

Emmanuel-Philibert de Savoie (1528-1580) : un portrait, une armure

Autor(en): **Godoy, José-A.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie**

Band (Jahr): **32 (1984)**

PDF erstellt am: **03.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-728555>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Emmanuel-Philibert de Savoie (1528-1580): un portrait, une armure

Par José-A. GODOY

à *Genius*

En 1980, le Musée d'art et d'histoire de Genève recevait en dépôt permanent de la Fondation Jean-Louis Prevost, les collections de l'un des deux fondateurs, le professeur Maurice-Gaston Battelli, décédé le 22 décembre 1978¹. Parmi ces collections se trouve un intéressant groupe de portraits de la Maison de Savoie. L'un de ces portraits, celui d'Emmanuel-Philibert², a retenu notre attention par la problématique sous-jacente relative à l'armure qu'il porte (fig. 1). Le sujet méritait que l'on s'y intéressât de près et nous a entraînés dans un univers où peintres et armuriers se côtoient et permettent, à travers leurs créations, de comprendre — parfois seulement d'entrevoir — certains aspects de l'œuvre d'art du passé.

Cette peinture à l'huile sur toile est inventoriée 1980-142 et mesure 76,5 × 63,5 cm. La toile originale a été agrandie dans le bas au moyen d'une bande de toile d'une largeur d'environ 4 cm et de texture plus grossière et lâche; cet agrandissement a pu être effectué soit lors de la préparation, soit en cours de travail. Néanmoins, l'ensemble de la peinture de ces deux toiles est de la même époque, et l'exécution est sans repentirs et sans empâtements. Ce portrait est une honnête copie, d'après un original inconnu, qui semble avoir été exécutée vers 1590-1610. Dans son état actuel, il se présente rentoilé et remanié, car ses bords supérieurs et latéraux ont été coupés et réagrandis à droite sur le bord du bras et à gauche, coupant une partie de celui-ci. Le fond uni original du tableau était de couleur brun-noir, et sur celui-ci se détache la demi-figure d'un homme mûr arborant barbe, moustaches et chevelure brune. Il porte une collerette godronnée en dentelle blanche, un pourpoint clair à rayures brunes et reflets d'or dans les zones lumineuses, et au-dessus une cuirasse soigneusement travaillée, est surmontée par un riche collier. Celui-ci est en or, parsemé de rosaces alternantes aux couleurs rouge et blanc, et entre elles les lettres RTFE liées par des lacs d'amour mi-partis rouge et blanc; au centre du collier pend, de trois chaînettes, un médaillon composé de trois lacs d'amour qui abritent l'image de l'Annonciation. Ce collier est celui de l'Ordre de l'Annonciade, insigne de la Maison de Savoie, doté du médaillon caractéristique et de la devise FERT, de signification très controversée³.

La physionomie du personnage et la présence du Collier de l'Annonciade font que l'on attribue ce portrait à un membre de la Maison de Savoie, et plus précisément au duc Emmanuel-Philibert (1528-1580). Une confron-

tation avec son portrait, datable des environs de 1565, par Giacomo Vighi, dit l'Argenta, permet aisément d'établir un rapprochement physionomique⁴ (fig. 2). Dans le portrait de Genève l'estimation de l'âge d'Emmanuel-Philibert nous est donnée par la forme du plastron qui suit la mode du costume civil des pourpoints à panse en bosse de polichinelle, caractéristiques des années 1575-1580. Ces dates corroborent l'âge d'Emmanuel-Philibert dans ce portrait, celle d'un homme d'une cinquantaine d'années.

L'un des points importants du tableau est la représentation de la cuirasse portée par Emmanuel-Philibert. Le plastron visible est minutieusement décoré de bandes lisses de couleur gris-bleuté qui alternent avec d'autres, dorées, parsemées de motifs entrelacés. Ceux-ci sont de deux types, celui qui figure dans les cinq bandes traversant en éventail le plastron et dont seulement quatre sont visibles et celui qui souligne le bord de l'encolure, l'aisselle et le côté au-dessous du bras. La première décoration est composée de deux bandes géométriques et de deux autres à motifs floraux qui, entrelacées symétriquement, forment respectivement des cartouches exagonaux, aux extrémités concaves et aux longs côtés arqués au centre, abritant des fleurons adossés qui s'entremêlent; le tout sur un fond en pointillé et encadré par deux bandes lisses qui flanquent une torsade. La seconde décoration, encadrée comme la première, est une bande à motifs en segment de cercle placés tête-bêche qui semblent s'entrelacer avec des rinceaux à fleurons s'inscrivant dans les arcs. Nous avertissons dès maintenant le lecteur que, dans la suite de notre texte, nous entendons conventionnellement par décor principal celui décrit en premier et par décor secondaire celui que nous avons vu en dernier. Face au rendu minutieux de la décoration de l'armure, et cela bien que le motif secondaire soit mal entrelacé à l'aisselle et seulement superposé à l'encolure, on est surpris de trouver des défauts de perspective dans la forme du plastron, où l'aisselle droite remonte trop haut sous le bras et laisse voir la décoration du bord qui ne devrait pas pouvoir être visible. Notons encore que le collier de l'Annonciade semble flotter au-dessus de l'épaule droite. Et signalons enfin un détail fort réaliste dans l'aisselle gauche, où une bande sombre, qui s'élargit vers le bas, sépare en deux le bord de l'aisselle du reste de la décoration; ce détail traduit la structure de l'armure, qui ici est dotée d'une lame supplémentaire rivée au plastron.



1. Emmanuel-Philibert. Genève,
Musée d'art et d'histoire (inv. 1980-142).
Dépot de la Fondation Jean-Louis Prevost.



2. Giacomo Vighi, dit l'Argenta,
Emmanuel-Philibert. Turin, Armeria
Reale (dépot de la Galleria Sabauda).

La minutie avec laquelle le peintre traduit la décoration complexe de cette armure suggère l'existence d'une armure ainsi travaillée ayant appartenu à Emmanuel-Philibert, de qui deux armures seulement sont parvenues partiellement jusqu'à nous. Dans l'état actuel de nos connaissances et faute de documents fiables, il est préférable de ne pas insérer ici une armure qui lui est attribuée, la B 4 de l'Armeria Reale de Turin⁵, dont le garde-bras est conservé au Musée Stibbert de Florence⁶. La première de ces armures, vraisemblablement des années 1550-1560, est conservée dans la prestigieuse collection de la « Waffensammlung » au Musée d'art et d'histoire de Vienne (inv. A. 697; fig. 7)⁷. Elle provient de la collection d'armures appartenant à des grands personnages qu'avait réunie au château d'Ambras, près d'Innsbruck, l'archiduc Ferdinand II (1529-1595). Cette armure est facilement reconnaissable dans l'ouvrage publié en 1601 par Jakob Schrenck et illustré de gravures de Dominique Custos exécutées d'après des dessins de Giovanni Fontana (fig. 8)⁸.

La deuxième, datant des années 1565, est conservée à l'Armeria Reale de Turin⁹ et se trouve reproduite dans le portrait que nous venons de voir de l'Argenta. Face à cette succession de dates et d'armures, il est tentant de voir dans le tableau de Genève la représentation partielle d'une armure commandée par Emmanuel-Philibert au crépuscule de sa vie; époque qui correspond à celle de l'armure reproduite et que nous situons peu avant 1580, date de sa mort. Cette idée est en partie motivée par le souci de précision avec lequel le peintre a exécuté la décoration du plastron, qui est sans doute l'un des principaux centres d'intérêt du tableau. La régularité et la complexité du dessin, jointes à l'excellent rendu des différents plans des surfaces en creux ou en relief, lisses ou se détachant sur un fond en pointillé, dénotent qu'il peut s'agir d'un travail fait d'après nature, ou à défaut d'après des dessins copiés sur un modèle réel. Cette impression d'être face à la représentation d'une armure véritable d'Emmanuel-Philibert de Savoie nous a incité à essayer de la retrouver parmi les pièces aux décors semblables qui nous étaient connues. Notre tâche a été en partie facilitée par les notes que Vesey Norman avait publiées en 1973 sur l'armure A 59 de la Wallace Collection de Londres, et à travers elle aux pièces dotées de décors identiques ou proches qu'il avait répertoriées¹⁰.

Avant de passer en revue ces pièces qui sont relativement peu nombreuses, il est souhaitable de situer iconographiquement ce plastron parmi les portraits en armure, aux décors identiques ou similaires que nous connaissons: deux portraits d'Alexandre Farnese (1546-1592) à la Galleria Nazionale de Parme (inv. 1472 et 297), attribués respectivement à Franz Pourbus le Vieux et le Jeune, et dont le premier est daté de 1580 (fig. 3)¹¹; la figure en armure de Marc Antoine II Colonna (1535-1584) dans l'ouvrage de Jakob Schrenck (fig. 4)¹²; quatre portraits de Philippe III (1578-1621), roi d'Espagne, peints



3. Franz Pourbus le Vieux, Alexandre Farnese. Parme. Galleria Nazionale (inv. 1472).

par Pantoja de la Cruz en 1604-1608 qui sont d'une part à Londres à Hampton Court et au Banco Exterior de España, et d'autre part, en Espagne, au Musée du Prado à Madrid (fig. 11) et au Monastère de l'Escorial¹³; enfin, le portrait de Diego de Valmaior, portant la date de 1609, mais datable de 1605, œuvre aussi de Pantoja de la Cruz au Musée de l'Ermitage à Leningrad (fig. 12)¹⁴. Bien qu'il ne s'agisse ici que d'une liste qui n'a pas la prétention d'être exhaustive, ces portraits révèlent en quelque sorte le goût de l'époque pour ce dessin décoratif et indiquent qu'il ne semble pas que les armuriers aient utilisé alors des ornements à caractère sélectif que l'on aurait accordé exclusivement à tel ou tel commanditaire de haut rang. En effet, il est permis de penser, à travers cette petite iconographie d'une part, et les armures qui nous sont parvenues d'autre part, que certains de ces



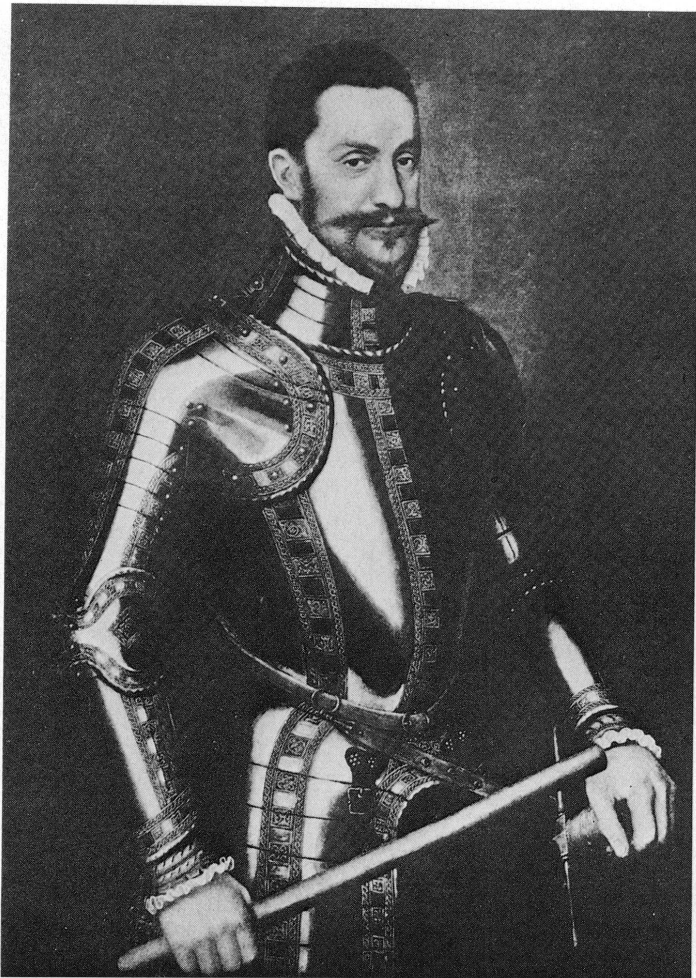
4. Giovanni Fontana et Dominique Custos, Marc Antoine II Colonna, dans l'*Armamentarium Heroicum* de Jakob Schrenck.

personnages auraient pu se rencontrer parés de façon fort similaire. Cela serait d'autant plus vrai que l'on oublie trop souvent que le matériel de travail mis à la disposition de l'historien n'est en fait qu'un pâle reflet de la réalité de l'époque étudiée, et qu'il s'agit en quelque sorte des vestiges d'un monde de loin beaucoup plus riche. Toutefois, ces portraits, joints aux armures et pièces d'armures conservées et que nous allons voir sous peu, nous montrent que les motifs décoratifs qui font l'objet de ce travail ont connu leur plein épanouissement dans le dernier quart du XVI^e siècle. Leur reproduction picturale dans la première décennie du XVII^e siècle laisse supposer que cette décoration n'avait pas perdu tout attrait, mais nous pensons qu'elle n'était plus à la page – tout au moins en ce qui concerne le vocabulaire ornemental des armuriers – et que Pantoja de la Cruz s'est simplement

limité à représenter une armure appréciée pour ses qualités esthétiques.

Au cours de cette étude nous serons parfois confrontés au problème de la représentation picturale d'une armure qui, comme celle de toute autre chose de n'importe quelle nature, peut comporter une part d'interprétation de l'artiste. Celui-ci traduit en quelque sorte sa vision de l'objet et elle peut apparaître comme une copie minutieuse et fidèle jusqu'aux moindres détails, ou au contraire, chargée d'une ou plusieurs inexactitudes. Quoi qu'il en soit, la vision de l'objet appartient à l'artiste et il serait superflu de critiquer « sa manière » de le percevoir qui est liée à la technique utilisée et à son souci ou à son indifférence pour un réalisme aigu. Le sujet mérite réflexion, car la perception d'une chose varie plus qu'on ne le pense ordinairement selon les individus et ce qu'ils ont accumulé visuellement et culturellement.

Cette sorte de licence artistique du peintre face à son modèle ne devrait s'accompagner a priori ni de l'obsession de vouloir voir à tout prix la reproduction exacte d'une armure, ni à accepter des différences substantielles sous couleur de transformations voulues par l'artiste. Néanmoins, certaines discordances dans les éléments secondaires dues souvent à la simplification des motifs décoratifs seraient à prendre en considération et peut-être acceptées comme étant désirées par le peintre. A titre d'exemple, et en guise d'introduction pour mieux comprendre ce problème de vision ou de représentation ainsi que nos critères de recherche pour une éventuelle identification de l'armure d'Emmanuel-Philibert, nous allons nous limiter au contexte de ce personnage et prendre comme sujet de réflexion le cas d'une de ses armures : celle de la Waffensammlung de Vienne (A 697). Cette armure est ornée de bandes horizontales dorées et gravées avec des feuillages alternant avec d'autres à surface lisse et flanquées de chaque côté par une bande travaillée également à feuillages et dont le bord extérieur est enjolivé d'une suite de trilobes alternant avec des éléments triangulaires¹⁵. Ces derniers motifs ornementaux qui agrémentent considérablement cette armure, et qui en même temps donnent un certain rythme à l'ensemble du décor, ont été éliminés dans quatre portraits en armure susceptibles de représenter Emmanuel-Philibert. L'un de ces portraits fait partie des collections royales anglaises¹⁶ ; un deuxième nous est connu par une photographie des archives de la Waffensammlung de Vienne ; et les deux autres étaient jadis dans les collections Mallmann et Holford¹⁷ (fig. 5-6). Dans ce dernier portrait, Emmanuel-Philibert porte seulement le gorgerin de l'armure sur le costume civil. Signalons en même temps que dans l'exemplaire ex-Mallmann, le bord et le motif central en losange de la cubitière sont décorés comme le reste de l'armure, tandis que l'on sait que sa décoration consiste en une ramification de feuillages. En plus, il est à relever que les bandes latérales sont ici torsadées et non remplies de feuillages ; cela est aussi le cas du portrait de la photo-

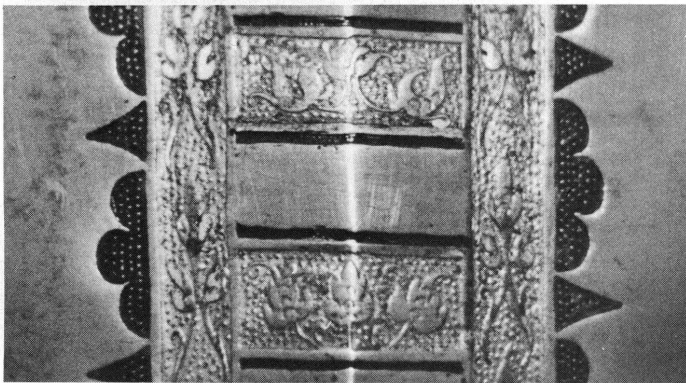
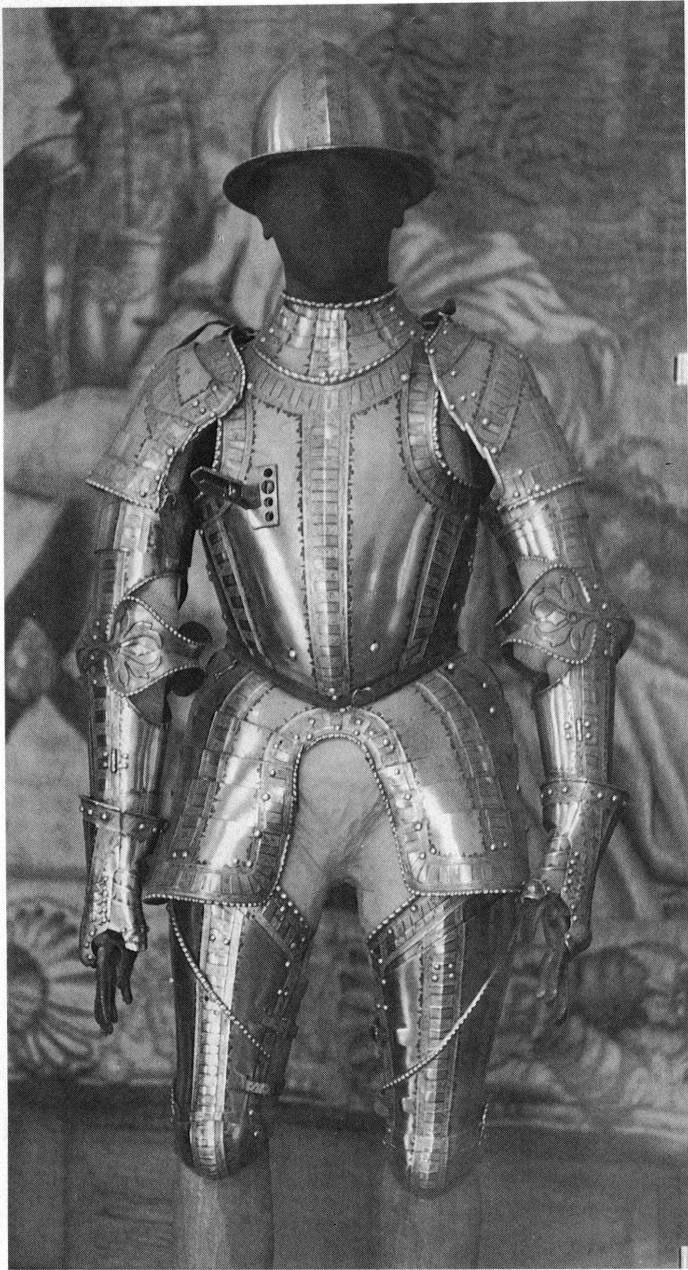


5-6. Portraits dits d'Emmanuel-Philibert jadis dans les collections Mallmann (ci-dessus) et Holford (à droite).

graphie de Vienne¹⁸. Les raisons et les critères qui ont motivé ces transformations nous sont inconnus, mais sans vouloir formuler des hypothèses compliquées, il se pourrait que cela soit dû au désir commode de simplifier les éléments décoratifs. Ces légères anomalies entre la représentation d'une armure et son modèle devraient, d'une part, nous aider à essayer de comprendre les éventuelles variations qui peuvent se produire lors de sa figuration dans un portrait, et d'autre part, à nous rendre attentifs au fait que parfois on ne devrait pas vouloir

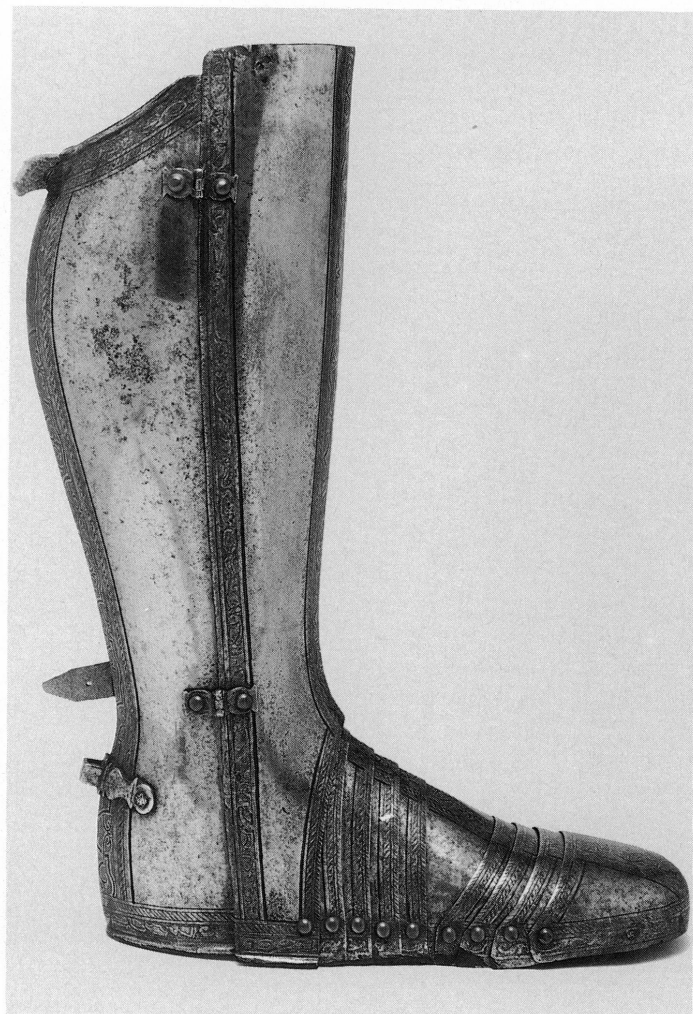
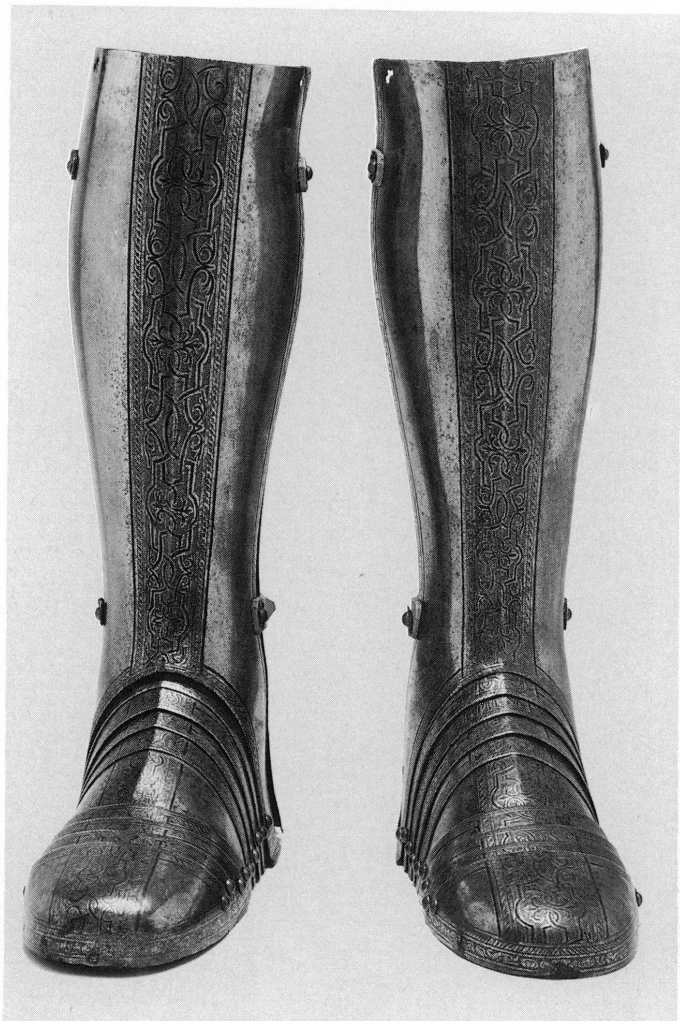
rechercher une reproduction exacte correspondant aux moindres détails. Car s'il est vrai que dans certains cas et à certaines époques, des portraitistes prirent le soin de copier le plus fidèlement possible l'ornementation des armures, ils prirent aussi parfois des libertés que l'on ne devrait pas considérer comme preuve de l'existence de deux armures différentes.

Néanmoins, ces petites variations doivent être analysées minutieusement en tenant compte de l'ensemble des éléments capables de nous fournir des indications et qui



7. Armure d'Emmanuel-Philibert et détail décoratif grandeur nature, Vienne, Waffensammlung (inv. A 697).

8. Giovanni Fontana et Dominique Custos, Emmanuel-Philibert, *op. cit.*

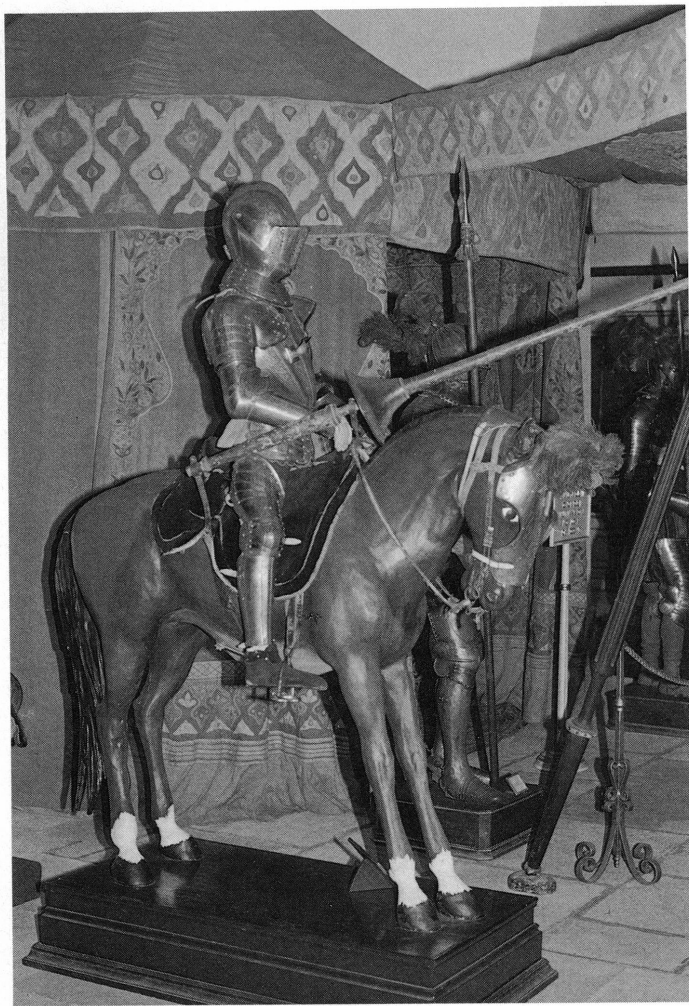


9. Paire de grèves avec solerets et profil de la jambe droite (hauteur 42,6 et 42,9 cm), Worcester, Higgins Armory Museum (inv. 2583).

de ce fait sont susceptibles de nous aider à confirmer, infirmer ou supposer l'identification de l'armure en question.

Personnellement, nous ne connaissons pas d'armures ou de pièces d'armures portant de façon absolument identique les deux motifs décoratifs du plastron figurant dans notre portrait d'Emmanuel-Philibert¹⁹. Toutefois, cette ornementation existe, bien que limitée au décor principal dans les grèves avec solerets n° 2583 de la collection John Woodman Higgins à Worcester dans le Massachusetts (fig. 9)²⁰. Ces pièces sont enjolivées dans l'axe des faces antérieures et postérieures d'une bande verticale dotée du dit décor; cependant, le motif secondaire est ici remplacé par des bandes gravées représentant des trophées et des grotesques qui ornent les côtés, le jarret et le pourtour du pied. L'absence sur ces grèves avec solerets

du décor secondaire qui agrmente le plastron du portrait de Genève, implique que ces pièces n'appartiennent pas à l'armure d'Emmanuel-Philibert. Mais sachant que les peintres peuvent transformer leurs modèles, nous pensons qu'il ne faudrait pas se limiter strictement à la décoration de notre armure mais essayer de l'associer à une autre, quasiment identique, où la frise ornementale est flanquée d'un mince filet enjolivé de dents de loup. En effet, il est particulièrement tentant de supposer que ce filet à dents de loup peut avoir été omis de notre portrait par un peintre qui aurait jugé inutile de le rapporter. La disparition de ce filet ne devrait pas nous surprendre, puisque nous venons de voir que, dans d'autres portraits dits d'Emmanuel-Philibert où il est représenté avec l'armure A 659 de Vienne, celle-ci perd ses motifs à triangles et trilobes qui flanquent les bandes ornemen-



10. Armure d'adolescent de Philippe III; détail du plastron sans l'arrêt de cuirasse. Madrid, Armería Real (inv. B 9).

tales, motifs qui sont plus importants et plus visibles que le filet denté en question.

Cette décoration figurant sur le portrait d'Emmanuel-Philibert de Genève, mais accompagnée du dit filet à dents de loup, se retrouve sur un petit nombre d'armures ou de parties d'armures, à savoir: l'armure B 9 de l'Armería Real de Madrid²¹; l'armure A 1535 de la Waffensammlung de Vienne²²; l'armure A 59 de la Wallace Collection de Londres²³; la grève droite C 256 de l'Armeria Reale de Turin²⁴; une paire de gantelets n^{os} 81-82 de l'ancienne collection Spitzer²⁵ et le gorgerin 2654 du Musée Stibbert de Florence²⁶. Cet ensemble de pièces défensives va nous permettre de mieux comprendre les discordances entre le modèle et sa représentation, et de mesurer le rayonnement de cette décoration. Pour mieux corroborer notre pensée selon laquelle certains éléments

décoratifs secondaires peuvent disparaître lors de leur reproduction graphique ou picturale, nous allons étudier en premier lieu l'armure B 9 de Madrid (fig. 10 et 19). Il s'agit d'une armure d'adolescent qui fut présentée par le duc de Terranova au futur Philippe III (1578-1621), roi d'Espagne, à une date qui nous est inconnue, mais qui devrait se situer entre 1590 et 1592, alors qu'il avait entre douze et quatorze ans. Quoiqu'il en soit, elle est déjà mentionnée en 1594 à la page 85^v de l'Inventario de l'Armería Real. C'est une armure de cavalier dotée du caractéristique plastron avec arrêt de cuirasse pour le soutien de la lance; elle est accompagnée de trois pièces: une selle, un chanfrein et une rondelle de protection pour la lance. Cette armure occupe une place primordiale dans le cadre de notre travail due non seulement à sa décoration, mais aussi aux relations étroites qu'elle entretient



11. Pantoja de la Cruz, Philippe III (détail central). Madrid, Museo del Prado (inv. 2562).

avec l'art du portrait. En effet, quelques années plus tard, entre 1604 et 1608²⁷, les quatre portraits cités au pinceau de Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608), son peintre officiel, minutieux portraitiste qui perpétue la tradition détailliste d'Antonio Moro et de Sánchez Coello. Dans ces portraits de cour, Philippe III, alors âgé de 26 à 30 ans, porte une même armure. Compte tenu du caractère officiel de ces tableaux, nous ne devrions pas avoir de doute quant à l'existence de cette armure. Toutefois, nous sommes surpris de reconnaître dans celle-ci une armure presque identique à celle que Philippe III avait portée adolescent. Cet étonnement est d'autant plus justifié que parmi ses armures d'adulte connues aucune ne reprend cette décoration. Le rapprochement entre ces deux pièces est, à notre avis, si évident que jusqu'à preuve du contraire il est permis de douter de l'existence de deux armures pour ainsi dire identiques ayant appartenu à Philippe III. Ces deux armures l'auraient fait paraître à la Cour pendant environ quinze ans sous un aspect monotone et démodé, même si d'autres de ses armures auraient pu introduire un peu de variété²⁸. Nous ignorons les raisons qui le poussèrent à se faire portraiturer à plusieurs reprises avec cette armure d'adolescent, qu'il ne pouvait plus porter si l'on tient compte de son âge. Quoi qu'il en soit, Pantoja de la Cruz connaissait parfaitement bien cette armure, même si, dans ces portraits, il y a quelques variations par rapport au modèle qu'il réajuste à sa nouvelle échelle d'adulte. D'une part, il transforme l'armure de cavalier en armure d'homme à pied en supprimant l'arrêt de cuirasse et la buffe qui renforce l'épaule gauche. D'autre part, il simplifie et transforme partiellement la décoration. Ces dernières variations consistent principalement dans l'élimination — déjà familière — du filet denté qui encadre les bandes ornementales et, dans l'encolure du plastron, au sein d'un encadrement identique, la substitution d'un homme en demi-armure surmonté par deux Victoires, par une Vierge à l'Enfant avec la lune à ses pieds et deux angelots tenant une couronne qui reprennent une disposition extrêmement similaire. Ce dernier changement peut avoir été voulu soit par Pantoja de la Cruz, soit par le pieux Philippe III afin de christianiser le motif profane original. Quant au filet parsemé de dents de loup, nous ne sommes plus étonnés de ne pas le retrouver. À ces discordances principales il faut ajouter le nombre inégal des lames des épaulières, sept sur l'armure, et huit dans les tableaux; en plus, ces derniers présentent entre-eux, au niveau de l'armure, des petites variations de détail telles que le décalage des motifs décoratifs au sein des bandes ornementales, et la disparition des angelots qui soutiennent une couronne sur la Vierge à l'Enfant et de la demi-lune sise à ses pieds dans l'exemplaire du Banco Exterior de España à Londres. Ces deux premières irrégularités méritent réflexion, puisqu'elles impliquent que le peintre n'exécutait pas ses portraits d'après nature et aussi qu'il ne devait même pas posséder de modèle très précis dans



12. Pantoja de la Cruz, Diego de Valmaior. Leningrad, Musée de l'Ermitage (inv. 3518).

13. Gorgerin. Florence, Musée Stibbert (inv. 2654).



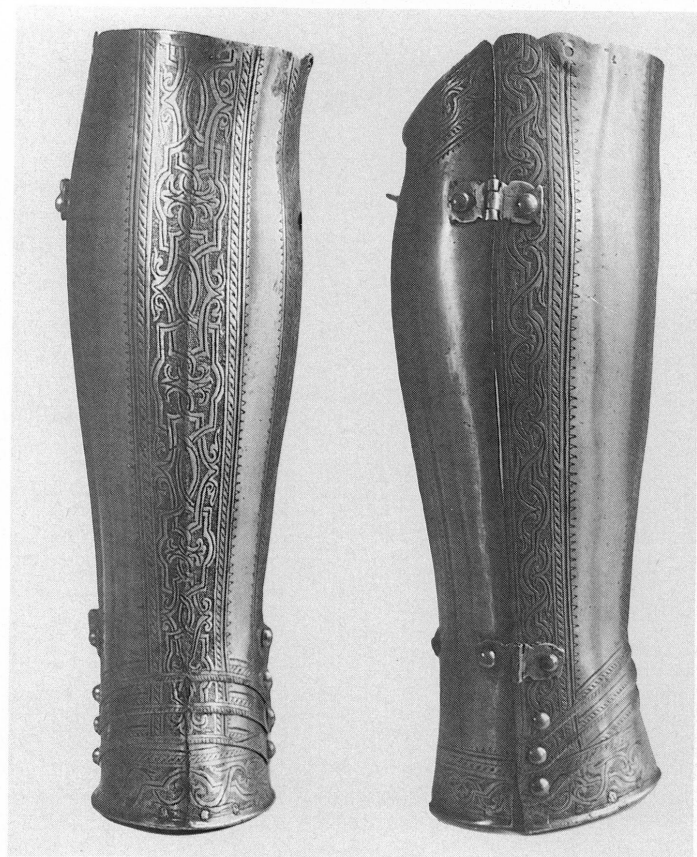
son atelier, à l'exception peut-être des grandes lignes de la composition et des esquisses ou des calques des deux motifs de la décoration. Mais, le fait qu'un portraitiste puisse décaler les motifs à l'intérieur d'une bande ornementale peut s'avérer nuisible dans les tentatives d'identification d'une armure, car ce décalage détruit le principal point de repère, une fois la décoration identifiée, et peut nous laisser dans l'incertitude.

Parfois, les libertés d'un portraitiste sont moins subtiles et de ce fait moins dangereuses, car elles sont plus facilement repérables. Dans ce contexte, Pantoja de la Cruz qui est, malgré nos observations, l'un des bons maîtres du réalisme dans le rendu du costume tant civil que militaire, nous donne un bon exemple dans son portrait de Diego de Valmaior, aujourd'hui à l'Ermitage de Leningrad, qui porte une autre armure semblable à celle du portrait d'Emmanuel-Philibert de Genève. Dans ce portrait, Diego de Valmaior, alors âgé de 17 ans, pose la main gauche sur l'épée et la droite sur l'armet; il porte une armure d'homme à pied décorée au moyen des deux motifs entrelacés connus qui traversent le champ des pièces, ou qui soulignent les contours. Ici, Pantoja de la Cruz semble copier une armure qui lui était bien familière, celle de Philippe III. Toutefois, une lecture de l'ornementation fait voir dans ce portrait une exécution moins soignée où on découvre en dehors d'une simplification du dessin parfois maladroite, des erreurs graves qui dénotent soit la lassitude, soit la négligence du peintre. En effet, dans cette armure, l'ensemble des bandes longitudinales ou principales devrait porter unanimement un même décor qui serait différent de celui des bandes soulignant le bord des pièces. Cette règle a été transgressée à deux reprises dans le tableau: la première dans les épaulières qui sont dépareillées, puisque le bord de l'épaulière droite, qui devrait être comme celui de l'épaulière gauche, apparaît orné avec l'entrelac des bandes longitudinales; la seconde dans l'armet, où la bande du timbre présente, au lieu du motif principal, le même décor que celui figurant sur le flanc de la crête. Ces deux erreurs dans la représentation de l'armure de Diego de Valmaior démontrent clairement que Pantoja de la Cruz n'a pas exécuté d'après nature, au moins cette partie du tableau. Quant à l'existence réelle de l'armure, en tant qu'ayant appartenu à Diego de Valmaior, nous avons des doutes. Tout en ignorant les raisons qui le poussèrent à se faire peindre avec l'armure de son souverain, même au risque d'apparaître un peu démodé, nous voyons dans celle-ci une réplique des portraits de Philippe III peints par le même artiste et datant de la même période.

Laisant momentanément de côté nos réflexions sur les variations qui pourraient se produire lors de la représentation picturale d'une armure de ce type, nous allons retrouver les autres armures ou parties d'armures qui traduisent le goût de l'époque pour ce motif décoratif. Les pièces d'armures dispersées consistent premièrement en une paire de gantelets qui ont fait jadis partie de la



14. Paire de gantelets jadis dans la collection Spitzer.

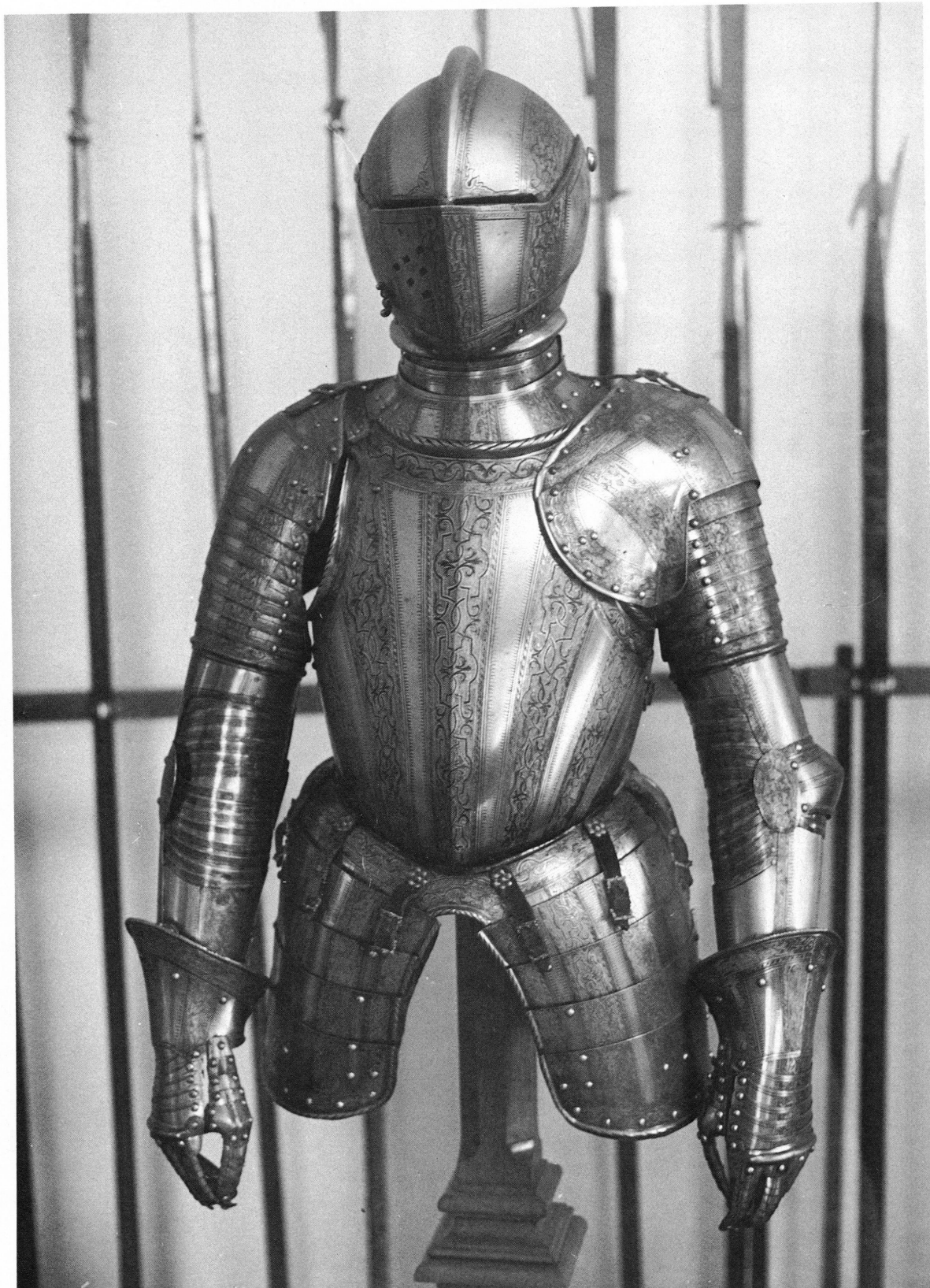


15. Grève droite décorée comme l'armure A 59 de la Wallace Collection. S'agirait-il malgré sa faible hauteur (30,4/32 cm) d'un élément de celle-ci? Turin, Armeria Reale (inv. C 256).

collection Spitzer (nos 81-82) et que nous connaissons seulement à travers le dessin figurant dans le catalogue de celle-ci (fig. 14). Deuxièmement, le gorgerin 2654 du Musée Stibbert de Florence (fig. 13), et enfin la grève droite C 256 de l'Armeria Reale de Turin (fig. 15). Cette dernière pièce est composée de deux lames principales, plus trois autres sur le devant pour le jeu du cou du pied; elle appartient à une armure d'adolescent différente de celle de Philippe III, qui est de moindre dimension²⁹. Les gantelets et gorgerin cités semblent avoir fait partie d'une des deux armures qui complètent le groupe étudié ici.

La première de celles-ci est l'armure A 1535 de Vienne (fig. 16), propre au tournoi à pied de la barrière; cette appellation fait référence à la barrière qui séparait les contingents et au-dessus de laquelle ils se frappaient mutuellement. L'ensemble des pièces qui la composent est homogène, à l'exception des gantelets qui ne lui appartiennent pas puisque, malgré la ressemblance décorative, on y trouve, d'une part quelques animaux entre les motifs du décor secondaire — qui est de plus simpli-

fié —, et d'autre part, des figures au sein des encadrements du motif principal, qui remplacent les fleurons. Nous reviendrons plus tard sur cette décoration presque analogue. La confrontation du plastron de cette armure avec celui d'Emmanuel-Philibert révèle une différence formelle au niveau du bas du plastron, qui est plus prononcé sur le tableau, ainsi que les discordances suivantes: les lames d'aisselle rivées au plastron sont plus larges et reçoivent la frise décorative, tandis que, sur le tableau, la décoration se limite à une bande torsadée entre deux filets; dans le portrait, le nombre des bandes principales qui parsèment le plastron est de cinq, alors que l'armure en comporte sept, avec des motifs moins nombreux et décalés par rapport au tableau; enfin, la bande au décor secondaire qui enjolive l'encolure a dans l'axe une disposition et une structure diverse. L'ensemble des différences révèle aisément que le plastron de l'armure A 1535 de la Waffensammlung de Vienne n'est pas celui figurant sur le portrait d'Emmanuel-Philibert de Genève. Cette armure a été datée des environs de 1610 et considérée comme pouvant être celle de l'empereur Ferdinand II



16. Armure A 1535 (les gantelets n'appartiennent pas à cette garniture). Vienne, Waffensammlung.



17. Armure A 59 (l'armet et le gorgerin n'appartiennent pas à cette garniture). Londres, Wallace Collection.



18. Plastron et demi-plastron de renfort de l'armure A 59. Londres, Wallace Collection.

(1578-1637)³⁰; toutefois, nous la situons de préférence dans les années 1585-1590, ce qui entraîne un changement d'attribution, car à cette date Ferdinand II était âgé de 7 à 12 ans. Personnellement, nous n'avons pas d'idée précise concernant son éventuel propriétaire. Cependant, nous proposons ici à titre d'hypothèse de travail le nom de l'archiduc d'Autriche Albert VII (1559-1621), oncle de Philippe III d'Espagne, dont les dates pourraient correspondre, et aussi parce qu'oncle et neveu portent des armures identiques dans deux de leurs portraits. Il s'agit de ceux peints respectivement par Otho van Veen

(vers 1596-1597) et Pantoja de la Cruz (vers 1598), qui font partie des collections du Musée d'art et d'histoire de Vienne et sont actuellement exposés au château d'Ambras³¹. Est-il permis de penser qu'à une date antérieure Albert VII et Philippe III aient eu aussi des armures semblables, si toutefois il s'avérait qu'il ne s'agit pas d'une seule et même armure...³².

La dernière armure de cette série est l'A 59 de la Wallace Collection de Londres (fig. 17-18), qui offre avec l'armure d'Emmanuel-Philibert plus d'analogies que les pièces précédentes, mais aussi quelques discordances. Il

s'agit d'une armure pour le tournoi du « campo aperto », à laquelle manquent, non seulement bon nombre de pièces, mais encore toutes celles qui vraisemblablement devaient constituer une garniture susceptible de créer des ensembles destinés à la guerre, aux jeux chevaleresques ou à la parade; à ce sujet, il faut avertir le lecteur peu familiarisé avec les armures, que celles-ci font souvent partie d'une garniture plus ou moins importante selon le nombre de pièces interchangeables qui la composent et permettent de l'adapter aux usages souhaités³³. L'armure A 59 est décorée au moyen des deux motifs que nous connaissons, des figures à l'antique dans les cubitières, des animaux affrontés dans les genouillères; des lions et des grotesques sur le haut de la dossière et enfin, des scènes de chasse à l'antique sur l'encolure du plastron, décor qui se retrouve sur le demi-plastron de renfort. Cette armure, datable vers 1580 et signée POMPEO, présente certaines coïncidences avec le plastron d'Emmanuel-Philibert qui méritent d'être prises en considération. Signalons que le plastron porté par Emmanuel-Philibert fait partie d'une armure d'homme à pied; pour obtenir son équivalent dans la garniture A 59 originale nous devons faire abstraction, dans le plastron de « campo aperto », des orifices et vis destinés à fixer les pièces complémentaires et en même temps à supprimer le rebord en ailette sis à l'épaule droite (fig. 18). A ce stade les formes commencent à se ressembler un peu plus, et quatre analogies qui n'apparaissent pas dans l'armure de Vienne sont à retenir. Premièrement, la frise décorative de l'aisselle gauche est presque identique³⁴; on retrouve de plus ici une lame de rebord fixée par des rivets: cette lame est suggérée dans le tableau, comme il a déjà été souligné au début de ce travail. Deuxièmement, la zone d'encolure en forme de croissant pointu se retrouve sur chacune des deux armures. Troisièmement, la bande centrale du plastron débute de façon analogue et contient le même nombre de motifs décoratifs que sur la zone visible du tableau: cinq cartouches exagonaux aux extrémités concaves et aux longs côtés arqués au centre abritant des fleurons adossés qui s'entremêlent. Quatrièmement, dans cette armure toutes les bandes décoratives sont fortement encadrées et soulignées par une gouttière à fond noirci qui précède le filet à dents de loup; cette gouttière est clairement visible sur le portrait d'Emmanuel-Philibert, où elle délimite et rythme les champs décoratifs. Cette conformité est d'autant plus importante que nous savons que le dit filet denté n'est pas une référence sûre, puisqu'il a été omis à quatre reprises par Pantoja de la Cruz lorsqu'il copiait cette ornementation dans les portraits de Philippe III. En outre, cette gouttière prononcée est un élément si caractéristique du décor de l'armure A 59 qu'elle permet d'attribuer à cette garniture le colletin du Musée Stibbert et la paire de gantelets de l'ancienne collection Spitzer; cette attribution est d'autant plus justifiée que ces pièces font défaut dans cette armure. Après avoir énuméré les similitudes entre les deux plastrons, il est juste de relever aussi les diffé-

rences: le décor de l'encolure, le nombre des bandes et leur emplacement. En ce qui concerne l'encolure, la décoration du plastron d'homme à pied aurait dû comporter vraisemblablement une scène figurative similaire à celle du plastron conservé. Néanmoins, un décor géométrique comme celui de l'armure d'Emmanuel-Philibert n'est pas à exclure, comme pourrait le laisser penser et rendre plausible le fait que l'on trouve cette même décoration, placée dans un même ordre, sur le haut du rebord du cou du demi-plastron de renfort (fig. 18). Quant à la divergence des bandes décoratives, la problématique est plus complexe car, d'une part, il y a sept bandes principales sur le plastron A 59 et seulement cinq sur le portrait; et d'autre part, la bande latérale au décor secondaire qui descend de l'aisselle à la ceinture est inexistante sur le plastron A 59, où le bord est souligné par une étroite bande avec torsade. En effet, si dans le cas de l'encolure du plastron il existait une probabilité pour qu'il ait été décoré avec le motif figurant sur le tableau, par contre une diminution du nombre des bandes décoratives n'est pas envisageable car cela détruirait l'homogénéité de la garniture à laquelle il appartient. Personnellement, nous écartons ici la possibilité d'éventuels changements opérés par le portraitiste afin d'aérer sa composition. Car, s'il avait éliminé dans ce but deux des bandes pour empêcher que celles-ci, vues de trois-quarts, ne se rapprochent trop les unes des autres, nous comprenons mal la raison qui l'aurait poussé à surcharger sans besoin le bord latéral du plastron d'un motif autre que celui existant. De plus, la disposition des cinq bandes ornementales placées comme sur le portrait d'Emmanuel-Philibert existe, bien qu'elle soit moins courante que celle que l'on retrouve sur l'armure A 59 de la Wallace Collection, B 9 de l'Armería Real de Madrid, A 1535 de la Waffensammlung de Vienne et dans beaucoup d'autres, où la première des bandes latérales de chaque versant du plastron remonte plus haut vers la zone d'intersection entre l'encolure et la bordure de l'aisselle. En effet, une distribution analogue des bandes du plastron d'Emmanuel-Philibert se retrouve sur le plastron 2332 du Musée Stibbert de Florence³⁵; dès lors, il serait inutile et dangereux de s'aventurer dans des hypothèses hasardeuses destinées à faire cadrer, sous l'influence de leurs similitudes, des pièces pourtant différentes. Cependant, il nous est permis de supposer, grâce aux modifications que nous avons rencontrées entre le modèle et sa reproduction, que le plastron d'Emmanuel-Philibert peut aussi bien correspondre à son image donnée dans le portrait qu'avoir été doté de bandes décoratives encadrées par des filets à dents de loup qui auraient été omis par le portraitiste.

Bien que nous ne possédions pas en nature le plastron qui figure sur le portrait d'Emmanuel-Philibert de Genève, il est tentant de le situer dans la production des armures de l'époque. Stylistiquement il s'agit d'une œuvre italienne, et plus particulièrement milanaise, fabriquée très

probablement par Pompeo della Cesa ou dans l'atelier de cet armurier fameux. Les motifs qui nous poussent à cette conclusion sont d'ordre multiple, et nous allons en donner les raisons principales. Parmi le groupe d'armures ou de pièces d'armures que l'on vient de voir et qui se rattachent à ce plastron, toutes d'une facture extrêmement semblable, seule celle de la Wallace Collection porte la signature de cet armurier: POMPEO. Cette signature permet déjà de situer le groupe d'armures qui nous occupe dans le contexte milanais, fait qui est corroboré par l'armure B 9 de Philippe III à Madrid. En effet, dans l'Inventario de l'Armería Real de 1594-1652, on relève la mention suivante qui tout en énumérant le nombre des pièces qui la composent, précise leur origine et leur propriétaire: « Más otro Arnés mayor dorado y grabado de cinco listas de Milán que sirve de a caballo, que tiene peto y su ristre, escarcelas, un espaldar, una gola, una celada, dos brazales y el izquierdo con su bufa y el derecho con launa y bufa pequeña, dos manoplas, dos quijotes, con sus medias grebas, una testera de caballo y unos aceros de silla y una arandela. Estos arneses eran de su Magestad Don Felipe III, de cuando era Principe, y se lo presentó el Duque de Terranova ». ³⁶ Cet énoncé a le mérite de nous situer le lieu de fabrication, ou plus précisément, le type de décoration qui aux yeux de l'Armero mayor, responsable des armures royales, était caractéristique du travail qui s'effectuait à Milan, puisqu'il spécifie à propos de cette armure qu'elle était dorée et gravée de cinq bandes de Milan. Cette indication de localité est d'autant plus intéressante qu'elle nous apprend que l'armure avait été présentée au futur Philippe III par le duc de Terranova et nous savons que Don Carlos d'Aragon, premier duc du nom, occupa la charge de gouverneur de Milan de mars 1583 à décembre 1592 ³⁷. Cependant, on pourrait croire que cette dernière précision concernant le lieu de juridiction du duc de Terranova était connue de l'Armero mayor qui de ce fait, aurait été influencé dans la rédaction de sa notice d'inventaire. C'est probable. Cependant, Milan ne désigne pas ici le lieu d'expédition de l'armure, mais bien la ville où pour lui on décorait des armures avec des bandes dorées et gravées à l'eau-forte selon le modèle de l'armure B 9. En effet, lorsqu'il rédige dans le même inventaire la notice se rapportant à quatre autres armures d'enfant offertes par le même duc de Terranova au futur Philippe III, il le nomme aussi, mais quand il indique qu'elles sont ornées de damasquinages en or et en argent, il omet de mentionner la ville de Milan ³⁸. Cela est vraisemblablement dû au fait que le travail de damasquinage était pour lui moins représentatif de cette ville que les décorations caractéristiques à l'eau-forte qui, de nos jours encore, sont bien connues de ceux qui étudient les armures. Le lieu de fabrication de l'armure B 9 de Madrid étant situé de par sa facture et sa provenance, il aurait été intéressant de pouvoir corroborer son origine par la présence de la signature ou de la marque de l'armurier. Les catalogues de l'Armería Real de Madrid, de 1849 et



19. Détail agrandi de l'armure de Philippe III. Dimension originale de l'intérieur du cartouche 14 × 7 mm. Madrid, Armería Real (inv. B 9).

de 1898, la donnent comme anonyme ³⁹. Toutefois, la présence d'un cartouche apparemment lisse et vide placé sur le haut du plastron, au-dessous de l'homme en demi-armure survolé par des Victoires, a attiré notre attention, car cet espace semble avoir été conçu pour recevoir la signature de l'armurier. Cela paraît se confirmer, puisque nous avons trouvé là les traces en pointillé de lettres estompées (fig. 19); nous croyons distinguer: «?NH». Néanmoins, nous ne sommes pas le seul à y avoir vu quelque chose puisque, déjà vers 1839, Achille Jubinal et Gaspard Sensi, dans leur ouvrage consacré à l'Armería Real de Madrid — aujourd'hui dépassé — rapportent qu'à l'époque cette armure d'enfant était attribuée au futur Henri IV, roi de France, en raison des lettres placées sur le plastron et qu'ils ont lues: «IV. N ou H. B» ⁴⁰. Laissons de côté cette attribution fantaisiste; nous ignorons actuellement tout de la signification de ces lettres aujourd'hui peu lisibles et leur lien avec un armurier précis. A leur propos on peut s'interroger sur la différence existant entre la pénétration de l'acide sur le métal au niveau de la décoration et celle, peu accentuée, de l'inscription au sein du cartouche. Nous n'avons pas eu l'impression d'être face à un rajout; mais, si c'était le cas, nous nous trouverions devant un problème épineux et lourd de conséquences pour l'étude des armures de cette époque, à savoir: celui de la décoration d'armures avec conception de cartouches ou d'espaces libres destinés à recevoir a posteriori la signature de quiconque. Ce



20. Plastron et détail grandeur nature de l'armure A 1710. Vienne, Waffensammlung.

cartouche est du type de ceux que l'on retrouve sur les armures du célèbre Pompeo della Cesa, qui signe comme nous l'avons dit plus haut, l'armure A 59 de la Wallace Collection. A notre avis, l'armure B 9 de Madrid serait une œuvre fabriquée dans l'atelier de Pompeo ou dans un atelier proche de ce dernier, source vraisemblable pour l'armure d'Emmanuel-Philibert. Cela est d'autant plus plausible que ce même artiste signe aussi l'armure A 1710 de Vienne⁴¹ (fig. 20), décorée de bandes remplies de trophées et des médaillons à figures qui alternent avec des bandes aux motifs similaires à ceux qui nous occupent, mais présentant comme variante la présence de petits points au sein des rubans qui composent les encadrements et les feuillages. Dans le contexte de cette décoration, il faut rappeler l'existence d'une des armures d'Alexandre Farnese, connue seulement à travers les deux portraits cités de la Galleria Nazionale de Parme qui le représentent armé, ou portant simplement le gorgerin sur le costume civil; cette armure (fig. 3) devrait être également une œuvre de Pompeo della Cesa, par les rapports stylistiques qu'elle présente avec l'armure A 1710 de Vienne, et par le fait que Pompeo était l'armurier d'Alexandre Farnese et qu'il lui confectionne deux de ses chefs-d'œuvre signés, conservés au Musée de Capodimonte à Naples: l'armure dite de la fleur de lys, datable de 1585-1586, et l'armure connue d'après sa devise sous «Volat» datée 1590⁴², dont un plastron et une dossière sont à l'Armeria Real de Madrid⁴³. Afin de renforcer le rapport entre la décoration du plastron d'Emmanuel-Philibert et l'œuvre de Pompeo della Cesa, il faudrait faire mention d'une armure de l'Istituto Gazzola au Museo Civico de Piacenza⁴⁴ et du plastron C 71 de l'Armeria Reale de Turin⁴⁵. Dans ces deux pièces, datables des années 1585-1590, on trouve une variante de la décoration étudiée ici et que nous avons déjà rencontrée dans les gantelets de l'armure A 1535 de Vienne. Dans cette décoration et au niveau des bandes principales, les deux rubans qui, entrelacés, forment les cartouches typiques, restent inchangés, mais ils abritent désormais des figures, ce qui entraîne une modification du motif à feuillages lequel, fractionné, est conservé seulement à l'extérieur desdits encadrements. En ce qui concerne les bandes décoratives secondaires sises en bordure des pièces, l'ornement se simplifie au niveau des rinceaux à feuillages qui deviennent, comme ceux des bandes principales ou centrales, des éléments isolés, alors que les espaces laissés libres sont maintenant occupés par des petits animaux. Cette variante décorative témoigne de la fortune dans l'art des armuriers de ce motif ornemental qui à son tour donne lieu à des nouveaux changements, puisque les pièces citées ci-dessous de Vienne, Turin et Piacenza, bien que similaires, sont partiellement différentes. Ainsi, dans l'exemplaire de Piacenza, les rubans qui forment les cartouches du motif principal ont des petits points, ce qui n'est pas le cas des pièces de Turin et de Vienne qui pourtant ne sont pas identiques, puisque cette dernière possède en plus un filet



21. Plastron signé «P» et détail grandeur nature. Turin, Armeria Reale (inv. C 71).

à dents de loup soulignant le bord de la bande décorative principale. La même décoration du plastron C 71 de Turin se retrouve sur l'armet, gorgerin, tassettes et brassards de l'armure A 445 de l'Armeria Real de Madrid.

Le rapport entre cette décoration, appartenant à la même famille que celle du plastron d'Emmanuel-Philibert, et Pompeo della Cesa est clairement attesté par la présence de son prénom POMPEO sur le plastron et la dossière de l'armure de Piacenza, ainsi que par l'existence d'un P sur le haut du plastron C 71 de Turin (fig. 21),

au pied de la figure d'un homme portant la demi-armure et le bâton de commandement, surmonté de deux anges soutenant une couronne sur sa tête. Cette composition caractéristique du répertoire ornemental de Pompeo rappelle, dans le cadre de notre travail, celle du plastron de l'armure B 9 de Philippe III à Madrid, et cela à plus forte raison que l'homme en armure représenté figure au sein d'une demi-mandorle à dents de scie tout à fait semblable. Face à cette similitude stylistique entre les œuvres de Pompeo signées et le plastron C 71 de Turin

marqué d'un P, il n'y a à notre avis aucune raison pour ne pas lui attribuer cette pièce qui, curieusement, n'a pas retenu l'attention de la recherche contemporaine ⁴⁶. Et pourtant ce P, qui est très visible, avait déjà été rattaché en 1890 au nom du célèbre armurier par Angelo Angelucci dans son catalogue de l'Armeria Reale de Turin. S'agit-il d'une simple lacune au sein de la littérature spécialisée ou d'une omission volontaire due au scepticisme? Quoi qu'il en soit, le P ne correspond pas actuellement au modèle admis comme la signature de Pompeo della Cesa, qui signe généralement «POMPEO» ou «POMPE» et parfois avec les deux dernières lettres entrelacées; ajoutons encore, qu'il semblerait que dans une armure faisant jadis partie de la collection du duc de Dino, il y aurait la signature POMP ⁴⁷. Cependant, la présence de ce P isolé soulève le problème du rôle rempli par ledit armurier dans la décoration du plastron C 71 de Turin. De deux choses l'une: ou Pompeo a oublié de se ménager un espace pour signer correctement, ce qui nous surprendrait, ou alors, il était tributaire d'une surface imposée par un travail d'atelier. Cela pourrait peut-être aider à expliquer l'irrégularité de sa signature pouvant aller, comme nous le pensons, jusqu'à sa plus simple expression avant l'anonymat: le P du plastron C 71 de Turin. En effet, il nous semble trop fortuit de penser que cette pièce de qualité, travaillée dans le style de Pompeo, ait été réalisée par un armurier contemporain inconnu, qui serait si fortement imprégné de son art au point que l'on puisse les confondre et qui, de surcroît serait son homonyme ou à défaut, qu'il ait porté un autre nom avec un P initial.

Ces rapports existant entre Pompeo della Cesa et les armures décorées de façon très proche de celle qui figure sur le plastron du portrait d'Emmanuel-Philibert du Musée d'art et d'histoire de Genève, vont nous permettre de mieux comprendre et apprécier les liens qui ont uni dans la vie réelle ces deux personnages. En effet, il s'avère, d'après une lettre que Pompeo adresse le 11 octobre 1571 à Emmanuel-Philibert, et dans laquelle il est question d'échantillons décoratifs et d'une armure en cours de travail pour le duc de Savoie, que ce dernier figurait parmi sa clientèle. Voici le contenu de la lettre: «Serenissimo Signor mio. — Dopo la partita mia ho fatto far un'altra mostra, la quale mandò a Vostra Altezza con l'ovada lavorata alla gemina, la quale è molto difficultosa a lavorar alla gemina et oro lavorato insieme. Per la mia fantasia sarebbe meglio che Vostra Altezza pigliasse la prima ch'io portai adorata tutta d'oro masenato, alla quale se gli è fatto un altro ornamento, come Vostra

Altezza potrà veder all'ovata più grande; perchè temo che a far quelli pezzi grandi e pesanti lavorati alla gemina et or masenato, non reusirano così bene come la mostra. Però del tutto mi rimetterò al giudizio di Vostra Altezza, la quale sarà servita farmi saper l'animo suo, ch'io non mancarò poi d'usar ogni diligentia a fine che resti servita, o de l'una o de l'altra. Et per non perder tempo, ho incominciato a far fare diversi pezzi dell'armatura che Vostra Altezza mi ha comandato. Alla quale humilissimamente bascio le mani... Da Milano alli xi d'ottobre MDLXXI. Humil.mo servitore Pompeo della Cesa Armatoro» ⁴⁸. Ce document a le double mérite d'être le plus ancien que l'on connaisse relatif à l'activité de Pompeo et le seul qui ait été rédigé par lui-même. Dans les autres notices qui le concernent il apparaît cité à la troisième personne ⁴⁹, d'où il résulte que l'énoncé de cette lettre personnelle est d'autant plus important, puisque Pompeo emploie des verbes sous la forme: «j'ai fait faire...» et «j'ai commencé à faire faire...». Le libellé de cette lettre implique qu'au moins à cette occasion il n'avait pas exécuté ces travaux de ses propres mains et qu'il avait laissé ce soin à d'autres artisans. Cela peut éventuellement confirmer certaines de nos hypothèses émises ci-dessus, et dans le cas concret de cette armure de 1571, il est clairement sous-entendu qu'il s'agit d'un travail d'atelier exécuté sous sa direction et contrôle, et achevé peut-être par lui-même selon les éventuels besoins de l'ouvrage ou son propre désir. La relation de commanditaire à fournisseur établie entre Emmanuel-Philibert et Pompeo della Cesa renforce la probabilité que l'armure reproduite dans le tableau de Genève ait été aussi une œuvre de Pompeo, étant donné qu'il en a signé d'autres aux décors analogues.

En définitive, ce que l'on peut dire dans l'état actuel de nos connaissances sur le plastron du portrait d'Emmanuel-Philibert, c'est qu'il appartient stylistiquement à un petit groupe d'armures, ou de parties d'armures, dont l'une d'elles, l'A 59 de la Wallace Collection de Londres, est très similaire. Que ces armures se rattachent formellement aux travaux exécutés à cette époque à Milan, et plus particulièrement dans l'entourage de l'armurier Pompeo della Cesa, qui signe quelques armures semblables à celle du portrait de Genève. Qu'enfin, sachant que ce célèbre armurier travaille au moins dès 1571 pour Emmanuel-Philibert, il est concevable de lui attribuer la fabrication de l'armure du portrait qui, rappelons-le encore une fois, est proche de l'armure A 59 de la Wallace Collection signée: POMPEO.

¹ Sur la fondation Jean-Louis Prevost, dans: *Genava*, n.s., t. XXIX, 1981, pp. 225-267.

² *Ibid.*, p. 262, fig. 9.

³ DINO MURATORE, *Les origines de l'Ordre du Collier de Savoie dit de l'Annonciade*, dans: *Archives Héraldiques Suisses*, 1909, pp. 5-12, 59-66; 1910, pp. 8-16, 72-88.

⁴ A propos des portraits d'Emmanuel-Philibert, voir par exemple: Lionello VENTURI, *Emanuele Filiberto e l'arte figurativa*, dans: *Studi pubblicati dalla Regia Università di Torino nel IV Centenario della nascita di Emanuele Filiberto*, Turin, 1928, pp. 164-172; Francis M. KELLY, *On a Portrait from the Mallmann Collection*, dans: *Apollo*, vol. XII, n° 72, déc. 1930, pp. 402-408; Noemi GABRIELLI, *Galleria Sabauda Maestri Italiani*, Turin, 1971, p. 56, n° 18, fig. 185; Alice SUNDERLAND WETHEY et Harol E. WETHEY, *Titian: Two Portraits of Noblemen in Amor and Their Heraldry*, dans: *The Art Bulletin*, mars 1980, vol. LXII, n° 1, pp. 76-96; Herbert SIEBENHÜNER, *Emanuele Filiberto, Duca di Savoia, Ritratto di Tiziano a Kassel*, dans: *Centro Tedesco di Studi Veneziani, Quaderno V*, Venise, 1977, pp. 1-15; Hans HOST, *Tizians Porträt des Emanuele Filiberto von Savoyen*, dans: *Pantheon*, avril-juin 1984, pp. 123-130.

⁵ Vittorio SEYSSSEL D'AIX, *Armeria Antica e Moderna di S.M. Carlo Alberto*, Turin, 1840, pp. 2-3; Angelo ANGELUCCI, *Catalogo delle Armeria Reale*, Turin, 1890, pp. 84-85, B 4 et notes pp. 85-87; pp. 149, C 258-259; Giorgio DONDI et Marisa CARTESEGNA, *Illustrazione al catalogo et Sebade critiche di catalogo*, dans: *L'Armeria Reale di Torino*, Milan, 1982, fig. 26, pp. 330-331; J.F. HAYWARD, *L'Armeria reale di Torino*, dans: *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, 1948, p. 189.

⁶ J.-B. GIRAUD et Emile MOLINIER, *La collection Spitzer*, Paris, 1892, t. VI, p. 14, n° 53; Alfredo LENSÍ, *Il Museo Stibbert. Catalogo delle sale delle armi europee*, Florence, 1917, vol. I, p. 185, n° 1023, pl. LXII; Lionello Giorgio BOCCIA, *Il Museo Stibbert. L'Armeria Europea*, Florence, 1975, p. 81, n° 137, fig. 132.

⁷ Eduard von SACKEN, *Die vorzüglichsten Rüstungen und Waffen der K.K. Ambraser Sammlung*, Vienne, 1859-1862, cahier II, n° XII; Jacopo GELLI, *Alcune notizie sui più celebrati armajuoli milanesi*, dans: *Emporium*, 1902, vol. XV, n° 86, fig. p. 135; Jacopo GELLI et Gaetano MORETTI, *Gli Armaioli Milanesi i Missaglia e la loro Casa*, Milano, 1903, pl. XLV; Francis M. KELLY, *op. cit.*; August GROSZ et Bruno THOMAS, *Katalog der Waffensammlung in der Neue Burg*, Vienne, 1936, p. 86, n° 74.

⁸ Jakob SCHRENCK VON NOTZING, *Die Heldenrüstkammer (Armentarium Heroicum) Erzherzog Ferdinands II. auf Schloss Ambras bei Innsbruck, Faksimiledruck der lateinischen und der deutschen Ausgabe des Kupferstich-Bildinventare von 1601 bzw 1603*. Edition Bruno THOMAS, Osnabrück, 1981, n° 49.

⁹ Vittorio SEYSSSEL D'AIX, *op. cit.*, pp. 66-69, n° 35; Angelo ANGELUCCI, *op. cit.*, B 4, C 86, C 151, C 227-228, E 12, pp. 56-58, 140, 144, 171-172; Jacopo GELLI, *op. cit.*, pp. 134-136; Jacopo GELLI et Gaetano MORETTI, *op. cit.*, pp. 92-93, pl. XLIV; Bruno THOMAS et Ortwin GAMBER, *L'arte milanese dell'armatura*, dans: *Storia di Milano*, vol. XI, parte XIII, Milan, 1958, pp. 779-780 et 809; Ortwin GAMBER, *Der Italienische Harnisch im 16. Jabrubndert*, dans: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1958, vol. 54, p. 95; Giorgio DONDI et Marisa CARTESEGNA, *op. cit.*, fig. 16, 17, 17a, 17b, p. 327.

¹⁰ A.V.B. NORMAN, *Amendments and additions to the Catalogue of armour in the Wallace Collection*, dans: *Journal of the Arms and Armour Society*, VII, 7-8, pp. 188-189.

¹¹ Francis M. KELLY, *op. cit.*, fig. V; J.F. HAYWARD, *Les collections du Palais de Capodimonte, Naples*, dans: *Armes Anciennes*, 1956, n° 7, p. 154; Ortwin GAMBER, *op. cit.*, p. 112; Augusta GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Tesori nascosti della Galleria di Parma*, Parme, 1968, pp. 97-98, fig. 67; A.V.B. NORMAN, *op. cit.*, pl. L.

¹² *Op. cit.*, n° 50. Voir note 8.

¹³ Julian ZARCO CUEVAS, *Pintores españoles en San Lorenzo El Real de El Escorial*, Madrid, 1931, pp. 224-226; F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Sobre la vida y las obras de Juan Pantoja de la Cruz*, dans: *Archivo español de arte*, 1947, t. XX, pp. 115-116, pl. XIV; F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Los retratos de los Reyes de España*, Barcelone, 1948, pp. 135-137, fig. 117; Diego ANGULO IÑIGUEZ, *Pintura del Renacimiento*, dans:

Ars Hispaniae, vol. XII, Madrid, 1954, pp. 305-310, fig. 318; *Exhibition of Spanish Royal Armour in H. M. Tower of London*, 9 avril-25 septembre 1960, Londres, 1960, p. 23, n° 36, pl. XVI; Elisa BERMEJO, *Exposición de armaduras reales españolas en la Torre de Londres*, dans: *Archivo español de arte*, t. XXXIII, 1960, p. 452; Maria KUSCHE, *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid, 1964, pp. 145-147, n° 8-11, fig. 8.

¹⁴ Tatjana KAPTEREWA, *Velazquez und die Spanische Porträtmalerei*, Leipzig, 1961, p. 21, fig. 8; Maria KUSCHE, *op. cit.*, p. 148, n° 13, fig. 12, inv. n° 3518.

¹⁵ Ce décor se retrouve sur une selle de la collection Kienbusch à Philadelphie: [J. F. HAYWARD, H. SCHEDELMAN, A. REINHARD, R. H. RANDALL], *The Kretzschmar von Kienbusch Collection of Armor and Arms*, Princeton, 1963, p. 122, n° 225, pl. LXXIX.

¹⁶ Francis M. KELLY, *op. cit.*, fig. X.

¹⁷ *Ibid.*, fig. I et VII; Lionello VENTURI, *op. cit.*, pp. 166-168.

¹⁸ Les reproductions que nous connaissons des deux autres portraits ne nous permettent pas d'être plus précis à ce sujet.

¹⁹ Les armures ayant perdu souvent leur bleu au cours du temps, nous ne prenons pas ce détail en considération dans notre enquête sur les armures similaires à celle du portrait où les bandes lisses sont de couleur gris-bleuté.

²⁰ Francis Henry CRIPPS-DAY, *A Record of Armour Sales 1881-1924*, Londres, 1925, pp. 204-205, fig. 122-124; Stephen V. GRANCSAY, *Loan Exhibition of European Arms and Armour*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1931, n° 11; Stephen V. GRANCSAY, *Catalogue of Armour The John Woodman Higgins Armory*, Worcester, Massachusetts, 1961, p. 66; A.V.B. NORMAN, *op. cit.*

²¹ Achille JUBINAL et Gaspard SENSI, *La Armeria Real, ou collection des principales pièces de la gallerie d'armes anciennes de Madrid*, Paris (vers 1839), vol. II, pp. 21-22, pl. 27; [Antonio MARTINEZ DEL ROMERO], *Catálogo de la Real Armeria mandado formar por S.M. siendo director general de reales caballerizas, armeria y yeguada, el Excmo. Señor Don José Maria Marchesi*, Madrid, 1849, p. 27, n° 568; VALENCIA DE DON JUAN, Conde V^{do} de, [John CROOKE], *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armeria de Madrid*, Madrid, 1898, pp. 123-124, B 9; Albert F. CALVERT, *Spanish Arms and Armour, being a historical and descriptive account of the Royal Armoury at Madrid*, Londres, 1907, pl. 85-85 A et 86. Dans cette dernière planche l'armure B 12 porte le gorgerin de l'armure B 9. De nos jours chacune des deux armures porte leurs gorgerins respectifs; A.V.B. NORMAN, *op. cit.*

²² August GROSZ et Bruno THOMAS, *op. cit.*, p. 152, n° 39; Lionello G. BOCCIA et Eduardo T. COELHO, *L'arte dell'armatura in Italia*, Milan, 1967, p. 479, dis. XL; A.V.B. NORMAN, *op. cit.*

²³ James MANN, *Wallace Collection Catalogues, European Arms and Armour*, Londres, 1962, vol. I, pp. 73-75, pl. 40; Lionello G. BOCCIA et Eduardo T. COELHO, *op. cit.*, pp. 469-470, n° 377, pp. 459, 469-470; A.V.B. NORMAN, *op. cit.*

²⁴ Angelo ANGELUCCI, *op. cit.*, p. 149.

²⁵ J.-B. GIRAUD et Emile MOLINIER, *op. cit.*, p. 18, pl. XVIII; A.V.B. NORMAN, *op. cit.*

²⁶ Alfredo LENSÍ, *op. cit.*, vol. II, Florence, 1918, p. 443, n° 2654; Lionello Giorgio BOCCIA, *op. cit.*, p. 75, n° 100, pl. 92; A.V.B. NORMAN, *op. cit.*

²⁷ Maria KUSCHE, *op. cit.*, pp. 145-147, n° 8-11.

²⁸ Nous pensons dans ce contexte, à l'armure portée par Philippe III dans son portrait peint vers 1598 par Pantoja de la Cruz, qui fait partie des collections du Musée d'art et d'histoire de Vienne (inv. n. 9490) et qui de nos jours est exposé au château d'Ambras. Et aussi à l'armure A 347- A 349 et éventuellement à l'A 291- A 294 de l'Armeria Real de Madrid. Ces armures lui furent offertes respectivement en 1599 et 1603 par Albert VII, archiduc d'Autriche, et Charles-Emmanuel I, duc de Savoie. Toutefois, cette dernière armure, richement ciselée et travaillée, ne fut pas confectionnée exprès pour Philippe III; il s'agit d'un ouvrage de haute qualité datable de 1585-1590 qui même en 1603 devait constituer un cadeau appréciable.

Voir ici la note 31 et VALENCIA DE DON JUAN, *op. cit.*, pp. 97-100, 103-104; Albert F. CALVERT, *op. cit.*, pp. 133-134, pl. 54-55, 110-111, 145; Guy Francis LAKING, *A Record of European Armour and Arms through seven centuries*, Londres, vol. III, 1920, pp. 340-341, vol. IV, 1921, pp. 226-227; Bruno THOMAS et Ortwin GAMBER, *op. cit.*, pp. 792-794; J. F. HAYWARD,

Victoria & Albert Museum. *European Armour*, Londres, 1965, n. 34; Lionello G. BOCCIA et Eduardo T. COELHO, *op. cit.*, fig. 318-319, pp. 327, 337-338.

²⁹ La longueur de la grève C 256 de Turin est de 30,4/32 cm et celle de l'armure B 9 de Madrid 24 cm.

³⁰ August GROSZ et Bruno THOMAS, *op. cit.*, p. 152; Lionello G. BOCCIA et Eduardo T. COELHO, *op. cit.*, p. 479.

³¹ Friderike KLAUNER, *Spanische Portraits des 16. Jahrhunderts*, dans: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, vol. 57, 1961, p. 150, fig. 176; Maria KUSCHE, *op. cit.*, p. 144, n° 6, fig. 6; *Katalog der Gemäldegalerie. Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800*, Wien, 1982, fig. 116 et 128, p. 74, n° 34 et p. 114, n° 83.

³² Un chanfrein décoré comme les armures représentées dans ces tableaux fait partie de la collection Kienbusch à Philadelphie. Voir note 15, *op. cit.*, p. 120, n° 221, pl. LXXXVII; et aussi J.-B. GIRAUD et Emile MOLINIER, *op. cit.*, p. 99, n° 509.

³³ A ce propos voir par exemple: Ortwin GAMBER, *op. cit.*, pp. 73-120; Ortwin GAMBER, *Die Harnischgarnitur*, dans: *Livrustkammaren*, vol. VII, 3-4, 1955; Ortwin GAMBER, *Die Turnierharnisch zu Zeit König Maximilians I. und das Thunsche Skizzenbuch*, dans: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, vol. 53, 1957, pp. 33-70; Lionello Giorgio BOCCIA, *Armi difensive dal Medioevo all'Età Moderna*, Florence, 1982.

³⁴ Nous avons déjà indiqué au début de ce travail que le peintre avait ici mal entrelacé le motif décoratif.

³⁵ Alfredo LENSI, *op. cit.*, vol. I, p. 388, n° 2332, pl. LXXXVII. Lionello Giorgio BOCCIA, *op. cit.*, 1975, p. 77, n° 111, pl. 100b.

³⁶ *Op. cit.*, p. 162° (le texte est cité en langue moderne); cette armure est aussi mentionnée à la page 85°.

³⁷ Mario BENDISCIOLI, *L'elemento spagnolo nel governo centrale: i governatori*, dans: *Storia di Milano*, vol. X, 1957, p. 75.

³⁸ «Quatro arneses pequenos de torneo labrados de atauxia de oro y plata relebados los dos, el uno tiene rodela pequeña y su morrion y gola de la propria labor y aforrado en terciopelo aqul y franxas de lo propio que le dio el Duque de Terranova, y cada uno tiene peto con sus arneses, digo con sus escarcelas y un espaldar y una gola, una çelada y dos braçales con sus manoplas; otros dos chiquitos de las propias pieças que los otros», *Inventario de l'Armeria Real de 1594 à 1652*, p. 161°.

³⁹ Voir note 21.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Jacopo GELLI et Gaetano MORETTI, *op. cit.*, pl. I; August GROSZ et Bruno THOMAS, *op. cit.*, p. 151; Bruno THOMAS et Ortwin GAMBER, *op. cit.*, p. 81, n° 15; Lionello G. BOCCIA et Eduardo T. COELHO, *op. cit.*, p. 470, dis. XXXII a,b.; A.V.B. NORMAN, *op. cit.*

⁴² J. F. HAYWARD, *op. cit.*, pp. 156-158, pl. XLIX/2, L; Bruno THOMAS et Ortwin GAMBER, *op. cit.*, pp. 801-803, n° 18 et 19, fig. p. 822; Ortwin GAMBER, *op. cit.*, pp. 109-111, fig. 109-110; Lionello G. BOCCIA et Eduardo T. COELHO, *op. cit.*, n° 379-392, 393-403, pp. 460-461, 471-473.

⁴³ Inv. A 444. Bruno THOMAS et Ortwin GAMBER, *op. cit.*, p. 803, n° 21; Lionello G. BOCCIA et Eduardo T. COELHO, *op. cit.*, p. 473.

⁴⁴ Ferdinando ARISI, *L'Armeria del Museo Civico di Piacenza*, dans: *Il Museo Civico di Piacenza*, Piacenza, 1960; Lionello Giorgio BOCCIA, *op. cit.*, 1982, p. 176. Notice se rapportant au texte mentionné de Ferdinando Arisi et à la dossier n° 359 signée POMPE; Lionello G. BOCCIA, [Armure de Pompeo della Cesa au Museo Civico di Piacenza], dans les actes de l'IAMAM. *Third International Symposium Computer Cataloguing of Historic Arms and Armour*, Florence, Musée Stibbert, 28-30 octobre 1982, Florence, 1983; *Modello di schedatura usato dal Museo Stibbert*, pp. 30-35.

⁴⁵ Angelo ANGELUCCI, *op. cit.*, p. 136; Luigi AVOGRADO DI QUAREGNA, *Armeria antica e moderna di S.M. il Re d'Italia in Torino*, Turin, 1898, vol. I, pl. 63; Jacopo GELLI et Gaetano MORETTI, *op. cit.*, pl. XIX.

⁴⁶ Signalons à titre d'exemple que le plastron C 71 ne figure ni dans le répertoire des œuvres de Pompeo della Cesa établi en 1958 par Bruno Thomas et Ortwin Gamber, *op. cit.*, ni dans le récent catalogue partiel de l'Armeria Reale de Turin par Marisa Cartesegna et Giorgio Dondi, *op. cit.*

⁴⁷ Charles Alexander de COSSON, *Le cabinet d'armes de Maurice de Talleyrand-Périgord, Duc de Dino*, Paris, 1901, pp. 19-20, A 12, pl. 5; James MANN, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁸ *Archivio di Stato di Torino. Sezione di Corte. Lettere di particolari C m. 55*; Lionello VENTURI, *op. cit.*, p. 177; *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Turin, 1963, vol. I, pp. 302-303.

⁴⁹ Angelo ANGELUCCI, *op. cit.*, pp. 122-123; Jacopo GELLI et Gaetano MORETTI, *op. cit.*, pp. 22-23; Wendelin BOEHEIM, *Meister der Waffenschmiedekunst vom XIV bis ins XVIII. Jahrhundert*, Berlin, 1897, pp. 171-172.

Crédit photographique

Musée d'art et d'histoire, (Yves Siza), Genève: fig. 1
Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, Turin: fig. 2
Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Parma e Piacenza: fig. 3
Don Eaton. Higgins Armory Museum, Worcester, MA, USA: fig. 9
Museo del Prado, Madrid: fig. 11
Wallace Collection, Londres: fig. 17

Les figures 4-5, 6, 8, 12-14 ont été tirées des ouvrages suivants:

Lionello G. BOCCIA, *op. cit.*, 1975, fig. 92
J. B. GIRAUD et Emile MOLINIER, *op. cit.*, pl. XVIII
Tatjana KAPTEREWA, *op. cit.*, fig. 8
Francis M. KELLY, *op. cit.*, fig. I et VII
Jakob SCHERENCK VON NOTZING, *op. cit.*, n° 49-50
Les figures 7, 10, 15-16, 18-21 sont de l'auteur

Remerciements

Nous remercions tout particulièrement M. Lionello Giorgio Boccia. Notre reconnaissance va également à MM. Ortwin Gamber, Christian Beaufort-Spontin, Claudio Bertolotto, Gérald Blanc, David A. Edge, Walter J. Karcheski, Mauro Natale, Herbert Pattusch et M^{mes} Paola Ceschi Lavagetto, Marguerite de Steiger et Françoise Cuany. Que M^{me} Maria Fernanda Quintana, MM. Rafael Sánchez et Victor Lastras trouvent ici l'expression de notre gratitude.