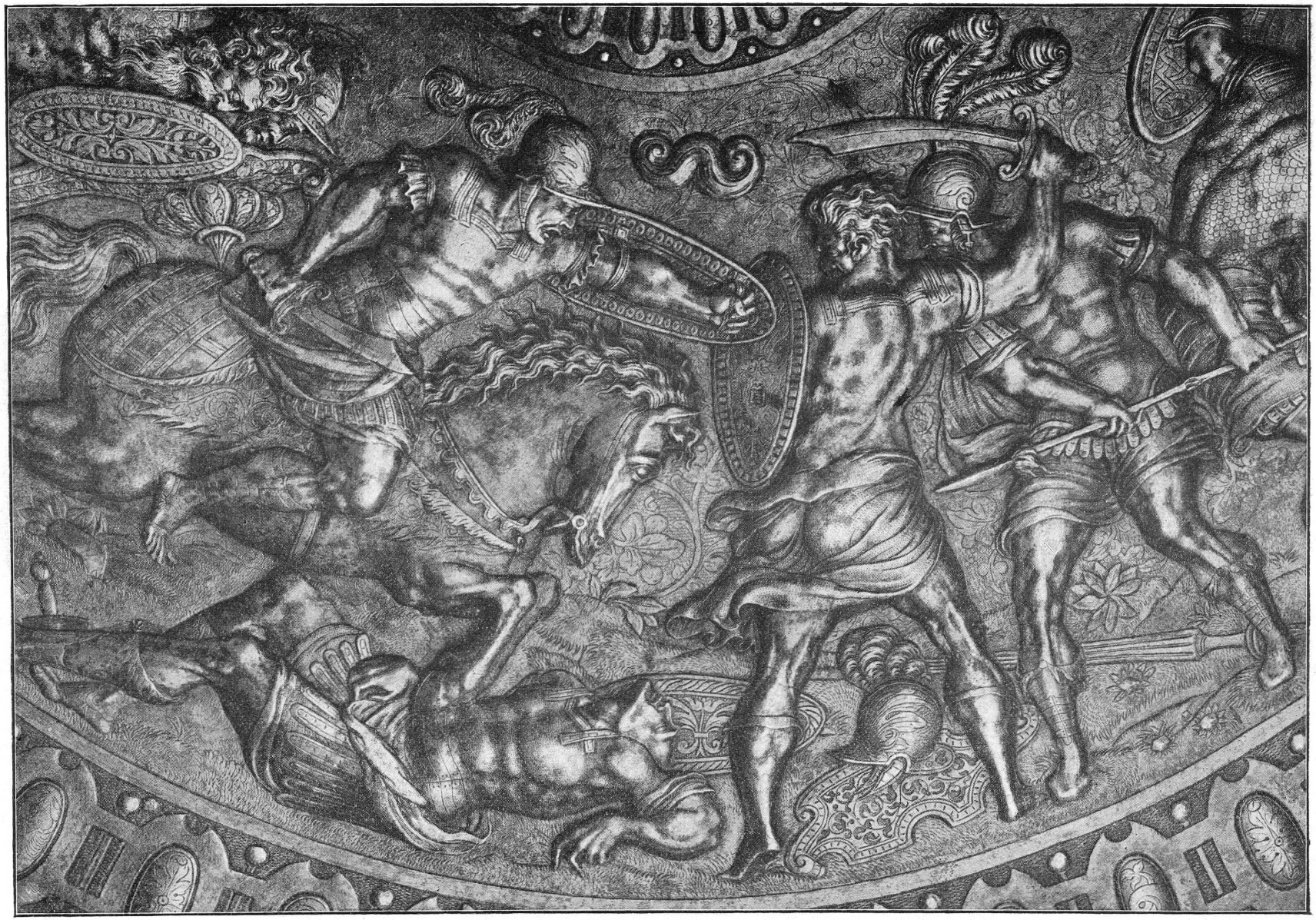


Fig. 4. — Détail de la rondache de parement.

Et quelle extraordinaire variété il sait apporter dans la pose des hommes et des chevaux ? Dans les seize combattants de la rondache de Genève qui se pourfendent, se transpercent ou se menacent de la lance, du cimeterre ou du poignard, il n'en est pas un qui répète identiquement le geste de l'autre, pas un qui soit campé comme un de ses compagnons ou de ses adversaires. Chacun a sa pose personnelle dans l'attaque ou dans la défense; rien de convenu, rien de trop classique, comme il arrive trop souvent dans certains décors repoussés, dont les personnages aux gestes conventionnels font penser à ces tableaux vivants que la baguette du metteur en scène a figés dans une immobilité momentanée.

Il n'est pas jusqu'aux armes mêmes dans lesquelles il ne s'efforce d'éviter toute répétition; par la poignée ou la lame, toutes les armes offensives diffèrent quelque peu et il en est de même des cuirasses, des boucliers et des casques. Signalons cependant qu'il préfère le cimeterre à l'épée, le trouvant sans doute plus décoratif et peut-être aussi plus archaïque et mieux en rapport avec les armures à l'antique qu'il affectionne. Celles de ses compositions dans lesquelles figurent des épées sont rares et les lames droites y sont ordinairement réduites à la dimension du poignard. Les cimeterres, au contraire, y figurent nombreux; même dans les trophées qui entourent le sujet central de ses targes en amande ou à bords découpés, c'est presque toujours un cimeterre qui représente les armes blanches.

Faites à propos d'un seul objet, ces observations sont forcément incomplètes; une étude d'ensemble du style de l'Ecole du Louvre, rapprochant toutes les pièces qui lui sont attribuées, montrant en quoi elles s'apparentent les unes aux autres et en quoi elles diffèrent des autres écoles eut été sans doute plus probante. Mais, cantonné dans l'étude de notre rondache, nous ne pouvons guère parler que des particularités qui y figurent, et la difficulté de notre tâche s'accroît de l'unité du sujet repoussé sur ce bouclier. Qu'on le remarque bien, en effet, il n'y a ici qu'un combat, on n'y voit que des guerriers. Le bouclier ne reproduit aucune femme, on n'y rencontre ni les entrelacs ni les captifs enchaînés qui caractérisent d'autres œuvres de la même école; or, c'est dans la pose des femmes et dans la disposition des entrelacs qu'éclate le plus nettement le style de l'Ecole du Louvre.

* * *

Nous espérons cependant que notre étude, même ainsi restreinte, suffira pour éclairer ceux qui auront bien voulu nous lire. Sans sortir des détails de ce bouclier, nous allons y chercher encore sa date approximative et son attribution probable.

Lorsque parurent les premières pièces produites par l'Ecole du Louvre, les repousseurs allemands qui s'étaient jusque-là inspirés de l'art italien, furent frappés du caractère nouveau de ces productions de l'Ecole française et ne tardèrent pas à les

imiter. Les poncifs et les modèles couraient alors d'atelier en atelier par l'intermédiaire des apprentis, et il n'était pas difficile de s'en procurer.

Incomparables techniciens, les Allemands furent d'ailleurs toujours inférieurs dans la composition et plus portés à s'assimiler un art étranger qu'à créer eux-mêmes un art original. Ils avaient adopté dès son début l'art ogival créé dans l'Ile-de-France; de même, ils se rattachèrent à la Renaissance italienne, sitôt qu'ils la connurent.

Fig. 5. Rondache de l'école française.
(Armerie de Stockholm.)

Nous avons vu dans un précédent travail le célèbre fondeur de Nuremberg, Peter Vischer, envoyant un de ses fils en Italie pour qu'il en rapportât des copies de dessins des grands Maîtres, copies au vu desquelles lui et son fils Hans complétèrent leur évolution vers la Renaissance [1]. Il en fut de même lors de la création de l'Ecole du

[1] Cf. *Le dernier chef-d'œuvre de Peter Vischer*, Annecy, Abry, 1921.

Louvre. M. de Hefner-Alteneck a publié jadis toute une série de copies de dessins français pour modèles d'armures, copies trouvées par lui dans les bibliothèques allemandes et qu'il a prises pour des originaux [1]. Ces dessins eurent sur l'art des repousseurs allemands de la deuxième moitié du XVIe siècle une influence considérable et bien des *plattner*, quand ils ne se bornèrent pas à en faire la reproduction pure et simple, se hâtèrent du moins de s'en inspirer.

Ces plattner, au reste, acceptaient volontiers de travailler sur modèle fourni, et les princes qui s'adressaient à eux, tout en reconnaissant leur supériorité dans l'exécution, leur imposaient presque toujours des modèles tracés par des maîtres étrangers. De là vient que la plupart des armures forgées en Allemagne pour Charles-Quint et Philippe II ont un caractère si nettement espagnol; la plupart de celles battues pour ce dernier furent faites sur les cartons de son peintre attitré, Diego de Arroyo [2]; et même à une époque plus ancienne, il en était déjà ainsi; Frédéric II de Gonzague, marquis de Mantoue [3], ayant fait en 1520 une commande de pièces d'armure au fameux Colman d'Augsbourg, ce dernier, pourtant le plus célèbre plattner de son époque, dut se conformer au modèle tracé par Anchise de la Guaina, dessinateur et décorateur d'armures, un des artistes attitrés du marquis de Mantoue; et ce dernier ne se contenta pas d'imposer le modèle, il envoya à Colman Anchise lui-même pour qu'il surveillât l'exécution du travail [4]. Il est donc évident que les Rois de France ne se seraient pas adressés à ces plattner pour leur demander les modèles de leurs armures, comme l'a cru le D^r v. Hefner-Alteneck.

En revanche, chaque fois que les repousseurs allemands furent abandonnés à leur propre initiative pour la composition du sujet, leur habileté même les grisa et les entraîna à introduire dans leurs œuvres une caractéristique que l'Art allemand n'a jamais considérée comme une faute, *la surcharge*. Et, par une de ces influences réflexes assez fréquentes dans l'histoire des Arts, ce fâcheux défaut s'introduisit quelque peu dans les armures repoussées françaises de la fin du XVIe siècle. Dans les repoussés les moins anciens, il perce presque autant que dans l'Art allemand et annonce la décadence de l'Ecole du Louvre.

* * *

Or, dans la rondache de Genève, *on ne voit encore rien de pareil.* Nous avons fait remarquer déjà en la décrivant la sobriété de sa composition. On y sent circuler l'air

[1] D^r. J.-H. v. Hefner-Alteneck : *Original Zeichnungen Deutscher Meister des sechzehnten Jahrhunderts zu Ausgeführten Kunstwerken für Könige von Frankreich und Spanien und andere Fürsten.* Frankfurt A.-M., Verlag von Heinrich Keller, 1899.

[2] Cf. Ch. Buttin : L'armure et le chanfrein de Philippe II, *Revue de l'Art ancien et moderne.* Paris, 1914.

[3] Il ne reçut le titre de duc qu'en 1530.

[4] Cf. A. Bertolotti : *Le Arti minori alla Corte di Mantova.* Milano, Prato, 1889.

et la lumière, et ces qualités y prédominent plus qu'en aucune des œuvres postérieures du Maître du Louvre. Il y a là déjà une indication nette de l'antériorité de cette œuvre relativement à celles auxquelles nous l'avons comparée.

Il semble, en outre, que l'artiste ne jouissait pas encore de la plénitude de ses moyens et son burin trahit, par certains côtés de son œuvre, la timidité d'un talent à ses débuts. S'il a soigné le détail de la ciselure plus qu'en aucune de ses œuvres postérieures, s'il en a gravé le fond de branchages finement exécutés qu'il ne s'est pas donné la peine de recommencer ensuite, trouvant sans doute qu'ils étaient trop perdus dans l'effet d'ensemble, il n'a pas tenté, d'autre part d'exécuter le repoussé d'une seule de ses figures de face ou de trois-quarts et *ses personnages sans exception se présentent tous de profil.* Cette difficulté que visiblement il n'a pas osé aborder ici, et dont il s'est joué plus tard, est une preuve de plus de l'antériorité de cette rondache.

Une autre preuve encore est l'*exagération des mollets* de ses personnages dans ce bouclier; l'artiste a senti plus tard le défaut de son repoussé dans ce détail, et dans ses œuvres postérieures, il a ramené les jambes de ses personnages à des proportions plus normales.

Ajoutons enfin qu'il n'y a introduit *aucune damasquine*, alors que dans ses productions ultérieures, on rencontre presque toujours des parties damasquinées, dues peut-être à l'un des élèves ou des aides qu'il s'adjoignit dans la suite. S'il ne s'en trouve pas dans l'armure de Henri II au Louvre, c'est que l'achèvement de cette armure fut arrêté par le drame des Tournelles et la mort du Roi.

Nous pensons donc que cette rondache fut une des premières œuvres du Maître du Louvre. Elle est sensiblement antérieure à l'armure et au bouclier de Henri II, qui datent vraisemblablement de 1557 à 1559 et dut, croyons-nous, être faite de 1550 à 1555.

Il reste à chercher son attribution et, ici, à défaut de document, on ne peut risquer qu'une hypothèse. Il est probable qu'elle fut, comme les deux pièces dont nous venons de parler, exécutée pour Henri II ou sur son ordre; c'est surtout à ses débuts que l'Ecole du Louvre dut travailler exclusivement pour le Roi. Peut-être en fit-il présent à son beau-frère, Emmanuel-Philibert, lors des fiançailles de ce dernier avec Marguerite de France; ces dons d'armures étaient fréquents à cette époque, et celui-là expliquerait le passage de ce bouclier en Italie.

* * *

Nous avons parlé des copies des repoussés français exécutées en Allemagne. Notre rondache était trop belle pour y échapper et nous pouvons signaler au moins deux de ces copies dont s'enorgueillissent le Musée et la collection qui les possèdent, bien qu'elles soient sensiblement inférieures à leur modèle.

L'une d'elles est au Musée de Berlin [1] et fait partie de l'ancienne collection du Prince Charles de Prusse. Très visiblement, elle a été exécutée non d'après la rondache de Genève elle-même, mais d'après une copie du carton de cette rondache (*fig. 6*).

Tout d'abord, elle n'a pas l'entourage d'oves que nous avons décrit et qui est une des caractéristiques du Maître du Louvre; évidemment le dessinateur du modèle

Fig. 6. — Copie allemande de la rondache de Genève.
(Musée de Berlin.)

n'avait pas figuré le cadre et s'était contenté du dessin des personnages. Nous reviendrons plus loin sur cette première modification.

Ensuite, le fond n'est pas le même; s'il reproduit tant bien que mal le gazon fleuri sous les pieds des combattants, il ne figure pas le fond de branchages stylisés et le remplace par un simple granité. Le ciselé des figures est moins finement traité;

[1] Cf. Hiltl : *Die Waffensammlung des Prinzen Carl von Preussen*, Taf. XV.

les barbes de fleuve des deux vieux guerriers, notamment, sont raccourcies et n'ont rien de la molle souplesse que nous avons signalée. Le copiste s'est peut-être senti incapable de les reproduire exactement.

Enfin, le plattner allemand a remplacé le double entourage d'oves par un décor clouté du plus fâcheux effet et, comprenant bien que son œuvre avait, malgré tout, un caractère français, il a voulu du moins lui donner de l'importance par l'adjonction d'une attribution royale. Il a figuré autour de l'umbo des fleurs de lys alternant avec le croissant de Diane de Poitiers et l'H royal de Henri II, qu'il a placé aussi sur le bouclier d'un des guerriers. Tous ces emblèmes sont d'ailleurs d'une exécution plus que médiocre; l'auteur savait probablement que la rondache dont il copiait le carton avait été faite au Louvre et sans doute il crut par là compléter la ressemblance.

Il ne se contenta pas d'ailleurs d'une seule copie. Il en existe au moins une seconde, dans la collection d'un amateur anglais; nous la connaissons par la reproduction qu'en a donnée sir Guy F. Laking, dans l'ouvrage déjà cité [1]. L'auteur anglais ne paraît pas connaître la rondache de Genève et, par suite, il a pris naturellement cette copie pour un original; mais il en a bien reconnu le caractère français et il l'a attribuée à l'Ecole française. Elle est sûrement de la même main que la précédente, et le cadre est remplacé également par un décor clouté, bien qu'avec quelques variantes. Dans les deux copies, on retrouve aussi la correction, ou du moins l'atténuation du défaut que nous avons signalé, l'exagération des mollets, mais cette correction n'a pas empêché le copiste de commettre lui-même une faute de dessin plus grave et qui n'existe pas dans l'original: la déviation du genou d'un des combattants, qu'il a fait cagneux de la jambe gauche, soit dans la rondache de Berlin, soit dans celle du collectionneur anglais dont sir Guy Laking nous a laissé ignorer le nom.

* * *

Ces deux reproductions, qui sont peut-être anciennes, nous amènent à parler d'une troisième plus moderne et plus ignorée; son histoire, utile à ce point de vue, montrera que dans un Musée il y a intérêt à ouvrir largement les portes officielles, mais à surveiller de façon étroite les portes dérobées. Ces conditions sont d'ailleurs admirablement remplies aujourd'hui au nouveau Musée, et ce n'est pas là que pourraient se passer actuellement les faits que nous allons raconter.

L'intérêt que présente cette belle rondache nous avait poussé, il y a quelque vingt-cinq ans, à demander l'autorisation de la faire photographier, autorisation qui fut refusée. La Salle des Armures était alors dans son ancien logement; c'était, non un Musée d'armes, mais « l'Arsenal du canton de Genève ». Toutes les pièces qui en faisaient partie étaient donc regardées comme présentant un intérêt pour la défense de la République.

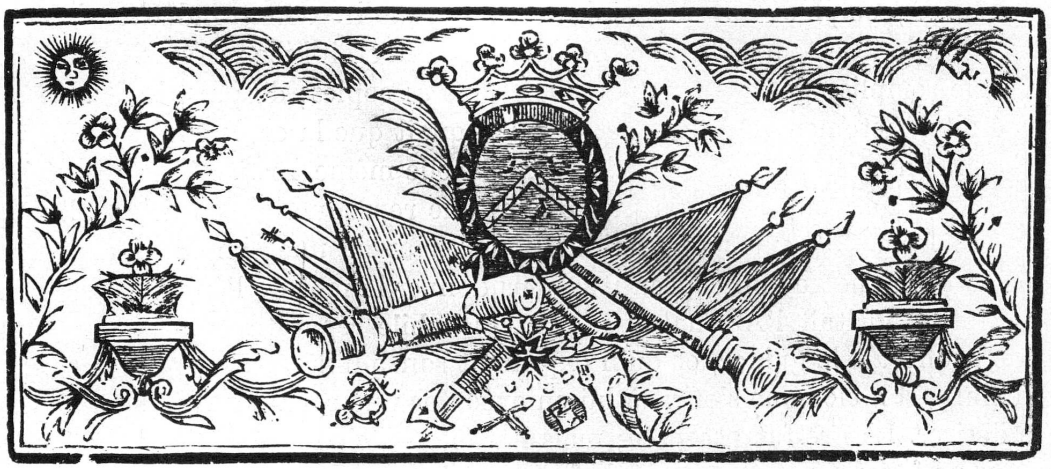
[1] Sir Guy-Francis Laking : *op. cit.*, vol. IV, p. 251.

On n'était plus cependant aux jours de l'Escalade ! L'idée nous vint de faire part de notre demande et du refus qui l'avait suivie à notre regretté ami M. Charles Boissonnas, ancien membre du Grand Conseil et du Conseil d'Etat du canton de Genève. Nous lui avions signalé jadis l'importance de cette rondache, entreposée alors sans abri dans un coin de l'Arsenal et c'est sur son instigation qu'avait été construite la vitrine qui l'abrite encore aujourd'hui. Il était donc mieux que personne à même de comprendre notre désir, et les hautes fonctions qu'il avait exercées devaient, pensions-nous, lui donner l'influence nécessaire; il nous promit aussitôt la photographie souhaitée. Il tint parole, mais en nous la remettant quelque temps après, il nous avoua qu'il ne l'avait pas obtenue sans peine et qu'il avait dû demander l'autorisation du Conseil d'Etat.

Des années se passèrent; mais nous étions encore sous le coup de la surprise causée par l'interdiction de photographier un objet d'art du XVIe siècle, lorsqu'il nous arriva de voir chez un de nos amis, collectionneur passionné d'armes anciennes, un duplicata fidèle de la rondache de Genève ! Un examen attentif nous fit voir que l'objet était moderne, mais imité de façon irréprochable. Tout y était, sauf le fond de branchages, remplacé par un granité comme dans les deux rondaches dont nous venons de parler. Cette fois, la place de l'umbo perdu était bien restée vide, et n'avait pas reçu le remplissage maladroit des deux autres copies; de plus, le double cadre d'oves était exactement reproduit, et tout indiquait que la copie avait été faite non plus d'après un dessin, mais d'après la rondache elle-même. Bref, c'était une véritable œuvre d'art. Comment avait-on pu obtenir une reproduction en acier, alors qu'il nous avait fallu de hautes protections pour en avoir une simple photographie ? Pressé par nous, notre ami consentit à nous donner le mot de l'énigme.

Comme il visitait l'Arsenal avec un très habile réparateur d'armes anciennes qui s'était offert à le guider, et qu'il exprimait son admiration devant la rondache « de Cellini », son cicerone s'offrit à lui en exécuter une copie aussi fidèle qu'il pourrait le désirer. L'offre fut acceptée; mais l'artiste — c'en est un, dans son genre — fut moins naïf que nous et se garda de frapper à la porte officielle. La complicité d'un associé qui avait ses grandes et ses petites entrées à l'Arsenal permit d'en sortir la rondache si jalousement gardée, un jour où la salle était fermée au public. Un moulage fut bientôt pris et le bouclier put regagner sa cage de verre sans que sa courte absence eut éveillé le moindre soupçon.

Ce fut dès lors un jeu pour notre... mettons copiste, d'exécuter la reproduction que nous avions sous les yeux; la recingle et le burin n'ont pas de secrets pour lui et il est vraiment regrettable qu'il dépense à des travaux de ce genre un talent qui pourrait être mieux employé. Nous n'aurions jamais révélé le fait si la rondache était restée dans les mains de notre ami — nous ne disons pas dans sa collection, car elle n'y prit jamais place. Mais, lassé de voir cette œuvre qu'il ne pouvait faire figurer à côté des armes authentiques de sa galerie, il se décida un jour à la faire passer dans

une vente publique, bien entendu sans garantie d'aucune espèce ni indication de date.

La rondache fut achetée néanmoins par un célèbre amateur de fers ouvrés qui, peu de temps après, fit généreusement don de sa magnifique collection à un Musée. Sans doute le bouclier y a pris place, au titre qu'il mérite vraiment, de belle œuvre en fer; et sans doute aussi les visiteurs y voient une authentique rondache de la Renaissance, et peut-être n'hésitent-ils pas, comme on fit jadis pour son modèle, à l'attribuer à Benvenuto Cellini.