



HAL
open science

Armures et portraits de Princes entre Italie et France, XVIe-XVIIIe siècle

Laetitia Lecossois

► **To cite this version:**

Laetitia Lecossois. Armures et portraits de Princes entre Italie et France, XVIe-XVIIIe siècle. Histoire. 2013. dumas-00960276

HAL Id: dumas-00960276

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00960276>

Submitted on 17 Mar 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Lecossois Laetitia

Armures et portraits de Princes entre Italie et France

XVIe-XVIIIe siècle

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'art

Spécialité : Histoire des relations et échanges culturels internationaux de l'Antiquité à nos jours

sous la direction de Mme Naïma Ghermani

Année universitaire 2012-2013

Avant-propos, préface, avertissement

Le sujet que ce mémoire va aborder est relativement récent. Même si le domaine d'étude des portraits a été plus que traité, l'étude des armures est un domaine de recherche qui s'est développé il y a peu. Les thèses ou les ouvrages qui reprennent ces deux éléments sont encore rares. Les spécialistes ont plutôt tendance à traiter ces deux questions de manières distinctes. Notre travail ici a donc pour but de proposer une synthèse de ces deux sujets de recherche pour pouvoir étudier les portraits en armure des princes italiens et français.

Remerciement

Je tiens à remercier ma directrice de mémoire Mme Ghermani pour l'aide et les encouragements qu'elle m' a apportés.

Table des matières

Introduction.....	6
-------------------	---

PARTIE 1

<u>LES ECHANGES ARTISTIQUES ENTRE LA FRANCE ET L'ITALIE DANS L'ARMURE ET LES PORTRAITS</u>	<u>16</u>
--	-----------

<u>CHAPITRE 1 – LES SOURCES D'INSPIRATION DES DÉCORS ET DES TECHNIQUES ENTRE ITALIE ET FRANCE</u>	<u>17</u>
---	-----------

1.a. Les sources d'inspiration des techniques.....	17
--	----

1.b. Les décors des armures : un discours commun aux deux pays.....	18
--	----

<u>CHAPITRE 2 – DE LA PRÉDOMINANCE DU STYLE MILANAIS AU DÉTACHEMENT ET À LA CRÉATION D'UNE ÉCOLE FRANÇAISE ?</u>	<u>20</u>
--	-----------

<u>CHAPITRE 3 – DES ARTISTES ET DES ARTISANS QUI VOYAGENT ENTRE ITALIE ET FRANCE</u>	<u>23</u>
--	-----------

3.a. Les voyages des peintres.....	23
------------------------------------	----

3.b. Des artisans italiens attirés par la France.....	24
---	----

PARTIE 2

<u>LA MODIFICATION DU MÉTIER ET DE LA VIE D'ARMURIER PAR LES COMMANDES PRINCIÈRES.....</u>	<u>26</u>
--	-----------

<u>CHAPITRE 4 – L'APPEL DES ARTISTES ET DES ARTISANS PAR LES COURS PRINCIÈRES.....</u>	<u>27</u>
--	-----------

<u>CHAPITRE 5 – LA COMMANDE D'ARMURE DE LUXE : UNE MODIFICATION DU MÉTIER D'ARMURIER ET DES ATELIERS MILANAIS ET PARISIENS.....</u>	<u>28</u>
---	-----------

5.a. Le cas de Paris	29
----------------------------	----

5.b. Le cas des ateliers milanais	30
---	----

<u>CHAPITRE 6 – LA VIE DES ARMURIERS.....</u>	<u>32</u>
---	-----------

PARTIE 3

<u>DU PORTRAIT D'ÉTAT AU PORTRAIT D'ÉTAT EN ARMURE.....</u>	<u>34</u>
---	-----------

<u>CHAPITRE 7 – DE L'ARMURE DE COMBAT À L'ARMURE D'APPARAT.....</u>	<u>35</u>
---	-----------

<u>CHAPITRE 8 – L'ARMURE COMME MOYEN DE REPRÉSENTATION DU CORPS DU PRINCE ET DE L'ÉPOQUE.....</u>	<u>37</u>
---	-----------

<u>CHAPITRE 9 – LES RAISONS DU CHOIX DE L'ARMURE.....</u>	<u>38</u>
---	-----------

9.a. L'armure dans les portraits d'état.....	38
--	----

9.b. Pourquoi l'armure d'apparat ?.....	39
---	----

Conclusion.....	42
-----------------	----

Bibliographie.....	44
--------------------	----

Sources.....	46
--------------	----

Annexes.....	51
--------------	----

Introduction

Le sujet que j'ai choisi pour mon mémoire, avec l'aide de Mme Ghermani, est le portrait en armure des princes français et italiens du XVI^e et XVII^e siècles. C'est un sujet de recherche récent et intéressant car il regroupe d'une part le domaine des portraits qui a été largement étudié et l'étude des armures qui reste un domaine d'étude relativement récent. Il nous paraissait donc intéressant de faire des recherches sur ce sujet car il permettait de regrouper un thème plus que traité est un thème encore en développement. De plus il met en avant plusieurs aspects. Il permet d'observer les relations entre la cour française et les différentes cours italiennes de l'époque. En effet grâce à l'étude des sources nous avons vu que plusieurs rois français avaient commandé leurs armures à des ateliers italiens et tout particulièrement dans les ateliers milanais. Il y avait des échanges artistiques importants entre ces deux pays ainsi que des échanges de style. Pendant la première moitié du XVI^e on remarque que la production d'armures françaises est marquée par une influence milanaise dans les décors. Des armuriers italiens ont importé par des voyages quelques-unes de leurs techniques, de leurs décors comme par exemple la damasquine.

Des échanges d'artistes.

On peut observer des voyages d'artistes entre la France et l'Italie. Plusieurs armuriers ou damasquineurs milanais s'étaient installés en France à Paris. Des artistes français sont allés en Italie puis sont revenus en France avec de nouvelles techniques. Parfois certains d'entre eux ont obtenu le soutien de certains princes (ce qui est un aspect de la vie de cour). Ce sujet nous permet aussi d'aborder les ateliers d'armurier parisien et milanais, leur organisation, leur évolution. Enfin il nous permet aussi de voir les raisons qui ont pu expliquer le choix de cette représentation (effet de mode, glorification, moyen de montrer sa richesse, sa culture etc...)

Pour pouvoir comprendre ce sujet et y répondre il nous a fallu tout d'abord définir les termes du sujet. Tout d'abord le Prince. La première difficulté de ma recherche a été de définir ce mot car on l'associe souvent à ces synonymes : aristocrates, nobles. Ce mot peut faire référence à plusieurs personnes : ce peut être une personne titulaire du plus haut titre de noblesse, ce peut être une personne première en mérite en talent. Pour mon sujet j'ai choisi la définition suivante : le prince est celui qui possède la souveraineté, celui qui est souverain sur ces terres mais néanmoins vassal ou tributaire d'un autre. Cette définition me semble le mieux correspondre à ma recherche car pour la

période étudiée j'ai pu remarquer que les personnes qui se faisaient représenter en armure et qui en possédaient été majoritairement des individus exerçant le pouvoir (la souveraineté).

Un autre aspect que j'ai dû définir fut le portrait en armure. Quel type de portrait devais-je choisir ? La période d'étude et les princes que j'ai retenue m'ont beaucoup aidé pour choisir quel type de portrait je devais prendre. En effet avec le développement de la Renaissance et des arts, l'art du portrait évolue. Bien que le portrait existe depuis l'époque médiévale (le mot portrait vient du mot « pourtraire » qui apparaît vers 1200 et il désigne les méthodes de dessin) c'est avec le contexte et l'essor des arts, des artistes et de leurs techniques que progressivement le portrait se définit, se complexifie. Au XIVe siècle le portrait avait pour but la ressemblance. Le portrait devait permettre d'aller au-delà de la mort, il avait un devoir de perpétuation de la mémoire. Le portrait avait aussi un pouvoir de présence réelle qui était fondamental pour l'époque. Il représentait quelqu'un, il rendait présent à nouveau. Au début du XVIe siècle le portrait se modifie, ce sont des portraits en buste, de petites tailles destinés à être échangé pour les fiançailles par exemple. C'est aussi durant ce siècle que le portrait de cour et le portrait royal apparaissent. L'apparition et la propagation de certaines théories (notamment la théorie des deux corps du roi qui a un impact dans le portrait, les princes insèrent des éléments religieux pour représentaient leur corps mystique) et l'évolution des techniques, des portraits, font évoluer le portrait royal. Les souverains adoptent progressivement un même type de représentation : le portrait d'État. Ils se font peindre en mi-corps ou en pied, avec leurs attributs royaux, en grand format, exigeant de ces tableaux une ressemblance « parfaite ». Ces portraits d'État étaient importants car ils avaient un impact politique : ils rendaient présent le roi, ils le représentaient lui et son pouvoir. Durant la deuxième moitié du XVIe siècle les princes insèrent un nouvel élément dans ce portrait d'État, l'armure (le portrait en armure copie le modèle impérial des portraits royaux). Je me suis donc penchée sur les portraits d'État qui figuraient les princes en armures. Je me suis limitée aux représentations peintes car je pense que c'est le moyen qui fut le plus utilisé par ces princes pour se représenter.

Pour le choix des princes que j'allais étudier, des lieux géographiques et des bornes chronologiques ce sont mes sources avant tout qui m'ont aiguillée. Pour la France j'ai tiré mes sources du catalogue d'exposition *Sous l'égide de Mars. Armures des princes d'Europe*. Après une étude attentive des armures présentes et des tableaux (que j'indiquerai un peu plus loin dans mon introduction) j'ai choisis d'étudier les princes français suivants : François 1er, Henri II, Charles IX, Henri III, Henri IV, Louis XIII et Louis XIV. Les bornes chronologiques pour la France vont donc de 1515 à 1715.

Le lieu géographique quant à lui est la France de l'époque, c'est-à-dire la France sans l'Alsace, la Lorraine et la Franche-comté.

Pour l'Italie j'ai tiré mes sources du catalogue d'exposition *Parures triomphales. Le maniérisme*

dans l'art de l'armure italienne. Pour l'Italie, je dois dire que le choix des documents et de la limitation géographique a été plus difficile parce que durant cette période ce pays est morcelé et beaucoup d'armures conservées ne sont pour l'instant pas attribuables. Pour ce pays d'ailleurs notre étude se basera plus sur des tableaux. J'ai donc décidé (en prenant en compte les quelques armures identifiées, la position des ateliers d'armuriers connus et les tableaux) d'étudier le duché de Milan avec les ducs de Milan, le duché de Parme, l'état d'Urbino, avec les ducs d'Urbino et le duché de Savoie. Nous excluons volontairement les autres états car se sont soit des républiques (il n'y a donc pas un prince dans le cas de la République de Venise, pour la République de Florence nous n'avons pas d'armure) soit des états qui ont connu des dominations espagnoles ou françaises, il n'y a donc pas de princes italiens. Le duché de Milan, bien qu'étant ensuite sous domination espagnole, est une exception. Nous l'intégrons car ce duché reste la source principale des armures.

Venons en maintenant aux sources que j'ai sélectionnée pour mon mémoire. Comme je l'ai dit plus haut une partie de mes documents proviennent de deux catalogues d'exposition. Le premier catalogue, *Armures des Princes d'Europe : sous l'égide de Mars*, provient de l'exposition qui a eu lieu en 2011 au musée de l'Armée à Paris. Le deuxième catalogue *Parures triomphales : le maniérisme dans l'art de l'armure italienne* est issu de l'exposition qui a eu lieu en 2003 au musée de Rath à Genève. C'est à partir de ces deux catalogues et de sites internet que j'ai donc composé mon corpus de source qui s'élève à 8 armures et 22 tableaux.

Pour le choix des armures, ce sont les armures et les documents retrouvés par les historiens et historiens de l'art qui ont guidé mon choix. En effet m'étant basée sur les armures encore existantes et conservées je n'ai eu ensuite qu'à faire mes choix en fonction des princes. J'ai essayé de trouver un tableau et une armure pour chaque prince pour pouvoir suivre l'évolution. Cependant, malgré le rang de ces hommes, nous devons souligner que peu d'armures ont été retrouvées. C'est pourquoi nous ne pouvons pas proposer pour chaque prince une armure. Pour le choix des tableaux ce fut plus aisé car chaque prince ou presque s'était fait représenter au moins une en armure dans une peinture. Il m'a donc suffi de sélectionner un tableau par prince. Cependant nous devons souligner le fait que ces sources sont contraignantes. Dans le cas des armures par exemple il faut prendre en compte que pour beaucoup d'entre elles on ne connaît pas le commanditaire de façon sûre. Plusieurs éléments peuvent permettre aux historiens de faire des hypothèses mais dans chaque cas bien souvent l'appartenance d'une armure à un prince est hypothétique. De la même façon, les artisans qui ont conçu ces armures sont souvent inconnus car beaucoup d'armure ne sont pas signées (cette technique n'apparaît que tardivement). Enfin certains princes ont eu des armures mais ces dernières ont été perdues (c'est le cas par exemple pour l'armure de François 1er). Pour les tableaux d'autres problèmes se posent. Souvent les armures sont difficiles à décrypter car elles sont précises sans

l'être assez. Et il faut aussi prendre en compte que ce sont des tableaux qui ont été réalisés avec un but, une visée. Enfin la visée des tableaux et des armures n'est pas toujours évidente.

Voici deux tableaux récapitulant mes sources. Notre but est au travers de ce sujet et de nos sources de voir les relations artistiques entre la France et l'Italie, le rôle des commandes dans l'évolution des ateliers armuriers, les raisons qui pourrait expliquer le choix de l'armure, l'évolution artistique des armures. Le soutien de certains artistes par les princes.

PRINCE FRANÇAIS	PORTRAIT ÉTUDIÉ	ARMURE ÉTUDIÉE
François 1er (1515-1547)	<i>François 1er à cheval</i> , attribué à Jean Clouet, Paris musée du Louvre (page135)	-
Henri II (1547-1559)	<i>Henri II roi de France</i> , anonyme, XVI, Chantilly musée de condé	Armure d'Henri II dauphin, Francesco Negroli et ses frères, Milan vers 1540 (page 114) Paris, musée de l'Armée
Charles IX (1560-1574)	-	Demi-armure de Charles IX, Paris, musée de l'armée (page 43)
Henri III (1574-1589)	<i>Portrait du duc d'Anjou, futur Henri III</i> , François Clouet (Tours, vers 1510, Paris, 1572) Paris, bibliothèque nationale de France	Demi-armure dite d'Henri III, atelier français, Paris (?) vers 1570 (page 312) Vienne
Henri IV (1589-1610)	<i>Portrait d'Henri IV en armure</i> , Jacob Bunel, début du XVII Paris, musée du Louvre	-
Louis XIII (1610-1643)	<i>Portrait posthume de Louis XIII</i> , Philippe de Champaigne, 1647, Paris	Armure du roi Louis XIII, France, vers 1620-1630 Paris, musée de l'Armée
Louis XIV (1643-1715)	<i>Portrait en pied de Louis XIV en armure</i> , Hyacinthe Rigaud, 1701 Madrid, musée du Prado	Armure du roi Louis XIV, Giovan Battista et Francesco de Garbagnate, Brescia, 1668 Paris, musée de l'Armé

PINCE MILANAIS	PORTRAIT ETUDIE	ARMURE ETUDIEE
Ludovic Le more (1494-1500)	<i>Ludovic le more</i> , miniature de Giovanni Ambrogio de Predis	-

Maximilien (1512-1515)	Maximilien Sforza, miniature de Giovanni Ambrogio de Predis, 1515	-
------------------------	---	---

PRINCE DE PARME	PORTRAIT ETUDIE	ARMURE ETUDIEE
Pierre Louis (1545-1547)	<i>Portrait de Pierre Louis Farnèse en armure</i> , Titien, vers 1546 musée Capodimonte	-
Octave (1550-1586)	<i>Portrait du duc Octave Farnèse</i>	
Alexandre (1586-1592)	<i>Portrait d'Alessandro Farnèse, duc de Parme</i> Otto Van Veen, XVIe	Garniture d'Alexandre Farnèse, Milan, vers 1576-1580 Vienne
Ranuccio 1er (1592-1622)	<i>Portrait de Ranuccio 1er Farnèse</i> , Cesare Aretusi, Galerie nationale de Parme	-
Ranuccio II (1646-1694)	<i>Portrait de Rannucio II, duc de Parme</i> , Frans Denys, XVIIe	-

PRINCE DE SAVOIE	PORTRAIT ETUDIE	ARMURE ETUDIEE
Emmanuel-Philibert (1553-1580)	<i>Emmanuel-Philibert, duc de Savoie</i> , Vighi, XVIe, Galerie Sabauda, Turin	-
Charles-Emmanuel 1er (1580-1630)	<i>Charles-Emmanuel 1er 1630</i> , Anonyme Musée des Beaux-arts, Chambéry	Garniture de Charles-Emmanuel 1er, duc de Savoie, Milan, vers 1585 Musée de l'Armée de Paris
Victor-Amédée 1er (1630-1637)	<i>Victor-Amédée 1er 1637</i> , Anonyme, Musée des Beaux-arts, Chambéry	-
Charles-Emmanuel II (1638-1684)	<i>Charles-Emmanuel II 1678</i> , Anonyme, Musée des Beaux-arts, Chambéry	-

PRINCE D'URBIN	PORTRAIT ETUDIE	ARMURE ETUDIEE
	<i>Portrait de Francesco Marie</i>	

Francesco Maria 1er (1521-1538)	<i>Della Rovere</i> , Titien, 1536-1538 Galerie des offices, Florence	-
Guidobaldo II (1538-1574)	<i>Portrait de Guidobaldo II, duc d'Urbino</i> , Bronzino, 1532 Palais Pitti, Florence	Bourguignotte de Guidobaldo II della Rovere Filippo Negroli, Milan, vers 1532-1535 Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg
Francesco Marie II (1574-1631)	<i>Portrait de Francesco II della Rovere</i> , Federico Barocci, 1572 Galerie des Offices, Florence	-

Présentation de la bibliographie :

Les différents ouvrages que j'ai pu lire m'ont beaucoup aidée pour appréhender les différents thèmes abordés dans mon mémoire. 7 ouvrages, rassemblant des historiens et des historiens de l'art, m'ont été d'une aide précieuse. Ces deux approches, une historique et l'autre artistique, sont importantes et m'ont beaucoup aidée parce qu'elles apportent toutes les deux des points de vue différents éclairants. Le travail des conservateurs des deux expositions est aussi intéressant parce qu'il regroupe les deux points de vue : artistique et historique dans plusieurs essais.

Pour l'étude des échanges artistiques entre l'Italie et la France les essais de Jean-Pierre Reverseau et de Silvio Leydi sur « L'armure en France au milieu du XVI^e siècle, construction et décor » et « Les armuriers milanais dans la seconde moitié du XVI^e », nous permettent d'avoir un éclairage important sur les décors utilisés et leur diffusion. On apprend ainsi que ce sont surtout les ateliers milanais qui stimulent les impulsions créatives et déterminent les orientations décoratives de l'armure durant toute la première partie du XVI^e. Après avec la fin des guerres d'Italie, on voit que la France est moins tributaire des influences milanaises. Cependant les décors utilisés sont semblables et la France s'inspire largement de l'Italie comme le montre Reverseau. En effet, on retrouve dans les décors français et italiens les rinceaux, les motifs végétaux et des motifs antiquisants. Jean-Pierre Reverseau nous montre même que, pendant un moment, les armuriers français reprenaient des motifs de tissus italiens comme décor. Outre les échanges stylistiques,

Silvio Leydi avec son article nous montre aussi l'existence d'échanges d'artistes et d'artisans. Tout comme Guy Michel Leproux dans son essai « Les métiers de l'armure à Paris au XVI^e ». Grâce à ces deux articles, on peut voir que les armuriers voyageaient entre les différents États italiens. Par exemple la cour des Médicis à Florence invite des armuriers milanais à venir s'installaient temporairement dans sa région. Mais on peut voir aussi des échanges d'armuriers entre l'Italie et la France. En effet dans son essai Leproux souligne la présence d'armuriers milanais, venue s'installer durablement à Paris.

Ces mêmes textes sur les ateliers milanais et parisiens nous permettent enfin de voir que les commandes passées par les princes ont eu une incidence sur les ateliers. En effet au début du XVI^e alors que les artisans travaillent souvent seuls, avec l'apparition des commandes d'armures prestigieuses les armuriers sont obligés de s'associer. À Milan, les familles d'armuriers s'arrangent pour avoir un damasquineur et un armurier, ils se diversifient pour répondre aux demandes. Alors qu'au début du siècle un armurier faisait toute l'armure (même le décor) au fil du siècle, les artisans se spécialisent : on a des armuriers, des damasquineurs, des doreurs.

Parallèlement, d'autres ouvrages nous permettent de voir qu'au XVI^e le portrait d'état triomphe. Depuis les années 1560 le portrait d'État est la norme iconographique dans les galeries princières. Ce que nos sources confirment, tous les tableaux que nous avons retenus sont des portraits d'État. Et c'est dès la seconde moitié du XVI^e que le portrait d'état en armure apparaît. Les historiens de l'art voient en cela un phénomène d'élégance tandis que l'histoire militaire y voit elle le déclin de l'armure comme élément du combat. Je pense que les historiens de l'art et les historiens ont tous deux raison. Les différentes lectures que nous avons pu faire montrent bien qu'il y a en effet un déclin de l'armure comme élément de combat durant le XVI^e siècle. Cela peut s'expliquer par le changement de la nature des guerres et aussi parce que le pouvoir princier change.

Dans certains ouvrages on peut voir que l'armure confère au corps du prince une sveltesse, une brillance et une idée. Elle devient le corps d'apparat du prince, elle devient le signe de sa fonction¹. L'armure devient le support de dévotion des princes. Certains princes pouvaient demander un décor religieux pour exalter leur croyance, se présenter comme un protecteur du peuple, élu de dieu. Elle transforme le corps du prince en tableau vivant. Au fur et à mesure du siècle l'armure devient une œuvre d'art. Dans son article « La décoration des armures au XVI^e où le corps du prince », Josiane Rieu montre quant à elle que durant cette période l'image du prince est au centre de deux types de relations : les relations sociales et spirituelles. Progressivement les aspirations civiles et culturelles (qui se développent durant ces siècles) occultent les aspirations du prince chevalier. Ce qui se

¹ Naima Ghermani, *Le prince et son portrait, incarner le pouvoir dans l'Allemagne du XVI^e siècle*, coll. Histoire, 2008

traduit dans l'armure par une transformation des décors.

Enfin ce dernier ouvrage m'a beaucoup aidé *L'image du roi de François Ier à Louis XIV*. Dans cet ouvrage l'article de Nicole Hochner « Réflexion sur la multiplicité des images royales » m'a permis d'être attentive aux dangers de l'étude des images. Dans cet article elle nous montre que les historiens ont tendance à construire UNE image du roi alors que les représentations tendent à montrer qu'il existe des représentations, DES images du roi. Pour l'étude des princes la même chose peut s'appliquer je pense. Nous ne devons pas nous arrêter à une image guerrière du prince avec son armure. Selon moi je pense que le choix de l'armure par les Princes ne peut pas s'expliquer que par une représentation guerrière. Je pense que ces derniers ont adopté l'armure pour d'autres raisons comme : un effet de mode, un moyen de montrer sa richesse, sa culture savante. Un moyen d'exalter le prince.

Exemple d'analyse d'une armure: l'armure du dauphin Henri II



J'ai choisi cette armure d'Henri II car elle nous permet de voir à la fois des échanges entre l'Italie et la France mais aussi de voir une des raisons qui auraient pu expliquer le choix de l'armure.

La date et le contexte dans lequel fut passé la commande de l'armure ne sont pas connus, cependant quelques éléments que nous verrons plus tard peuvent nous permettre de faire des hypothèses.

Voyons tout d'abord comment cette armure peut nous permettre de voir des échanges entre nos deux pays. La spécificité de son décor nous permet de savoir que l'armure est de provenance milanaise. Des études menées par Thomas et Gamber sur le décor ont permis de l'attribuer aux Negroli (ces chercheurs ont trouvé que le décor végétal et la technique de la damasquine étaient identiques à ceux utilisés par ces armuriers). Les frères Negroli étaient des maîtres milanais du XVI^e siècle qui connurent une réputation européenne et qui travaillèrent pour la cour de Mantoue. On note d'ailleurs que le décor de l'armure est d'inspiration italienne. Les arabesques et les rinceaux (motifs arabesques de feuillage servant d'ornement), agrémentés de tiges fleuries, font référence aux copies des grotesques des pilastres des loges du Vatican. Cette armure nous permet donc bien de voir qu'il y a des échanges entre la France et l'Italie. En effet cette armure qui était pour un roi français a été

conçue par des armuriers milanais. Les décors présents sont d'inspiration italienne, tandis que la typologie de l'armure permet de voir que l'assemblage est lui français. Il y a donc bien des échanges de style artistique, d'artistes et d'armuriers. L'étude plus poussée des éléments qui composent le décor nous permet quant à elle d'observer une des raisons qui pourraient expliquer l'adoption de l'armure par les Princes.

Lorsque l'on regarde attentivement le décor de l'armure on remarque la présence de symboles et d'emblèmes. On peut voir le croissant qui est un rappel de l'emblème des Valois. On peut observer un triple croissant entrelacé comme pour former un globe justifiant du choix de la devise du prince « Donec totum impleat orbem ». Ces deux emblèmes rappellent les prétentions impériales du prince. On note aussi la présence du monogramme du prince H-C. Les couleurs de l'armure sont celles du dauphin (sable et argent). D'autres éléments apportent des précisions chronologiques sur l'histoire du prince. Par exemple les deux dauphins pourraient faire référence au moment pendant lequel le Duc d'Orléans est devenu le dauphin de 1536 (à la mort de son frère) jusqu'en 1547 (à la mort de son père). La couronne de laurier, présente sur la bourguignotte, pourrait rappeler les succès guerriers du dauphin. En 1537 il exerce son 1er commandement en Picardie sous la férule de Montmorency.

Tous ces éléments tendent vers l'histoire du dauphin, ils exaltent sa puissance, sa renommée. Cette armure évoque ses prétentions au trône. On peut donc penser que cette armure a été conçue dans un but de glorification et de légitimation du prince.

Partie 1

Les échanges artistique entre la France et l'Italie dans l'armure et les portraits

Chapitre 1 - Les sources d'inspiration des décors et des techniques entre Italie et France

1.a. Les sources d'inspiration des techniques

L'étude des différentes armures et tableaux nous a permis de voir que les artistes et artisans qui ont travaillé sur les armures ont utilisé différentes sources d'inspiration pour leurs décors ainsi que différentes techniques. Nous allons essayer ici de les énumérer tout en les présentant.

Commençons par les techniques que nous avons pu observer et que certains historiens de l'art ont mis en évidence. La longue étude des sources sélectionnées nous a permis de mettre en évidence quatre techniques qui étaient utilisées par les artisans et les artistes pour réaliser leurs décors.

La première technique est celle de la damasquine. Cette dernière est une technique artistique, originaire de Damas, qui consiste à insérer des filets d'un métal précieux dans un autre métal plus commun préalablement gravé. Ce sont les artistes italiens qui ont introduit cette technique en France sous Henri II. L'armure du dauphin Henri II est d'ailleurs un exemple de cette technique. Lorsque l'on regarde attentivement de près l'armure on peut voir que les motifs d'argent (métal précieux pour l'époque) sont insérés dans les différentes pièces qui composent l'armure. Les deux techniques suivantes que l'on peut observer sur presque toutes les armures sont quasiment identiques. Elles cherchent toutes les deux à créer un relief, donner du volume aux décors. Il n'y a qu'un détail qui diffère entre ces deux techniques : l'outil utilisé. A l'époque les artistes et les artisans pour réaliser les décors jouaient avec les reliefs. Pour faire ressortir les décors ils disposaient de deux techniques : la ciselure ou le repoussé. La ciselure consistait à sculpter le décor en relief alors que le repoussé consistait à obtenir le relief en martelant. Bien souvent sur les armures les deux techniques sont utilisés en même temps. Par exemple sur les sept armures françaises étudiées, on peut affirmer que six d'entre elles ont un décor en relief réalisé grâce aux techniques de la ciselure et du repoussé. Pour faire la différence entre les deux il faut étudier de près l'armure. Souvent le repoussé donne un relief plus prononcé que la ciselure et la pièce est martelée à l'intérieur de l'armure (il y a donc un creux). Prenons l'exemple de l'armure d'Henri III. Après une première inspection rapide on observe qu'il y a un décor en relief présent sur toute l'armure. Mais lorsque l'on regarde attentivement de près l'armure et que l'on décompose le décor on note des différences de reliefs, signe peut-être que deux techniques ont été utilisées. Les personnages semblent avoir été réalisés grâce à la technique du repoussé, tandis que les décors qui parcourent le bord de chaque pièce semblent avoir été sculptés (le relief est moins important). Cependant le moyen le plus sûr pour savoir quelle technique a été utilisée reste l'observation des pièces. La ciselure est utilisée

sur l'endroit de la pièce, tandis que le repoussé est utilisé sur le revers de la pièce et il laisse des creux. Enfin la dernière technique que nous avons pu observer est celle de la dorure. C'est une technique qui consiste à rehausser un objet en le recouvrant d'or. Elle rencontre un succès notamment en France comme le montrent les armures d'Henri III, Charles IX et François II. Les techniques que nous venons de voir sont les principales que nous avons observées sur nos sources cependant il faut noter que ce ne sont pas les seules existantes. Il y avait aussi la gravure, la niellure et l'estampage. La Damasquine, originaire de Damas, a inspiré les Italiens qui ont ensuite introduit la technique en France. La technique du repoussé semble aussi avoir tout d'abord gagné l'Italie du Nord au XVe siècle, puis la France. Une fois adoptée en France cette technique connaît une petite modification : les décors en repoussés ont un relief moins prononcé que ceux des Italiens.

1.b. Les décors des armures : un discours commun aux deux pays

Observons maintenant les décors qui ornent nos différentes armures. Il a été assez difficile de différencier les différents types de décors qui furent inventés par les Italiens et les Français. En effet beaucoup de décors se ressemblent, parfois plusieurs styles artistiques s'entremêlent, coexistent sur une même période. A force de persévérance, nous avons pu cependant distinguer cinq types de décor.

Au début de notre époque d'étude il semble que certains décors d'armures s'inspiraient de motifs vestimentaires. Sur certaines armures ont retrouvé des fleurs, issues des vêtements italiens. Sur d'autres on observe des motifs vestimentaires lombards. Sur ces armures on note la présence de bandes verticales et obliques qui convergent vers la ceinture. Les larges bandes évoquent les



broderies des costumes civils d'apparat.

Un autre type de décoration que nous avons pu observer sur quelques une de nos armures est le décor avec des rinceaux. Le rinceau désigne un motif d arabesques, de feuillage, de fleurs ou de fruits sculptés. Composé de feuilles, de tiges végétales il était généralement déployé en frise ou en enroulements successifs. Le rinceau était au départ utilisé dans les frises, les linteaux et les chapiteaux dans l'architecture.



Rinceaux néo-Renaissance (entablement de la fontaine de Saint Michel, Paris).

On trouvait aussi des vases, des fleurs, des animaux, des macarons.

C'est tout d'abord en Italie que ce décor est adopté (peut-être parce que ce décor était très présent dans l'architecture romaine, notamment sur les pilastres). C'est à la suite d'échanges avec l'Italie et les artistes milanais que ce type de décoration se développe en France. Progressivement au décor en rinceau se superpose un décor antique. Ce décor issu lui aussi du contexte milanais s'inspire de la veine antiquisante qui nourrit le phénomène de la Renaissance. Le renouveau et la redécouverte des auteurs antiques, de leurs ouvrages et œuvres artistiques influencent profondément les artistes de l'époque. Cela se traduit par des armures *alla romana* qui s'inspirent d'allégories antiques, de la mythologie et des motifs en rinceaux. L'armure du prince Henri III en est un parfait exemple. En effet on peut observer sur certaines parties des décors typiques des rinceaux sur le fond du harnois (des enroulements végétaux, des vases, des boucs chevauchés, des papillons, des escargots) ainsi que des éléments antiques sur le plastron central : on remarque deux Renommées ailées (la renommée est une divinité grecque allégorique) et une Victoire qui est une déesse allégorique romaine. Parfois certaines de ces armures au décor antique, élèvent par l'héroïsme mythologique le commanditaire au rang de héros. Sur ces armures le décor représente le Prince de façon héroïque, ou il l'assimile à un héros antique. Tout autour sont présents des éléments mythologiques ou antiques qui mettent en valeur le souverain. Par exemple sur le colletin ci-dessous (qui aurait appartenu à Louis XIII) on peut voir que le prince est au centre.



Colletin dit de Louis XIII,
atelier français, vers 1625

Il est équipé à l'antique et il nous rappelle Alexandre le grand. Tout autour du médaillon central, on observe des éléments mythologiques : les cornes d'abondance, des sphinges. Bien que ne l'ayant pas observé sur nos sources, nous savons aussi que parfois certains décors s'inspiraient de la Bible et des saints tels que Saint Georges ou Saint Michel. Pourquoi ces deux Saints ? Saint Michel est un archange qui à l'époque médiévale est souvent représenté en armure terrassant un dragon symbolisant Satan. Il représente la victoire de la foi sur le mal. Parfois il est représenté avec la balance du jugement dernier, il est donc le juge et le guide des âmes. Or ces deux rôles sont ceux que revendiquent les princes de notre époque. Ils se veulent protecteurs et guides des âmes. Saint-Georges lui aussi évoque la victoire de la foi sur le mal.

Comme nous venons de le voir grâce à différentes armures, les sources d'inspirations des décors et des techniques furent nombreuses. La mythologie, la redécouverte d'œuvres antiques ont nourri les artistes de l'époque pour leur décor. La mode au travers des vêtements a aussi servi de modèle. Enfin certains éléments architecturaux ont inspiré les artistes pour le rinceau. Du point de vue des techniques l'Italie s'est inspiré de l'orient pour la damasquine, puis elle l'a introduit en France. La ciselure et le repoussé se sont développés dans les deux pays avec quelques petites différences. En France par exemple le décor au repoussé est beaucoup moins prononcé que celui des Italiens. Tous ces éléments nous montrent bien qu'il y a eu des échanges intenses entre les deux pays qui se traduisent par l'adoption d'un vocabulaire iconographique commun.

Chapitre 2 - De la prédominance du style milanais au détachement et à la création d'une école française ?

Nos sources, s'étalant au niveau du temps sur plusieurs siècles, il nous semblait intéressant d'étudier et de comparer entre les deux pays les évolutions stylistiques que ces dernières ont connues. Notre étude nous a permis de découper notre période en trois temps : du début du XVI^e siècle jusqu' au règne d'Henri II et d'Henri III on note une forte prédominance du style milanais

dans la production des armures. Ensuite de ces règnes jusqu'au règne d'Henri IV on note une influence italienne en baisse. Enfin nous étudierons la possible création d'une école française.

Comme nous venons de le faire remarquer le début de notre période d'étude semble être marqué par la prédominance du style milanais. En effet au début du XVI^e siècle Milan était l'une des principales villes de la production armurière. Les ateliers milanais avaient pour clients les membres de l'élite militaire et politique de toute l'Europe². C'est pourquoi les Milanais sont à l'époque ceux qui stimulent les impulsions créatives³. Ce sont eux qui orientent les décorations de l'armure en Italie et en France. Pourquoi la France est-elle alors influencée par Milan. Depuis le XVe la France et certains États italiens sont engagés dans les guerres d'Italie. Un des objectifs de ces guerres fut la prise de Milan par François 1^{er}. Ces guerres se déroulant sur le sol italien il est donc indéniable qu'il y a eu des échanges entre certaines États italiens et la France. En effet la guerre est aussi une occasion d'échanges culturels. On doit aux ateliers milanais quelques styles décoratifs : le développement des rinceaux au début du siècle. Sur l'armure du prince Henri II on note la présence de motifs végétaux, signe du rinceau. Parmi les décors issus du contexte milanais, celui inspiré par la veine antiquisante apparaît comme le plus fertile et le plus original. Dès les années 1530 ce courant rencontre un succès. Sous l'influence du goût de la Renaissance pour l'étude de l'antiquité, les armuriers créent des armures d'inspiration classicisante. L'armure du roi Henri III nous permet d'observer cela. Au milieu du XVI on constate une évolution de l'ornementation des armures, sous l'influence du maniérisme, courant artistique italien. Cet art de cours, héritier de la Renaissance présente des décors raffinés, élégants. Les thèmes utilisés sont souvent recherchés et ils s'inspirent de l'imaginaire, du fantastique. On y retrouve des motifs antiques, des rinceaux, des macarons, des éléments architecturaux tirés de scènes mythologiques, bibliques, de l'histoire antique.

Pourtant progressivement l'influence milanaise en France va s'effacer à partir des règnes d'Henri II et d'Henri III. Un des facteurs explicatifs est peut-être l'éloignement des Français de Milan. En effet sous Henri II les Français se déplacent vers le Piémont, la Toscane et Rome. Ils s'éloignent de Milan et ils sont moins tributaires de toutes les influences de la péninsule. Même si le vocabulaire iconographique reste commun, on note une baisse d'influence milanaise. Sur les armures françaises cela se traduit par plusieurs éléments. Tout d'abord on observe que les décors en repoussé français sont beaucoup moins prononcés que ceux des Italiens. Par exemple sur l'armure d'Henri III les décors repoussés (les hommes) semblent moins ressortir que les décors en repoussés de l'armure d'Alexandre Farnèse. Sur cette armure on distingue vraiment un fond et le décor au-dessus. On note

2 José.A.Godoy, « Parures triomphales, le maniérisme dans l'art de l'armure italienne », *Parures triomphales, le maniérisme dans l'art de l'armure italienne*, 2003, p.9

3 Jean-Pierre Reverseau, « L'armure en France au milieu du XVI^e siècle construction et décors », *Sous l'égide de Mars Armure des Princes d'Europe*, 2010, p.35

aussi que l'assemblage diffère progressivement. Les armuriers français semblent avoir forgé les armets en deux pièces, réunies « à chaude portée » puis rivées. Le traitement de l'ouverture de la vue au niveau du mézail change aussi : désormais il n'y a plus l'avancée centrale. Enfin le plastron qui jusque-là suivait la construction milanaise, s'allonge et se transforme vers les années 1560/1570. Il adopte une forme en « bosse de polichinelle » ou « cosse de pois ». Petit à petit des armures dans le goût français voient le jour. Ces dernières se caractérisent par le travail au repoussé de l'acier, en faible relief, l'utilisation de la ciselure très fine qui donne une illusion de profondeur. C'est donc plus au niveau des techniques que la France se détache de l'influence italienne, puisque qu'en général les décors restent communs. Après une forte prédominance milanaise sur la production d'armure il semble donc que les armures françaises finissent par se différencier techniquement des armures italiennes.

Suite à cela et à la découverte de certains fonds (notamment ceux de Munich) les historiens et les historiens de l'art ont alors pensé qu'une école française (qui aurait pu proposer les dessins des décors) avait dû exister. Plusieurs hypothèses ont d'ailleurs été avancées dans ce sens⁴. Bruno Thomas, conservateur de la Hofjagd-und Rüstkammer de Vienne et grand spécialiste de l'armure, avançait pour sa part que les fonds de Munich retrouvés, démontraient l'existence d'une école d'armurerie française. Cette dernière serait née à la fin du règne de François 1er et elle aurait été nourrie par les inventions des décorateurs de Fontainebleau. Une deuxième théorie fut ré avancée par Bertrand Jestaz. Cette idée née au début du XX siècle avançait qu'un grand atelier royal, baptisé par le baron Charles de Cosson « École du Louvre », aurait été à l'origine des armures créées pour la cour de France. En 1945 la redécouverte du nom de l'armurier Eliseus Libaerts remet cependant en cause ces deux hypothèses. Aujourd'hui les spécialistes sont partagés entre les tenants d'Anvers et les tenants de Paris comme lieu principal de production des armures. Si une école française a bien existé pour le moment aucun spécialiste n'arrive à se mettre d'accord.

Comme nous venons de le voir les armures italiennes et françaises connaissent des évolutions stylistiques tout au long de notre période. Le monde de l'armure de luxe est tout d'abord prédominé par l'influence milanaise en France et en Italie. Puis progressivement cette influence s'efface et un goût français des armures se dessine. Mais dans cette étude des différents styles des armures il ne faut cependant pas oublier que ces évolutions restent avant tout tributaires des transformations du costume et de la mode, reflets des contingences sociales et de l'expression artistique contemporaine⁵. Elles sont aussi le résultat d'échanges artistiques entre France et Italie,

4 Olivier Renaudeau, Jean-Pierre Reverseau « Chefs-d'œuvre sans signatures Le décor en relief des armures françaises à la Renaissance », *Sous l'égide de Mars Armures des Princes d'Europe*, 2010, p.15

5 Jean-Pierre Reverseau, « L'armure en France au milieu du XVIe siècle construction et décors », *Sous l'égide de Mars Armures des Princes d'Europe*, 2010, p.35

rendus possibles par les voyages d'artistes et d'artisans entre ces deux pays.

Chapitre 3 - Des artistes et des artisans qui voyagent entre Italie et France

3.a. Les voyages des peintres

L'étude de nos sources nous a permis de voir qu'il y avait quelques échanges artistiques entre les deux pays grâce aux voyages de leurs artistes. Cependant nous devons mettre en avant le fait que les voyages d'artisans entre les deux pays furent plus nombreux que les voyages d'artistes, du moins par rapport à nos sources. En effet la plupart des artistes qui ont réalisé les tableaux des princes que nous avons retenus n'ont pas fait de voyage en France ou en Italie. Nous avons pu remarquer que souvent les princes faisaient appel au contraire à des peintres de chez eux ou à des peintres flamands. En France par exemple sur les cinq peintres recensés quatre sont français (François Clouet, Jacob Bunel, Philippe de Champaigne et Hyacinthe Rigaud) et un est flamand (Jean Clouet). Parmi ces peintres nous savons que Jacob Bunel fit partie de l'École de Fontainebleau (École qui était au tout début composé d'artistes italiens. On peut donc supposer que peut-être l'artiste a été influencé par l'art italien). L'artiste Philippe de Champaigne reçut quand à lui une formation française chez l'artiste maniériste Lallemand. L'étude des œuvres de François Clouet par des historiens de l'art nous montre que ce dernier était influencé par des artistes italiens comme les Vénitiens ou encore le Primatice. Enfin on sait aussi que l'artiste Hyacinthe Rigaud étudia à Montpellier et à Lyon, endroit où il se familiarisa avec la peinture italienne (Titien, Rembrandt).

Ces quatre artistes français nous permettent de voir que des artistes italiens ont voyagé en France. Lors de leur voyage ils ont transmis leur savoir-faire artistique à des artistes français. Les peintres sélectionnés pour les princes italiens nous montrent qu'il ne semble pas y avoir eu des voyages d'artistes français en Italie. Cela ne veut cependant pas dire que pour d'autres œuvres ce ne fut pas le cas. La majorité des peintres que nous avons sélectionnés sont Italiens. Sur sept peintres six sont Italiens (Titien, le Bronzino, Vighi, Frederico Barocci, Giovanni Ambrogio de Predis et Cesare Aretusi), le septième est flamand (Frans Denys). Au cours des recherches que nous avons effectuées sur ces peintres nous n'avons trouvé aucune mention d'un voyage en France. Cependant on peut noter que quelque-uns des ces peintres italiens voyagent entre les différents États italiens. Par exemple Titien qui était le peintre officiel de Venise se rendit dans le duché de Parme pour réaliser le portrait du prince Pierre Louis Farnèse, et dans l'état D'Urbino pour peindre le portrait du prince Francesco Maria 1er. Le Bronzino, originaire de Florence, voyagea jusque dans l'état d'Urbino pour peindre le prince Guidobaldo II. Enfin le peintre Aretusi, originaire de Modène, voyagea jusqu'à Parme pour peindre le prince Ranuccio 1er. Même ces voyages internes participent aux échanges

artistiques.

3.b. Des artisans italiens attirés par la France

A côté des voyages des peintres, nous avons pu au travers de nos sources et de nos recherches étudier les voyages des artisans. L'article de Guy-Michel Leproux intitulé « Les métiers de l'armure à Paris au XVI^e siècle » nous a été d'une aide précieuse pour cela. Cet article nous révèle en effet que plusieurs artisans italiens ont voyagé en France. Dès le XVI^e siècle il semble qu'il y avait des armuriers milanais en France. Parmi eux il y avait deux frères connus sous le nom de César et Jean-Baptiste de Gambres. Ils étaient « armuriers de mors, d'espées, de dagues, de fers de lances et d'autres ouvrages qu'ilz scavent faire pour le roy » et ils étaient présents dans la capitale dès 1548. En 1551 un autre artisan vint à Paris pour travailler dans l'atelier des deux frères. Il s'agit d'un damasquiner appelé Jerome Corcol. D'autres artisans milanais vinrent en France. Cependant ils évitèrent la capitale pour ne pas risquer l'opposition des corporations parisiennes. Ils préférèrent se rendre à Saint-Germain-des-Prés. En 1561, les Milanais Eloi et Calimer Pichon recrutèrent un compagnon damasquiner Guy Hassot. Certains artisans italiens furent même au service du roi. De 1557 à 1579 l'un des principaux doreurs et graveur du roi fut un italien nommé Nicolas Abada. On le voit donc bien, la demande d'armure en France à attirer des artisans italiens pour leur fabrication mais aussi pour leur vente. Dans son article Leproux évoque aussi la présence de marchands italiens à Paris et à Lyon⁶. Il y avait parmi eux le Milanais Jean André d'Avertua, Jacques et Albert Magance. Mais aussi un représentant des célèbres armuriers Negrolì, Giovan Pietro. En ce qui concerne les voyages d'artisans français dans les différents États italiens, nous n'avons rien trouvé. Pour le moment aucune recherche ne fait mention d'artisans français en Italie. Nous ne savons pas si cela est dû à une absence de documents ou à une réalité (il n'y a pas eu d'artisans français en Italie). Il semble donc à la fin de cette analyse que les voyages d'artistes et d'artisans italiens vers la France furent plus prédominants.

De manière générale et après cette première partie, nous pouvons donc affirmer que les influences italiennes furent prédominantes. Plusieurs décors (rinçaux, décors antiques) et techniques (damasquine, forme de l'armure) furent introduits par des artistes et des artisans italiens en France. C'est au travers de voyage notamment que ces échanges artistiques se réalisèrent : on a retrouvé des documents qui mentionnaient la présence d'artisans italiens en France. Bien qu'au fil de notre époque la production française d'armure semble se détacher quelque peu des influences milanaïses et de la production italienne d'armures, ces dernières restent toujours présentes. Comme en

⁶ Guy-Michel Leproux, « Les métiers de l'armure à Paris au XVI^e siècle », *Sous l'égide de Mars Armures des Princes d'Europe*, 2010, p.50

témoigne la provenance des armures de nos sources. Sur les armures que nous avons étudiées on peut remarquer que les armures des princes français pouvaient venir d'un atelier italien (et ceci jusque très tard puisque l'armure de Louis XIV provient d'un atelier brescian) ou français. Sur les 5 armures de nos sources, 2 armures ont été réalisées dans des ateliers italiens et 3 dans des ateliers français. Mais les armures des princes italiens provenaient toujours d'un atelier italien.

Cependant dans cette analyse il ne faut pas oublier un élément important. S'il y a eu des échanges artistiques entre les deux pays c'est parce que à certains moments les princes ont fait appel aux artistes et aux artisans italiens et français. Nous allons donc maintenant tâcher d'analyser ce phénomène et ses conséquences.

Partie 2

La modification du métier et de la vie d'armurier par les commandes princières

Chapitre 4 - L'appel des artistes et des artisans par les cours princières

Les travaux menés sur des fonds italiens et français par des spécialistes nous permettent aujourd'hui de voir qu'à l'époque de la Renaissance les Princes ont fait appel aux artistes et aux artisans pour leurs armures. Il ne faut pas croire cependant que ce phénomène n'existe que depuis la Renaissance. Bien au contraire déjà à l'époque du Moyen-Age les Princes faisaient appel aux artistes. Mais il est vrai que ce phénomène se développe plus à la Renaissance. Il faut bien comprendre que cela est possible grâce à un double contexte : d'une part les Princes ont besoin de se mettre en avant par l'art. L'art doit leur fournir de la magnificence, or pour se faire les rois ont besoin que les artistes viennent dans leur cours ou leur ville. D'autre part cet appel des Princes est vu par les artistes comme un moyen de se détacher des corporations afin de s'ouvrir à de nouvelles perspectives. C'est parce que les deux parties y voient un intérêt que chacun répond à la demande de l'autre. Le Prince gagne ainsi en prestige et l'artiste gagne un salaire fixe, des charges honorifiques, une progression sociale etc... Dès le XVIe siècle les Princes français font appel à des artisans italiens et français.

De 1557 à 1579 l'un des principaux doreurs et graveurs du roi était un italien, Nicolas Abada. Sous le règne d'Henri II les principaux armuriers furent un artisan italien originaire de Brescia, Raoulland d'Ambroso et Benedict Claye de 1542 à 1570. Pendant les guerres de Religion certains artisans français réussirent à se mettre en avant. C'est le cas par exemple de Jean de Charenton. Ce dernier entra au service du dauphin François en 1558. Pour les convaincre de venir à leur cours ces différents Princes ont offert à ces artisans de nombreux avantages qui les ont attiré. Par exemple l'armurier Benedict Claye possédait trois maisons à Paris et un moulin à polir de Garches qui lui permettait d'obtenir des rentrés d'argent. L'armurier Jean de Charenton obtint le titre de valet de chambre du roi, puis d'armurier et il était le propriétaire de plusieurs maisons. Dans les États italiens, comme pour les voyages, nous n'avons pas trouvé d'artisans français installés en Italie. Cependant des princes italiens ont fait appel à des artisans italiens « étrangers » (l'artisan n'habitait pas dans le même État italien que le Prince, il était donc un étranger). A la fin des années 1560, Matteo Piatti, un armurier milanais, accepta l'invitation de François de Médicis à s'établir à Florence pour six ans. On ne sait cependant pas quels furent les avantages accordés à l'artisan. De la même façon les peintres furent invités à rejoindre des cours princières en échange d'avantages. C'est ainsi que la cour princière de France invita différents artistes : François 1er invita Jean Clouet à venir à la cour de France. En échange il le nomma tout d'abord valet de la chambre du roi, puis en 1519 il devint valet des garde-robes extraordinaires et enfin en 1524 peintre du roi comme nous le confirment certains comptes royaux de l'époque. A la mort de son père François Clouet hérita de la charge de son père, qu'il conserva aussi sous le règne d'Henri II.

Jacob Bunel obtint la même charge. Il faut savoir qu'outre le statut honorifique que ce titre conférait, des gages accompagnaient ces titres. Par exemple Jean Clouet pouvait recevoir par an 180 livres. Parfois en plus du titre de peintre du roi, ou de peintre officiel de la cour, les princes pouvaient naturaliser les artistes. Philippe de Champagne par exemple fut naturalisé français en 1629, événement qui reste assez rare durant la Renaissance. En ce qui concerne la venue des peintres italiens dans les différents États italiens, nos recherches et nos lectures ne nous ont pas permis de trouver précisément quels furent les avantages que les princes que nous étudions avaient pu offrir aux artistes. Cependant nous pouvons affirmer je pense que des avantages furent quand même proposés ; peut-être du même genre que ceux que reçurent les artistes de la cour de France ; car les artistes à l'époque ne venaient pas à la cour pour le plaisir. Il était même parfois difficile de faire venir un artiste italien dans une cour étrangère car ces derniers étaient très attachés à leur ville d'origine. Ils ne venaient bien souvent que pour les avantages qu'elle proposait (salaire fixe, charge, ascension sociale, moyen de fuir une épidémie). En tout cas ses différents exemples nous permettent de voir que tout au long du siècle les Princes italiens et français ont appelé dans leur cour des artistes et des artisans. En échange de leur travail ils leur proposaient des avantages, ce qui progressivement entraîna une transformation du statut des artistes et des artisans. En effet en leur offrant des titres, des charges, des gages, des propriétés les Princes offrent aux artistes un nouveau statut plus élevé : celui d'artiste de cours. Les artisans quant à eux par les charges qui leur sont aussi conférées et par le travail d'orfèvre qui leur est demandé deviennent au cours de la période des artistes/artisans. En plus de leur statut les Princes participent aussi à modifier les métiers autour de l'armure en passant des commandes d'armure de luxe comme nous allons le montrer maintenant.

Chapitre 5 - La commande d'armure de luxe: une modification du métier d'armurier et des ateliers milanais et parisiens

Les recherches de certains spécialistes comme Silvio Leydi ou Guy-Michel Leproux nous ont permis de voir que la commande d'armure de luxe avait été à l'origine de modifications pour le métier et les ateliers. Dans cette sous-partie nous avons choisi de nous arrêter sur les ateliers parisiens et milanais parce que la documentation pour ces ateliers est plus importante. De plus on peut suivre une certaine évolution de ces modifications.

5.a. Le cas de Paris

A Paris les différents métiers intervenants dans la fabrication des armes et des armures se répartissaient en deux catégories au tout début de notre époque. La première catégorie rassemblait les métiers qui s'exerçaient dans le cadre d'une corporation. Parmi eux se trouvaient les armuriers, situés à proximité du Châtelet et de l'église Saint-Jacques. Avant notre époque d'étude, les armuriers avaient été rassemblés avec les haubergiers, les fabricants de heaumes, en 1364 car leur savoir-faire était jugé proche. En 1451 leur domaine de compétence avait été encore élargi en absorbant les brigandiniers. Une des premières modifications qu'entraîne l'apparition des commandes d'armure de luxe c'est la séparation de ces deux métiers : au XVI^e siècle armurier et haubergier sont distincts. En 1562 de nouveaux statuts réduisent le champ d'activité des armuriers aux seules armures pour hommes et chevaux. La fabrication des épées est, quant à elle, confiée aux fourbisseurs et couteliers.

La deuxième catégorie regroupait les métiers qui s'exerçaient librement, c'est-à-dire en dehors d'une corporation. Ce deuxième groupe rassemblait les métiers qui travaillaient sur le décor des armures. On pouvait trouver des graveurs, des doreurs sur métaux. Souvent ces métiers étaient exercés par des ouvriers mais il arrivait que des armuriers et des fourbisseurs l'exercent aussi, ils cumulaient alors deux professions l'une libre, l'autre jurée. Tout comme la première catégorie, ces métiers connurent des transformations entraînées par l'apparition des commandes d'armure de luxe. Avec le développement des armures de luxe de nouvelles techniques virent le jour notamment pour le décor. Au XVI^e siècle par exemple la damasquinure se développa en France ce qui entraîna une remise en question de la répartition des tâches entre les différentes professions qui s'attelaient au décor des armures. Vers les années 1550 pour faire face à la concurrence italienne dans le domaine du décor des armures, certaines corporations parisiennes qui avaient assimilé la technique de la Damasquine demandèrent leur érection en métier juré et ils l'obtinrent par un arrêt du parlement en 1565, donnant naissance à la corporation des doreurs damasquineurs. Cette décision provoqua une riposte d'autres corporations impliquées dans les métiers du décor des armures. Les couteliers firent renouveler leur statut et devinrent « Fèvres, coustelliers, graveurs et doreurs sur fer et acier trempé et non trempé ». Les fourbisseurs eux aussi renouvelèrent leur statut en 1566. Malgré les lettres patentes de Charles IX, reconnaissant le statut des damasquineurs, la « guerre » entre les différentes professions ne s'arrêta pas. Les fourbisseurs et les couteliers firent des procès aux damasquineurs. Pour riposter les damasquineurs iront jusqu'à employer un procureur pour plaider leur cause devant le conseil privé en 1588. Celui-ci donna raison aux damasquineurs en 1594 et la corporation des doreurs et damasquineurs put ensuite subsister sans connaître d'autres troubles. La commande d'armure de luxe comme nous venons de le voir modifia certaines professions. Elle transforma aussi

l'organisation du travail des ateliers parisiens. Les armuriers étaient généralement responsables de l'ensemble des opérations de fabrication de l'armure. Cependant ils leur arrivaient de sous-traiter certaines de ces opérations notamment celles concernant le décor. Pour les pièces les raffinées dont le décor était en relief selon la technique du repoussé, les armuriers pouvaient faire appel à des orfèvres, car bien souvent les armuriers n'avaient pas appris à travailler avec précision les métaux comme le fer et l'acier. Parfois ils pouvaient aussi faire intervenir des peintres pour la conception du décor. Ce partage des tâches était semble-t-il assez fréquent à l'époque. La plupart des ateliers parisiens étaient de petite taille et beaucoup de maîtres travaillaient seuls. Lorsqu'ils recevaient des commandes princières l'usage était de s'associer plutôt que d'embaucher des ouvriers. La commande d'armure de luxe entraîna une « division du travail ». Plusieurs ateliers s'associaient momentanément pour réaliser la commande du Prince. Une fois cette dernière livrée chacun retournait à ces occupations. Tournons-nous maintenant vers Milan et voyons s'il y a des similitudes.

5.b. Le cas des ateliers milanais

Les recherches effectuées par Silvio Leydi à partir de fonds d'archives italiens, nous permettent d'appréhender la situation milanaise. Les artisans italiens ne formaient pas un corps de métier en soi, ils étaient ouverts aux expériences d'autres artisans. Un artisan italien pouvait ainsi être à la fois armurier, peintre, joaillier, tailleurs, brodeurs etc... On peut alors se demander pourquoi ils veillaient à acquérir une telle polyvalence. A l'époque les artisans pensaient que la personne qui pouvait se permettre d'acheter une armure de grande valeur pouvait également s'offrir d'autres objets de luxes (vases, coupes, broderies, harnais, vêtements). Ils essayaient donc d'élargir leur production pour pouvoir répondre aux attentes possibles des élites. Cependant même s'il n'existait pas un corps de métier d'armurier en soi il existait au moins des statuts différents qui départageaient les artisans qui travaillaient dans le monde de l'armure. Ses différents statuts se basaient sur les qualifications professionnelles ⁷: il y avait l'apprenti qui était en formation, l'ouvrier salarié qui avait achevé sa période d'apprentissage mais qui restait pour finir son stage. Le maître dépendant qui avait terminé son apprentissage, obtenu son titre de maître mais qui ne travaillait et ne vendait pas d'arme par lui-même. Et enfin le maître indépendant qui était à la tête de son atelier. A Milan souvent, les maîtres dépendants, les ouvriers salariés et les apprentis travaillaient ensemble au sein d'un même atelier. L'atelier était dirigé par le maître armurier et ce dernier avait sous ses ordres les artisans ou ouvriers ainsi que les apprentis. Au sein de l'atelier, bien que chacun connût plus ou moins toutes les

⁷ Silvio Leydi, « Les armuriers milanais dans la seconde moitié du XVI^e siècle, familles, ateliers et clients à la lumière des documents d'archives », *Parures triomphales, le maniérisme dans l'art de l'armure italienne*, 2003, p.26

phases de fabrication de l'armure, on privilégiait la spécialisation. Chaque artisan était spécialisé dans un art : un maître pouvait être spécialisé dans les plastrons, les brassards. Les artisans pouvaient être spécialisés dans les décors, le repoussé, la Damasquine. Ces ateliers offraient donc tous les métiers nécessaires à la phase de fabrication au sein d'un même atelier à la différence des ateliers parisiens. A l'inverse de cette situation, les maîtres armuriers indépendants étaient à la tête de leur propre atelier et ils étaient spécialisés dans un seul type d'opération. Pour pouvoir être maître indépendant il fallait avoir possédé un atelier pendant 8 ans, pratiqué auprès d'un maître agrégé, passer un examen et enfin payer une taxe de 30 livres⁸. Ces derniers étaient souvent appelés par des ateliers pour les aider à honorer leur commande. En effet on sait que parfois pour des commandes importantes les ateliers milanais évoqués un peu plus haut pouvaient faire appel à des ateliers qui ne traitaient qu'une partie de la fabrication de l'armure, par exemple le décor. Ceci nous permet d'ailleurs d'évoquer le fait que comme dans les ateliers parisiens, on retrouve à Milan une certaine « division du travail ». Tout comme à Paris la commande d'armure de luxe par les Princes entraîne une modification de l'organisation des ateliers. Même si durant la première moitié du XVI^e siècle les ateliers principaux de Milan avaient tendance à réaliser toutes les phases du travail de l'armure, on remarque que lorsque la commande était plus importante les ateliers partageaient le travail. Pour s'organiser et se répartir le travail, plusieurs maîtres se regroupaient et créaient pour un temps défini des sociétés. Les raisons qui expliquaient cette difficulté d'un atelier à répondre à de lourdes commandes sont multiples. Parfois l'atelier qui recevait la commande était trop petit, il fallait donc qu'il fasse appel à des maîtres indépendants spécialisés dans un seul type d'opération pour gagner du temps et de l'espace. Parfois c'est parce que la commande était trop lourde pour un seul atelier que ce dernier faisait appel aux maîtres indépendants. Enfin parfois un décès ou un départ au sein d'un atelier pouvait entraîner le recours à des maîtres indépendants. En effet puisque chaque artisan de l'atelier était spécialisé dans un domaine si par exemple l'artisan qui s'occupait de la Damasquine partait ou mourrait, il fallait faire appel à un maître damasquilleur extérieur pour le remplacer.

Dans les deux pays nous pouvons constater que la commande d'armure de luxe a participé à transformer certains aspects des métiers de l'armure. Les ateliers ont bien souvent dû trouver une nouvelle forme d'organisation du travail pour honorer des commandes prestigieuses. En France, au sein des métiers ce type de commande a permis aux artisans de redéfinir clairement leur métier.

⁸ Silvio Leydi, « Les armuriers milanais dans la seconde moitié du XVI^e siècle, familles, ateliers et clients à la lumière des documents d'archives », *Parures triomphales, le maniérisme dans l'art de l'armure italienne*, 2003, p.25

Chapitre 6 - La vie des armuriers

Nos connaissances sur la vie des armuriers restent fragmentaires et floues, les documents trouvaient n'éclaire que de façon partielle la situation des armuriers. Cependant un certain nombre de considérations générales, communes pour chaque catégorie de production de l'époque peuvent s'appliquer aux artisans armuriers. Comme pour chaque métier de l'époque, pour devenir armurier le futur artisan devait suivre un apprentissage auprès d'un maître, dans un atelier. C'est vers l'âge de 12-13 ans qu'un jeune garçon pouvait commencer une formation dans un atelier en tant qu'apprenti. En théorie cet apprentissage durait huit ans mais bon nombre des contrats retrouvaient évoqué plutôt un séjour en atelier se limitant à trois ou cinq ans. Il est possible que ce temps ait été divisé en deux : le premier temps qui durait cinq ans était destiné à l'apprentissage. Le second temps qui durait trois ans était celui du travail en tant que subordonné. Dans ces contrats le maître s'engageait à enseigner à l'élève les secrets de son art. L'apprenti en échange devait servir fidèlement le maître, lui obéir, ne pas rompre son contrat. Le garçon en apprentissage pouvait recevoir de l'argent en échange de son travail ou il pouvait être entretenu par son maître s'il avait choisi d'habiter auprès de l'atelier. Une fois le temps d'apprentissage et le travail en tant que subordonné terminé, si le jeune homme était ambitieux il pouvait tenter de devenir maître armurier en rentrant à l'université vers l'âge de 18 ans (âge de fin de l'apprentissage bien souvent). Cependant il faut préciser que seule une toute petite partie de ceux qui entreprenaient cet apprentissage, parvenait à fonder une activité indépendante parce que pour la majeure partie d'entre eux les coûts étaient rédhibitoires. Pour s'installer il fallait un capital important pour pouvoir payer le loyer, les outils, les matières premières, verser une cotisation à l'université⁹. Or généralement peu d'artisans avaient de tels sommes. C'est pourquoi à Milan les familles d'armuriers avaient tendance à perpétuer le métier de père en fils¹⁰. Ainsi il ne perdait pas l'atelier. Dans ces cas-là, la formation du fils pouvait se faire au sein de l'atelier du père ou d'un parent proche.

Le développement des commandes d'armure de luxe entraîne progressivement des transformations dans la vie des armuriers. En Italie par exemple les armuriers pour élargir et renforcer leur horizon professionnel recherchaient des alliances par le mariage notamment. Au cours du XVI^e siècle plusieurs mariages endogames furent réalisés entre les grandes familles milanaises qui travaillaient dans les métiers du métal. On voit ainsi des mariages entre armuriers, fabricants d'épée. Par ces mariages ils pouvaient ainsi s'allier à des ateliers prestigieux, acquérir plus de capitaux. D'autres armuriers privilégiaient les unions avec des artisans et artistes d'un autre milieu que le leur. On

9 Silvio Leydi, « Les armuriers milanais dans la seconde moitié du XVI^e siècle, familles, ateliers et clients à la lumière des documents d'archives », *Parures triomphales, le maniérisme dans l'art de l'armure italienne*, 2003, p.27

10 *Ibid*, p.27

pouvait ainsi voir des mariages entre des armuriers et des sculpteurs, des architectes, des orfèvres, des peintres. Cela permettait à la famille d'armuriers d'acquérir le savoir-faire, les compétences et l'expérience de la belle-famille.

En France la demande d'armure de luxe eut aussi des répercussions sur la vie des armuriers. Elle entraîna la création de la charge d'armurier du roi. Les armuriers qui parvenaient à obtenir cette charge avaient alors un sort favorable. Ils rencontraient moins de difficultés financières, ils fournissaient régulièrement la couronne. Ils avaient des salaires élevés et fixes. Ils pouvaient aussi recevoir des avantages de la part du roi comme des propriétés.

A travers cette partie et ses différents chapitres nous avons pu voir que la commande d'armure de luxe par les Princes a participé à modifier le métier des armuriers et leur vie. Pour répondre à leur commande les Princes italiens et français ont fait venir dans leur cour des artistes et des artisans. En échange de leurs venues et de leurs installations temporaires, les souverains ont offert aux artisans et artistes des charges, des titres honorifiques, ainsi que des avantages. Ils ont participé à l'élévation de leur statut. Dans le même temps ces commandes lourdes adressées aux ateliers ont obligé les artisans à s'organiser différemment pour pouvoir honorer leur commande. Elles ont aussi participé à la définition des nouveaux métiers en France et de nouveaux statuts bien définis en Italie (apprenti, ouvrier salarié, maître dépendant). Cette partie nous montre bien que la commande princière d'armure de luxe a joué un rôle important. Il nous paraît donc intéressant et logique de consacrer notre dernière partie à ces commandes prestigieuses pour essayer de comprendre pourquoi les Princes ont abandonné les armures guerrières et fonctionnelles pour les armures de luxe.

Partie 3

Du portrait d'État au portrait d'État en armure

Chapitre 7 - De l'armure de combat à l'armure d'apparat

La Renaissance influença tous les domaines artistiques et culturels : littérature, peinture, architecture et aussi l'art de l'armurier qui prit un essor magnifique durant cette période.

La Renaissance entraîna une évolution des styles, des goûts et de la mode vestimentaire, qui se reflétèrent dans la structure des armures. En effet l'aspect du harnois et sa structure se transformèrent sous l'influence des costumes masculins. Des vêtements amples et les pourpoints à crevés remplacèrent les vêtements étriqués et collants de l'ère précédente. Cela se manifesta dans la structure de l'armure: les articulations de l'armure s'arrondissent, le plastron se rétrécit et fait place à un col à gorgerin, les épaulières, les gardes-bras et les solerets s'élargissent. Cependant il ne faut pas croire que ces transformations d'une époque à une autre furent rapides. Elles sont au contraire le résultat d'une évolution plus ou moins lente et de contextes.

Le premier type d'armure qui caractérisa notre époque fut l'armure dite « Maximilienne »¹¹. C'était une armure renforcée par de multiples rainures ou cannelures avec des bordures bourrelées. Ces armures restaient encore proches des anciennes qui n'étaient quasiment pas décorées, car le début du XVI était encore marqué par des guerres (guerres d'Italie, guerre de Religion). D'ailleurs les objectifs des armuriers de l'époque reflètent cette situation. Leur principal but au début du siècle était de renforcer l'armure sans augmenter le poids de l'armure déjà extrêmement lourd (40 kg).

Nos portraits de Princes illustrent bien ce phénomène. Sur les portraits des ducs de Milan on voit bien que les deux princes ont des armures simples, peu décorées. L'armure du roi Charles IX est aussi un autre exemple. Cette armure est très simple, elle n'a aucun décor, c'est la fonction de protection qui prime.

Vers 1530 l'armure maximilienne évolua sous l'influence de la mode. Les hommes adoptèrent des vêtements dits à crevé (laisse apparaître la doublure). Sur les armures cela se traduit par la transposition de la structure des textiles sur l'acier des armures. Les armures se parèrent de motifs vestimentaires (fleurs, bandes). L'armure que porte le Prince Octave, duc de Parme, en est le parfait exemple. On distingue très bien sur le tableau les bandes qui imitent les vêtements sur son armure.

Parallèlement l'augmentation de la production des armures, l'usage des armes à feu sur les champs de bataille entraîna une succession de types et de formes d'armure différentes. Les demi-armures se développèrent parce que l'infanterie avait besoin de plus de mobilité. La cotte de mailles est

abandonnée. Mais malgré ces changements les armures du XVIe siècle restent avant tout guerrières. Ce n'est que vers la fin du XVIe siècle que ces armures se montrèrent inefficaces et perdirent de leur influence. Bien que renforcée à son maximum l'armure n'arrivait plus à résister aux

11 Paul Martin, *Armes et Armures de Charlemagne à Louis XIV*, Paris : bibliothèque des Arts, 1967, p.101

nouvelles techniques déployées sur les champs de bataille (canon, arme à feu portative). L'armure guerrière portée pour protéger n'avait plus sa raison d'être. Progressivement le luxe vestimentaire habituel à la noblesse joint à la recherche d'arts somptueux fut à l'origine de la décoration artistique des armures. Sous l'influence des arts décoratifs et des grands maîtres (peintres, graveurs) les surfaces de l'armure se couvrirent de sujets ornementaux, floraux. Des décors aux repoussés, ciselés, dorés apparaissent. Quatre souverains et leurs armures marquèrent ce passage : Maximilien d'Autriche, Louis XII et François 1er et Henri VIII¹².

Le luxe, le faste et les manifestations somptueuses en usage dans les cours princières de la Renaissance (cadeaux de mariages, naissances) participèrent à la floraison d'une armurerie de luxe. Pour l'armure en général les cannelures disparaissent vers les années 1530. Le plastron busqué devint lisse, il s'allongea. Les gantelets avaient des phalanges mobiles, les cuissots s'allongèrent en lames multiples. L'armet clos fut remplacé par une bourguignotte. Vers les années 1550 les armures étaient soit en acier poli, soit noircies soit brunies au feu pour éviter qu'elles ne rouillent. Dans les mêmes années le buste de la cuirasse s'allongea de nouveau. Influencé par la mode et le costume masculin espagnol, la pointe se courba vers le bas et prit la forme d'une « cosse de pois ». L'art, l'esthétique, la décoration s'emparèrent de plus en plus de l'armure et ils prirent le pas sur le sens pratique de l'armure. L'influence de la Renaissance se fit aussi remarquer par le retour et le rappel de l'armure antique. Les armures se parent de décors fantasques. Les décors s'alourdirent et l'armure complète devint le parement somptueux des cours princières. L'ornementation extérieure de l'armure, ses accessoires et doublures précieuses finirent par détourner cette carapace de sa fonction protectrice, pour en faire un parement de luxe fort apprécié par les princes et l'aristocratie de l'époque ce que l'on peut voir sur le portrait du duc Alexandre Farnèse. Le prince sur ce portrait porte des vêtements sous son armure et cette dernière apparaît comme un objet de parement.

Les armures étaient tellement travaillées avec minutie, décorées avec des matériaux rares et chers que ces dernières pouvaient être assimilées à des pièces d'orfèvrerie. Elles étaient tellement précieuses que les princes les plaçaient dans leur collection. Ils ne les utilisaient que pour de luxueuses occasions comme les spectacles, les fêtes, les parades. Le reste du temps cet objet restait dans le trésor du Prince. L'armure avait un rôle plus cérémoniel, plus festif.

12 Paul Martin, *Armes et Armures de Charlemagne à Louis XIV*, Paris : bibliothèque des Arts, 1967, p.102

Chapitre 8 - L'armure comme moyen de représentation du corps du prince et de l'époque

L'histoire de l'évolution de l'armure est révélatrice des changements de l'image du prince. Le prince est le signe vivant de toute une mystique du pouvoir : il est l'image de Dieu sur terre, il est le premier des citoyens¹³. Son être appartient au domaine du visible et du social, son corps concourt donc à son prestige. L'armure que va porter le prince doit porter les symboles de sa noblesse, de sa puissance. Elle doit présenter un corps invincible, terrifiant, brillant et svelte. Au début du XVI^e siècle les princes qui portent des armures s'inscrivent encore dans la lignée chevaleresque de l'époque médiévale. Sur les armures cela se traduit par des décors spirituels et une iconographie religieuse. Les figures de Saint-Georges ou Saint-Michel, qui étaient des grandes figures du Moyen-Age sont extrêmement exploitées. Dans leur portrait les princes reprennent cette iconographie et impériale en se référant à la statue de Marc Aurèle¹⁴. Ainsi ils se font représenter comme des Miles Christi. Ils s'inspirent des idées théologiques et littéraires selon lesquelles chaque partie du vêtement du Miles Christi renvoie à une vertu. Et par une transposition allégorique, l'attribut principal de ce Miles, l'armure, devient l'objet et le moyen pour eux de se justifier. L'armure devient l'expression du fondement théologique de leur pouvoir¹⁵. Elle est aussi l'un des symboles qui montre le passage du pouvoir princier au pouvoir royal, impérial vers la seconde moitié du XVI^e siècle. La cuirasse doit représenter le statut et le pouvoir du prince. L'armure dit la nature du pouvoir : c'est un pouvoir qui se pense et qui se représente comme inaltérable, invincible, charismatique. Peu à peu le harnois donne à voir un corps métallisé qui se mue en corps surhumain. Vers les années 1550, les armures se complexifient et donnent lieux à différents types : les armures militaires, les armures de tournois et les armures d'apparat¹⁶. Ces dernières deviennent alors le support des artistes et elles participent à la transformation des princes. Elles utilisent des ornements, des décors, des allégories, des emblèmes qui transforment le corps du prince en « tableau vivant »¹⁷. Les armures aux décors antiques transforment le prince en héros mythologique. Cette protection devient le second corps habillé du prince, elle suit la mode comme notre précédent chapitre nous l'a montré. L'évolution de l'armure est inséparable de celle du vêtement. Les vêtements jouent un rôle central car ils sont l'expression d'un statut social et politique, c'est pourquoi les armuriers les copient, les associent à leur travail. L'association des deux permet ainsi de voir l'image du prince avec ses aspirations

13 Josiane Rieu « la décoration des armures au XVI^e siècle ou le corps du Prince », *L'homme de guerre au XVI^e siècle*, Pérouse, 1989, p.365

14 Naima Ghermani, *Le prince et son portrait, incarner le pouvoir dans l'Allemagne du XVI^e siècle*, coll. Histoire, 2009 p. 250

15 *Ibid*, p. 251

16 *Ibid*, p. 257

17 *Ibid*, p.258

civiles et culturelles¹⁸.

L'armure est donc bien un moyen pour les princes de présenter leur corps. Au début du siècle ils l'utilisent pour se présenter comme des chevaliers de Dieu. Puis avec les modifications que connaît la nature du pouvoir, ils l'utilisent pour présenter un corps royal, impérial. Un corps autoritaire, charismatique qui incarne un pouvoir inaltérable. Enfin ils l'utilisent pour donner à voir un corps fort, svelte, invincible, surhumain. Ils donnent à voir un corps qui ne meurt jamais. Dans le même temps ces armures sont aussi le reflet de leur époque. Elles sont un moyen pour nous de voir l'époque. Son lien avec les vêtements nous permet de voir l'évolution de la mode de l'époque. Elles nous montrent aussi l'évolution des connaissances, de la Renaissance : au début de l'époque les princes se présentent comme des princes chrétiens (relation encore forte avec le Moyen-Age), puis au fur et à mesure du siècle ils se présentent comme des princes savants, qui ont étudié l'antiquité. Cependant il ne faut pas croire que les princes ont choisi les armures seulement pour représenter leur corps et leur fonction. D'autres raisons, que nous allons maintenant étudier, expliquent ce choix.

Chapitre 9 - Les raisons du choix de l'armure

Avant de démarrer ce chapitre, il est important de rappeler une chose essentielle que Nicole Hochner a mis en évidence dans son article « Réflexion sur la multiplicité des images royales ». L'étude des images est difficile et bien souvent nous historiens avons tendance à construire une image du roi, alors que les représentations tendent à montrer qu'il existe des images du roi. Pour l'étude que nous allons maintenant mener sur les portraits d'état, nous pensons qu'il nous faut garder à l'esprit cette remarque. Nous devons éviter de nous arrêter sur une image seulement guerrière des princes et essayer de voir les autres raisons de ce choix.

9. a . L'armure dans les portraits d'État

C'est durant les années 1560 que le portrait en armure s'impose comme l'archétype des portraits d'état. Plusieurs raisons peuvent expliquer ce choix de l'armure par les princes dans leur portrait. L'une des premières raisons qui selon nous explique ce choix c'est le pouvoir de représentation

¹⁸ Josiane Rieu « la décoration des armures au XVIe siècle ou le corps du Prince », *L'homme de guerre au XVIe siècle*, Pérouse, 1989, p.366

qu'avait l'armure. Comme nous l'avons vu plus haut l'armure permettait de présenter un corps, et donc un prince, invincible, fort, surhumain. Or ces tableaux avaient pour vocation d'être publiques. En effet ils étaient destinés à être accroché dans les galeries princières. il était donc important que l'image qu'ils allaient renvoyer soit forte. En utilisant leurs harnois dans leur tableau les princes envoyaient une image forte d'eux-même et de leur pouvoir. Nous pensons qu'une autre des raisons qui explique ce choix c'est la volonté des princes de montrer leur pouvoir. A partir de la seconde moitié du XVIe siècle l'armure devient un vêtement d'autorité¹⁹. Elle suggère une perception différente du pouvoir princier qui s'affirme comme un pouvoir royal. Le choix de porter leur cuirasse dans leur portrait était peut-être un moyen pour les Princes de montrer un pouvoir fort et autoritaire. Le harnois dans le portrait peut être aussi un moyen pour les princes de montrer leur double corps : christique et mortel. En effet sur certains tableaux parfois, le scintillement de l'armure vient d'en haut²⁰ comme pour faire une analogie avec le corps christique du roi. Cette protection pouvait donc être un moyen pour les princes de rappeler qu'ils détenaient leur pouvoir de Dieu. Enfin l'armure dans les portraits d'État illustre la force militaire de la famille princière. L'armure que portait le Prince sur son tableau indiquait que celui-ci avait une puissance militaire, qu'il était un guerrier qui savait commander. Souvent sur les tableaux sur l'armure on peut voir une écharpe rose ou blanche. Cette dernière représente la fonction de commandement qu'exerçaient les souverains.

Parallèlement à ces raisons qui expliquent en partie le choix de l'armure dans les portraits d'états, existe d'autres raisons qui justifient le choix de l'armure d'apparat par les princes.

9.b. Pourquoi l'armure d'apparat ?

Tout comme pour le choix de l'armure dans les portraits d'État, le choix de l'armure d'apparat relève de plusieurs raisons. La première raison est selon nous la plus évidente. Si les Princes ont choisi les armures de luxe c'est parce que au travers de celle-ci, ils étaient exaltés, glorifiés. En effet sur certaines de nos sources on note que des décors ont été réalisés dans la perspective de glorifier le Prince. Par exemple sur l'armure du dauphin Henri II on retrouve une couronne de laurier, qui pourrait rappeler les succès guerriers du jeune dauphin. Parallèlement d'autres éléments iconographiques participent à la glorification d'Henri II en exaltant sa puissance militaire mais aussi sa renommée. Sur l'armure on peut voir le croissant qui est l'emblème de la maison des Valois. On note la présence également d'un triple croissant qui rappelle les prétentions impériales du jeune homme. Tous ces petits éléments de décor mis bout à bout participent à la glorification militaire. Ils

¹⁹ Naima Ghermani, *Le prince et son portrait, incarner le pouvoir dans l'Allemagne du XVIe siècle*, coll. Histoire, 2009, p. 260

²⁰ *Ibid*, p. 285

permettent d'exalter la puissance de la maison du Prince, sa renommée tout en le légitimant (en le rattachant à la maison des Valois).

L'étude d'autres armures nous a permis de voir que d'autres raisons pouvaient expliquer ce choix.

Nous pensons que l'armure d'apparat pouvait être un moyen pour les souverains de montrer qu'ils détenaient une culture savante et qu'ils étaient les héritiers de la culture de la Renaissance. On le remarque tout particulièrement sur les armures *alla romana*. Pour pouvoir comprendre les décors qui ornaient les harnois, il fallait une véritable connaissance de la mythologie, des allégories antiques, de la Bible. Bien souvent à l'époque ces connaissances sont détenues par un petit nombre : les artistes, les Princes. Utiliser ce décor sur les armures revenait à montrer que l'on avait étudié et que l'on détenait ces savoirs, redécouvert par la Renaissance. L'armure du duc Alexandre Farnèse montre bien cela. Sur diverses faces de la cuirasse il y a tout un tas d'éléments antiques et bibliques qui mettent en avant la culture du Prince. Dans les médaillons et les niches on trouve ainsi des personnages vêtus à l'antique, des soldats à la romaine, des dieux et des déesses comme Jupiter (avec la foudre et l'aigle), Mars (armé à la romaine), Mercure et Minerve sur le plastron. Il y a aussi des représentations des vertus comme la Force, la Justice. Enfin sur le plastron dans la niche principale on peut voir le héros biblique David. Or tous ces éléments demandaient un savoir et des connaissances pour être compris, sans cela il était difficile pour quelqu'un de pouvoir identifier les décors et leurs significations.

Dans le registre du visible toujours, nous pensons que, outre cette volonté de montrer sa culture, l'armure était un moyen pour les princes de mettre en avant leur richesse. Bien que peu de documents attestant des prix des armures ont été trouvés, on peut se douter que les prix devaient être élevés. Les matériaux utilisés étaient rares et chers (or, argent) et le travail fourni était important. Les armures étaient tellement richement décorées que plusieurs spécialistes les ont assimilés à des pièces d'orfèvrerie. D'ailleurs on peut penser que les Princes les considéraient un peu comme des trésors, des œuvres d'art rares et précieuses parce que très tôt ils les conservent dans leur collection et ils les assimilent au trésor du roi. Ces pièces uniques, parés de décors riches en or et en argent avaient pour but d'éblouir le visiteur. Pour les Princes ces armures étaient un moyen de montrer leur richesse dans leur galerie.

La dernière raison qui selon nous pourrait expliquer le choix de l'armure d'apparat par des Princes c'est la mode. Comme le souligne très justement Josiane Rieu, progressivement la cuirasse devient le second vêtement d'apparat du Prince. Il faut donc que ce dernier soit à la dernière mode. C'est pourquoi l'évolution des vêtements, de la mode et l'évolution des armures sont extrêmement liées. Lorsque la mode met en avant les tissus fleuris, les bandes verticales, les armuriers s'emparent de ces motifs et les gravent sur les plastrons. Lorsque la mode des vêtements amples se développe,

l'armure s'élargit elle aussi. Les décors suivent toujours l'évolution du goût. Au début du siècle les Princes sont attirés par les motifs végétaux, fleuris que l'on retrouve sur l'armure sous le décor des rinceaux. Au fil de la période les souverains apprécient de plus en plus l'antiquité et sur l'armure cela se traduit par les armures alla romana.

Conclusion :

L'étude de nos sources et les recherches effectuées sur les portraits et les armures nous amènent à conclure les choses suivantes : du XVI^e siècle au XVIII^e siècle les échanges artistiques entre la France et l'Italie furent nombreux. L'Italie importa en France des types de décors et des techniques comme la Damasquine, le décor de rinceau. Nous n'avons pas trouvé trace d'une quelconque influence française en Italie, mais nous savons cependant qu'un goût français s'est développé. Vers la fin du XVI^e siècle la France s'éloigne un peu des influences milanaises. Malgré cela les décors restent communs aux deux pays. Ces influences et ces échanges furent véhiculés notamment par les voyages des artistes et des artisans. En effet l'étude de nos sources nous a permis d'observer que la plupart des Princes avaient fait appel à des artistes et des artisans étrangers. Plusieurs souverains français ont fait appel aux ateliers milanais et aux artisans italiens pour leurs armures. En Italie les différents Princes étudiés ont fait appel à des artistes étrangers. Dans le même temps on observe pour faire faire ces portraits d'états en armure les Princes invitent les artistes et les artisans à leur cour. Ils les attirent en leur offrant des charges, des titres honorifiques et des propriétés. En les appelant à leur cour, les Princes contribuent ainsi à modifier et élever leur statut : l'artiste devient un artiste de cour et les artisans des artistes/artisans. Parallèlement la commande d'armure de luxe participe elle aussi à la transformation de la vie des armuriers et leur organisation. Pour répondre à ces lourdes commandes les ateliers d'armuriers doivent s'associer ensemble pour un temps. En même temps le développement de ce type de commande entraîne l'émergence de nouveaux métiers tels que damasquineurs. Du point de vue du portrait en armure il semblerait que plusieurs raisons expliquent ce choix fait par les princes d'un portrait d'État en armure. Les souverains voyaient, par ce type de portrait, un moyen d'exalter leur pouvoir, leur autorité et leur puissance militaire. Parfois ces tableaux les légitimaient en les replaçant dans la lignée de grands hommes. Nous pensons que les raisons qui expliquent le choix de l'armure furent le besoin de montrer une puissance guerrière, une culture savante au travers des décors, une richesse par les décors somptueux et précieux. Il ne faut cependant pas oublier dans toutes ces idées, le rôle de l'effet de mode. Si les portraits d'État en armure et les armures d'apparat ont été adoptés par les Princes italiens et français c'est sans doute aussi parce que ceci était « à la mode à l'époque » de la Renaissance.

Bibliographie

Catalogues d'exposition

- **Musée de l'Armée de Paris**, *Armures des Princes d'Europe : sous l'égide de Mars*, : [exposition, Paris, Musée de l'Armée, 16 mars-26 juin 2011] / [commissariat de l'exposition Olivier Renaudeau, Jean-Pierre Reverseau, Jean-Paul Sage-Frénay], Paris, Edition Nicolas Chaudun, 2010
- **Musée de Rath**, *Parures triomphales : le maniérisme dans l'art de l'armure italienne*, (éd) 5 continents, 2003

Ouvrages sur l'armure :

- **P. Martin**, *Armes et armures de Charlemagne à Louis XIV*, Paris : Bibliothèque des arts, 1967
- **G. Pérouse, A. Thierry, A. Tournon**, *L'homme de guerre au XVIe siècle : actes du colloque de l'Association RHR, Cannes, (éd) Saint-Étienne : université de Saint-Étienne, 1989*
- **Général, Mariaux**, *Le musée de l'Armée. Armes et armures anciennes. Tome I et II*, Paris, 1922-1927
- **Norman, Vesey**, *Armes et armures (traduit de l'anglais)*, Adaptation française de Robert-Jean Charles, Paris, 1966
- **Carolyn Springer**, *Armor and masculinity in the italian renaissance*, University of Toronto Press, 2010

Ouvrages sur le portrait :

- **N, Ghermani**, *Le prince et son portrait : incarner le pouvoir dans l'Allemagne du XVIe siècle*, (éd) Presse universitaire de Rennes, coll. Histoire, 2009

- **E. Castelnovo**, *Portrait et société dans la peinture italienne*, (éd) Paris, coll. Imago mundi, 1993
- **(Dir.) T. Gaetgens, N. Hochner**, *L'image du roi de François Ier à Louis XIV* : [actes du colloque tenu au Centre allemand d'histoire de l'art en juin 2002] , Paris, coll. Passages, 2006
- **Nicolas Misery**, « *Le portrait de Galeazzo Sanvitale par Parmigianino : crise des identités nobiliaires à Parme (1520-1540)* », Europa moderne n°3, 2012
- **Olivier Bonfait, Brigitte Marin, Anne-lise Dema**, *Les portrait du pouvoir* : acte du colloque « Lectures du portrait du pouvoir entre art et histoire », (ed) Rome : Académie de France à Rome ; Paris, 2003
- **Richard Peduzzi, Antonio Pinelli**, *Le portrait entre Italie et France* in Studiolo : revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, 2006

Sources

Les tableaux :

- ***François Ier à cheval***
Attribué à Jean Clouet
Musée du Louvre, Paris
Sous l'égide de Mars, Armures des Princes d'Europe, p.135
- ***Henri II roi de France***
Anonyme, XVI
Musée de Condé, Chantilly
http://derniersvalois.canalblog.com/archives/henri_ii/index.html
- ***Portrait du duc d'Anjou, futur Henri III***
François Clouet, Tours vers 1510, Paris vers 1572
Bibliothèque nationale de France, Paris
Sous l'égide de Mars, Armures des Princes d'Europe, p.295
- ***Portrait posthume de Louis XIII***
Philippe de Champaigne, 1629
Paris
http://fr.wikipedia.org/wiki/Louis_XIII_de_France
- ***Portrait en pied de Louis XIV en armure***
Hyacinthe Rigaud, 1701
Musée du Prado, Madrid
<http://www.artelista.com/en/great-masters/artwork/4516407883000967-portrait-en-pied-de-louis-xiv-en-armure-1630-1715-1701.html>

- ***Ludovic le more***
 Miniature de Giovanni Ambrogio de Predis
http://fr.wikipedia.org/wiki/Ludovic_Sforza

- ***Maximilien Sforza***
 Miniature de Giovanni Ambrogio de Predis ,1515
http://fr.wikipedia.org/wiki/Maximilien_Sforza

- ***Portrait de Pierre Louis Farnèse en armure***
 Titien, vers 1546
 Musée Capodimonte
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pier_Luigi_Farnese_di_Tiziano.jpg

- ***Portrait du duc Octave Farnèse***
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ottavio_Farnese_duca.jpg

- ***Portrait d'Alessandro Farnèse, duc de Parme***
 Otto Van Veen, XVIe
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vaenius_-_Alexander_Farnese.png

- ***Portrait de Ranuccio 1er Farnèse***
 Cesare Aretusi
 Galerie nationale de Parme
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ranuccio_First_Farnese.jpg

- ***Portrait de Ranuccio II, duc de Parme***
 Frans Denys, XVIIe
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ranuccio_Second_Farnese.jpg

- ***Emmanuel-Philibert, duc de Savoie***
 Vighi, XVIe
 Galerie Sabauda, Turin
<http://www.museemilitairelyon.com/spip.php?article78>

- ***Charles-Emmanuel 1er 1630***
Anonyme
Musée des Beaux-arts, Chambéry
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carlo_Emanuele_I.jpg

- ***Victor-Amédée 1er 1637***
Anonyme
Musée des Beaux-arts, Chambéry

- ***Charles-Emmanuel II 1678***
Anonyme
Musée des Beaux-arts, Chambéry

- **Portrait de Francesco Marie Della Rovere**
Titien, 1536-1538
Galerie des Offices, Florence
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tizian_062.jpg

- ***Portrait de Guidobaldo II, duc d'Urbin***
Bronzino, 1532
Palais Pitti, Florence
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelo_Bronzino_053.jpg

- ***Portrait de Francesco II della Rovere***
Frederico Barroci, 1572
Galerie des Offices, Florence
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco-Maria-II-della-Rovere.jpg>

Les armures

- **Armure d'Henri II dauphin**

Francesco Negroli et ses frères, Milan vers 1540

Musée de l'Armée, Paris

<http://www.revendeurs.rmngp.fr/fr/catalogue/produit/5127-armure-du-dauphin-henri-futur-henri-ii.html>

- **Demi-armure de Charles IX**

Musée de l'Armée Paris

http://www.histoire-fr.com/valois_angouleme_charles9_2.htm

- **Demi-armure dite d'Henri III**

Atelier français, Paris (?), vers 1570

Vienne

<http://www.notesprecieuses.com/lemagazine/2011/04/12/armures-dapparat-joyaux-d-orfevrie-au-musee-des-invalides/>

- **Armure du roi Louis XIII**

France, vers 1620-1630

Musée de l'Armée, Paris

<http://www.revendeurs.rmngp.fr/fr/catalogue/produit/5128-armure-du-roi-louis-xiii.html>

- **Armure du roi Louis XIV**

Giovan Battista et Francesco de Garbagnate, Brescia, 1668

Musée de l'Armée, Paris

<http://www.revendeurs.rmngp.fr/fr/catalogue/produit/5114-armure-du-roi-louis-xiv-1661-1715.html>

- **Garniture d'Alexandre Farnèse**

Milan, vers 1576-1580

Vienne

Parures triomphales : le maniérisme dans l'art de l'armure italienne, p.271

- **Garniture de Charles-Emmanuel 1er, duc de Savoie**

Milan, vers 1585

Musée de l'Armée, Paris

Parures triomphales : le maniérisme dans l'art de l'armure italienne, p.325

- **Bourguignotte de Guidobaldo II della Rovere**

Filippo Negroli

Milan, vers 1532-1535

Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg

Parures triomphales : le maniérisme dans l'art de l'armure italienne, p.58

Annexes

François 1er à cheval, attribué à Jean Clouet, Paris, musée du Louvre



Henri II roi de France,
anonyme, XVI,
Chantilly musée de
condé



**Armure d'Henri II
dauphin, Francesco
Negroli et ses frères,
Milan vers 1540
Paris, musée de
l'Armée**

Demi-armure de Charles IX, Paris, musée de l'armée

© www.histoire-fr.com



***Portrait du duc
d'Anjou, futur
Henri III,
François Clouet
(Tours, vers 1510,
Paris, 1572)
Paris, bibliothèque
nationale de
France***



**Demi-armure dite
d'Henri III,
atelier français,
Paris (?) vers
1570
Vienne**

Portrait posthume de Louis XIII,
Philippe de Champaigne,
1647, Paris



Armure de Louis XIII, France, vers
1620-1630, Paris,
musée de l'Armée

*Portrait en pied de
Louis XIV en
armure,
Hyacinthe
Rigaud, 1701
Madrid, musée
du Prado*



**Armure du roi
Louis XIV,
Giovan Battista et
Francesco de
Garbagnate,
Brescia, 1668
Paris, musée de
l'Armé**

Ludovic le more,
miniature de
**Giovanni
Ambrogio de
Predis**



Maximilien Sforza,
miniature de
**Giovanni
Ambrogio de
Predis, 1515**

*Portrait de Pierre Louis
Farnèse en armure, Titien,
vers 1546, musée
Capodimonte*



*Portrait du duc
Octave Farnèse*

*Portrait d'Alexandro
Farnèse, duc de
Parme, Otto Van
Veen, XVIe*



*Garniture
d'Alexandre Farnèse,
Milan, vers 1576-
1580
Vienne*

***Portrait de Ranuccio
1er Farnèse, Cesare
Aretusi, Galerie
nationale de Parme***



***Portrait de Ranuccio
II, duc de Parme,
Frans Denys, XVIIe***

*Emmanuel-Philibert,
duc de Savoie, Vighi,
XVIe, Galerie
Sabauda, Turin*



*Victor-Amédée 1er
1637, Anonyme,
Musée des Beaux-
arts, Chambéry*

***Charles-
Emmanuel 1er
1630, Anonyme,
Musée des
Beaux-arts,
Chambéry***



***Garniture de
Charles-
Emmanuel 1er,
duc de Savoie,
Milan vers 1585,
Musée de l'Armée
Paris***

***Charles-Emmanuel
II 1678, Anonyme,
Musée des Beaux-
arts, Chambéry***



***Portrait de Francesco
Marie Della Rovere,
Titien, 1536-1538,
Galerie des Offices,
Florence***

*Portrait de
Francesco II
Della Rovere,
Frederico
Barocci, 1572,
Galerie des
Offices, Florence*





*Portrait de
Guidobaldo II,
duc d'Urbino,
Bronzino, 1532,
Palais Pitti,
Florence*

*Bourguignotte de
Guidobaldo II della
Rovere, Filippo Negroli
Milan vers 1585
Musée de l'Armée,
Paris*



Résumé

Le portrait existe depuis l'époque médiévale. Cependant, c'est avec le contexte et l'essor des arts, des artistes et de leurs techniques que, progressivement, le portrait se définit et se complexifie au XV-XVIe siècle. Avec ces nouveautés, le portrait du XVIe siècle se transforme : on passe d'un portrait qui devait rendre présent, re-présenter quelqu'un, à un portrait plus intimiste (de petite taille, en buste). Au cours de ce même siècle, ce portrait se diffuse dans les cours princières et rapidement le portrait de cour naît. Puis, sous l'influence des peintres et de certaines théories, il évolue pour devenir le portrait d'État (le souverain est représenté en mi-corps ou en pied, avec les attributs royaux, en grand format). Durant la seconde moitié du XVIe siècle, les Princes insèrent un nouvel élément dans ce portrait : l'armure. C'est ce phénomène et sa signification, ses conséquences pour le pouvoir mais aussi pour les artistes et les artisans que ce mémoire cherchera à étudier, dans les États italiens et la France.

Summary

The portrait exists since the medieval time, however it is with the context and the development of arts, artists and their techniques that gradually the portrait defines itself and complicates in the XV-XVIth century. With these novelties the portrait of the XVIth century is transformed: we pass of a portrait which had to make present, re introduce someone, to a more intimist portrait (small-sizes, in bust). During that same century this portrait spreads in the princely courts and court portraiture quickly born. Then under the influence of the painters and some theories it evolves into a portrait of State (the sovereign is represented at the middle-body or in foot, with the royal attributes, in large format). During the second half of the XVIth century the Princes insert a new element : the armor. It is this phenomenon and its meaning, its consequences for the power but also for the artists and the craftsmen that this report will try to study, in the Italian States and France.

Mots clés : portrait/portrait, portrait d'État/state portrait, armure/ armor, Italie/Italy, France/France, artisans/craftmen