



Retrouvez et feuilletez des
extraits de tous nos livres sur
www.infine-editions.fr

Diffusion France
PROLIVRE Tél. 01 44 39 22 26
Hachette LDS Tél. 01 30 66 20 66

Diffusion Export
Hachette Livre International
Tél. 01 55 00 11 00

À CHEVAL

LE PORTRAIT ÉQUESTRE
DANS LA FRANCE
DE LA RENAISSANCE

SOUS LA DIRECTION
DE GUILLAUME FONKENELL

EXPOSITION ORGANISÉE PAR
LE MUSÉE NATIONAL DE LA RENAISSANCE
CHÂTEAU D'ÉCOUEN
DU 16 OCTOBRE 2024 AU 27 JANVIER 2025.



Les auteurs :

Sous la direction de
Guillaume Fonkenell,
Conservateur en chef du patrimoine
au musée national de la Renaissance –
château d'Écouen.

Avec la collaboration de
Clément Blanc, Nicolas Chaudun, Alain
Chevalier, Thierry Crépin-Leblond,
Mathieu Deldicque, Elisabetta Deriu,
Anaïs Dorey, Paul Froment, Guillaume
Henry, Maxence Hermant,
Sylvie Le Ray-Burimi, Bastien Lopez,
Claude Mengès-Mironneau, Paul
Mironneau, Vladimir Nestorov, Isabelle
Pebay-Clottes, Vanessa Selbach,
Juliette Souperbie, Pascale Thibaut,
Marina Viallon et Alexandra Zvereva.



Dans la France de la Renaissance, le portrait équestre se décline sous toutes les formes, de la peinture à l'émail en passant par la sculpture et l'estampe. L'imaginaire chevaleresque et les références antiques se mêlent alors pour exalter le pouvoir et la noblesse, au moment même où le choc des grands conflits oblige à revoir la place du cavalier et la pratique de l'équitation. Les aspirations à apparaître comme le « bel homme à cheval » se cristallisent surtout autour du rêve, parfois devenu réalité, de la statue équestre monumentale.

Sous le règne de Charles VIII, les Guerres d'Italie assurent un regain d'intérêt à ce thème. Mais ces guerres sont aussi l'occasion de découvrir un nouveau langage, fondé à la fois sur les grands modèles antiques et sur les inventions littéraires italiennes.

Les nouvelles images montrent un personnage sur un cheval majestueux et au pas, à rebours de la fougue chevaleresque, ou bien sur un char. Les grandes fêtes et les entrées royales, où la parade à cheval joue un grand rôle, participent aussi au renouvellement de la mise en scène équestre en peinture et en sculpture.

Sommaire

8 Introduction

Thierry Crépin-Leblond

Une civilisation équestre

14 Combattre et paraître

Nicolas Chaudun

23 L'équitation en France à la Renaissance

Guillaume Henry

29 L'idéal chevaleresque dans la France de la Renaissance

Marina Viallon

36 L'héritage médiéval

Thierry Crépin-Leblond

40 Le modèle antique

Guillaume Fonkenell

50 Fêtes et parades équestres

Marina Viallon

57 Les femmes et le cheval en France à la Renaissance

Elisabetta Deriu

63 Les Valois à cheval

Alexandra Zvereva

74 Henri IV, le roi à cheval.

Paul Mironneau

84 La statue équestre en France

Guillaume Fonkenell

Catalogue des œuvres exposées

102 Moyen Âge et Antiquité, un double héritage

110 Le temps des guerres d'Italie

156 Le temps des guerres de Religion

170 Le temps des premiers Bourbons : Henri IV

212 Le temps des premiers Bourbons : Louis XIII

Dictionnaire des lieux

260 Assier, château

262 Blois, château

264 Chantilly, château

266 Écouen, château

268 Fontainebleau, château
Le moulage du cheval de Marc Aurèle

270 Fontainebleau, château
La « Belle Cheminée »

273 Oizon, château de la Verrerie

275 Paris, pont Neuf

279 Paris, hôtel de Ville

280 Paris, place Royale

284 Prinçay, château
de La Roche-du-Maine

285 Rouen, cathédrale

288 Seiches-sur-le-Loir,
château du Verger

289 Vêretz, château

290 Vizille, château

Annexes

294 Glossaire
de l'équipement équestre

302 Bibliographie



Introduction

THIERRY CHÉPIN-LEBLOND

Les importants progrès accomplis ces dernières décennies autour de l'étude du cheval dans l'histoire et dans l'histoire de l'art, grâce aux colloques de l'École nationale d'équitation sous la direction de Patrice Franchet d'Espérey¹, au soutien constant de Daniel Roche², à l'initiative de Monique Chatain³ et de Pascal Lièvreux⁴, permettant maintenant d'approfondir certains aspects et de proposer des essais de synthèse. En partenariat avec le Château de Versailles et le projet consacré au cheval par Laurent Sauné et Hélène Delauné⁵, le thème du portrait équestre a été retenu pour l'exposition organisée au musée national de la Renaissance. Thème au traitement jusqu'ici moins consacré, Guillaume Fockemaerle, s'appuyant sur l'opportunité de consacrer à ce sujet un cours à l'École du Louvre.

Il n'était pas envisageable, dans l'espace d'exposition disponible et dans le temps imparti, de traiter le sujet à l'échelle de l'Europe: le seul méditerranéen, par ailleurs magistralement traité par Armelle Fénelon⁶ qui a fait bénéficier la genèse de l'exposition de ses précieux conseils, exigeait une approche peu envisagée dans ce contexte: aussi est-il simplement introduit par le rélet funéraire de Roberto Malatesta par sa

Cette approche n'inclut pas la question des harnachements, bien évoquée par ailleurs⁷, ni des embouchures⁸, malgré l'ambiguïté de deux signifiants lors de l'élaboration du portrait, ni la représentation de chevaux sans cavaliers, comme par exemple au château d'Oron sous l'influence du palais Te à Mantoue⁹, même si, lors de certaines cérémonies, la présentation du cheval d'honneur harnaché peut être considérée comme une forme d'art équestre¹⁰.

Certains poèmes de réflexion n'ont pas été retenus, comme mis en parallèle avec les représentations des arts militaires, plus nombreuses hors du myriam, à l'exemple de Maximilien d'Autriche et d'Ulrich de Saxe-Georgien dans un portrait non exécuté mais diffusé par la gravure¹¹. Le caractère religieux du portrait équestre, particulièrement lorsqu'il s'agit d'un souverain, est néanmoins fréquemment présent, par exemple au frontispice du poème manuscrit des Louanges de Charles VII par J. de la Rive, à cheval tout armé sous un pavillon, est en cadencé par deux chérubins, ou de manière encore plus appuyée sur la miniature à l'outlet du manuscrit du poème sur la Passion de Jacques Le Lièvre¹², figurant François I^{er} à cheval, armé de toutes pièces, tête dressée, entouré par sa mère Louise de Savoie et les Vertus allées (p. 2).

Fig. 1. Livre de la Vie, Réveil d'une Représentation du Château de Versailles, Jean de la Rive, en encre, vers 1490-1491, plume et encre, Paris, BNF, Estampes et photographie, rés. Ca 10 fol., f. 90, Gauguier 910

8



Une civilisation équestre



Combattre et paraître

NICOLAS CHAUDUN

P arce qu'il s'agit de dresser un cheval de combat, puis le haracher en conséquence coûtait fort cher, la pratique de l'équitation était, toute depuis l'Antiquité associée aux élites en Europe, comme le rappellent les hippestes à Athènes ou la classe des equites à Rome. La chevalerie avait perpétué ce privilège, perpétuant l'image du « cavalier victorieux » au gré des processus militaires, des jeux équestres¹ et des chasses au gros gibier. Les bouleversements techniques et culturels de la Renaissance l'amenèrent naturellement à réviser selon ses valeurs, tout au moins ses codes. Mais parce que son prestige, son essence, sa noblesse les tenait avant tout de sa posture cavalière, de son essence chevaleresque, cette remise en cause se joua de manière inattendue dans la scène des manèges et sous la badine de leurs maîtres.

D'Azincourt à Pavie, les guerres européennes ne firent que sceller l'agnie de la chevalerie et de ses principes tactiques. Le désastre de Pavie, le 24 février 1525, au paroxysme d'un quart mille cinq cents arquebuziers turques envahissant une charge française, en l'honneur d'être, de plus de deux mille chevaliers lourdement armés, avait envoyé au tombeau non seulement un modèle politique et social mais aussi son ersatz courtisé, fantasme par François I^{er}.

Jusqu'à monter à cheval, c'était combattre. Le meilleur des armes s'enseignait de manière équestre, dans la cour du château. Mais cela dès le plus jeune âge. « Deux qui ont envie de suivre la guerre, il faut qu'ils y aient été nourris de leur jeunesse. Car quand un enfant a accoutumé de monter, de descendre, mener et conduire, siffler et piquer

Fig. 1. Noël Belleme, François I^{er} chargeant sur Juvis à la bataille de Marignan, vers 1521-1523, peinture sur bois. Illustration tirée des *Ordonnes de Cléon*, traduction d'Étienne Lottin, Paris, Bnf, Manuscrits, François 1728, t. 3.

14



L'équitation en France à la Renaissance

GUILLEME HENRY

L'équitation de tradition française naquit à la Renaissance, notamment quand les rois français découvrirent les progrès et la modernité de l'équitation italienne. Les chevaux y étaient nobles, puissants, passagers, pratiquement les seuls d'Occident, tout en conservant leur penchant au combat¹. L'Italie italienne des Quattrocento et Cinquecento, en particulier Naples, devint le haut lieu de la perfection équestre, d'où allaient s'inspirer les fondateurs de l'école française.

L'équitation à la genette

Lorsque les rois d'Aragon s'établirent à Naples, ils importèrent des chevaux, les « genets d'Espagne », dont la contribution à la Renaissance équestre européenne fut essentielle. Ces chevaux possédaient des dispositions naturelles extraordinaires en matière de mobilité et de rapidité, qualités soigneusement entretenues et développées depuis des siècles par un élevage, une sélection et un travail rigoureux. Au 15^e siècle, à Jerez, il était d'ailleurs interdit de vendre un poney sans l'autorisation de l'écuyer du maître. Sa mobilité était telle qu'il « est l'exemple et le créateur de toutes les passes de combat et de ses arts savants de la haute équitation que, dans ses jeux, il pratique spontanément et qu'il offre au cavalier naïf et adroit ».

Les premiers écuyers italiens et français ne s'y trompèrent pas, tels Pons de Tall pour qui « les chevaux espagnols sont les plus adroits et maniables² », ou Le Boute en 1593 qui le met « au premier rang, lui donnant ma voix comme au plus beau, plus noble, plus gracieux, plus brave³ » et le qualifia de « cheval d'élite ».

23

L'héritage médiéval

THIERRY CRÉPIN-LEBLOND

La persistance des modèles antiques adaptés par la christianisation de l'Empire romain peut être constatée à travers le Haut Moyen Âge, comme l'indique la présence d'une liste de noms de personnages du royaume d'Austrasie au revers de l'aigle Barberis, dont la face présente la représentation d'un empereur à cheval, très probablement Justinien, terrassant un ennemi de sa lance (fig. 1). De même, la présence à Aix la Chapelle d'une statue équestre de Théodore rapportée comme butin de guerre a sans doute joué un rôle dans la création de l'effigie d'un souverain à cheval tenant le globe et adossé à une épée (versée fig. 2). Charlemagne ou plus probablement Charles le Chauve¹, l'Allemagne protège ce modèle avec l'effigie équestre d'Otton I^{er} à Magdebourg et peut-être la fameuse statue de cavalier de la cathédrale de Bamberg. C'est à la fois à une volonté de faire revivre le modèle antique et à une référence inscrite dans le contexte religieux et politique de la querelle du sacro-royaume et de l'empire que l'historiographie récente a proposé de situer la multiplication, dans la première moitié du XI^e siècle, des représentations équestres sculptées sur la façade d'un assez grand nombre d'édifices religieux. Ces représentations correspondent à un cavalier en tenue civile, équestrement couronné, s'appuyant sur une épée à poignée enroulée à la forme, assailli par des tortues de l'époque à l'empereur Constantin triomphant du paganisme². Il apparaît que la connaissance des dispositions du Latran à Rome, où s'articulent la façade de l'église cathédrale de Rome, celle du palais pontifical et les statues antiques regroupées entre les deux édifices, notamment la statue équestre de Marc Aurèle, alors identifiée comme celle de Constantin, et les fragments d'un colosse interprétés comme une évocation de Samson, a pu influencer des commanditaires ecclésiastiques soucieux de manifester leur soutien à Rome dans cette période de crise³.

Fig. 1. Jean Fouquet, Effigie de Jean de Bourbon-Brétagne, vers 1410/1419-1415/1417, gouache sur parchemin, 104 de Amorial de Gilles de Bourbon, Paris, Bnf, Manuscrits, Français 4995, f. 7v.



Le modèle antique

GUILLAUME FONKENELL

Le phénomène de la Renaissance ne peut être dissocié d'une réévaluation de l'Antiquité, que le Moyen Âge n'avait pas oubliée, mais qui fit alors l'objet d'un rapport différent, marqué par l'éclat selon laquelle le glorieux passé antique s'était penché et devait être révisé¹. Cette « Antiquité renaissante », pour ainsi dire, est à la fois un objet d'étude, une source d'inspiration et un modèle suffisamment parcouru et incompris pour permettre une grande marge d'interprétation, voire le surgissement d'un riche imaginaire. Si le renouveau de l'Antique s'inscrit dans un espace européen, il se traduit néanmoins de fortes particularités nationales ou locales, et la France n'échappe pas à ce constat. L'analyse du portrait équestre de la Renaissance comme volonté d'Antiquité et les chercheurs s'accroissent souvent à identifier le modèle qui se cache derrière, belle ou belle osseuse. Pourtant, à y regarder de près, ce type de quête est sans doute plus ardue qu'il n'y paraît.

Questions de temps

Dans le domaine de la figure équestre, le savoir des hommes de la Renaissance est très différent du nôtre : on ignorait alors les peintures murales ou les mosaïques qui se firent jour à partir du XI^e siècle, comme par exemple la célèbre bataille où Alexandre sur un cheval dressé s'avance contre son ennemi Darius en luttant sur son char, découverte dans la maison du Pape à Pompéi en 1833. Les connaissances des hommes de la Renaissance s'appuient donc surtout sur la sculpture² et la numismatique, mais aussi beaucoup sur les textes, et en particulier sur le chapitre XXXV de l'Historia naturelle, vaste enquête

Fig. 1. Rome, Lucius III victorieux sur un char, vers 1100, enluminure sur parchemin, illustration tirée de Giovanni Michele Nagonio, de Michel Nagonio, De Iustitia Gellius, Paris, Bnf, Manuscrits, Latin 9332, f. 8v.



Fêtes et parades équestres

MARINA VALLON

P rincipaux moyens de transport à la Renaissance, chevaux et autres équidés apparaissent naturellement dans de nombreuses cérémonies et fêtes du Moyen Âge et de la Renaissance, en particulier celles mettant en scène les élites. Au-delà de leur fonction utilitaire, leur place et leur apparence jouent également un rôle important dans la symbolique de ces manifestations publiques.

Parmi les professions dans lesquelles les chevaux étaient régulièrement mis en scène, les plus fastueuses et les plus solennelles étaient les entrées de ville. Au Moyen Âge et à la Renaissance, l'entrée était un cérémoniel extrêmement codifié qui matérialisait, sous la forme d'un long cortège, les relations entre une figure d'autorité et une municipalité. Lors des grandes entrées royales par exemple, effectuées au retour du sacre, lors de victoires, ou simplement à l'occasion du passage du roi dans une région, l'ordre et l'apparence de chaque participant devaient correspondre à son statut, à son rang, et au message qu'il souhaitait communiquer à ceux qui assistaient à ce spectacle en mouvement (p. 55). Le privilège des élites, dont la profession était un marqueur social, le cheval était lors de ces entrées naturellement réservé aux personnes les plus importantes ainsi qu'aux militaires montés, qui devaient se démarquer de ceux qui allaient à pied. Le roi lui-même chevauchait généralement l'un de ses grands chevaux, « non alors donné aux seigneurs les plus nobles, dressés avant tout pour le combat. Lors de sa première grande entrée dans Paris en juin 1547, Henri II en armure d'élite assis sur un coursier blanc « bien voltant et bondissant », sa cravache enluminée et dont la bande de cuir bouilli était couverte d'une toile d'argent aux chiffres et aux devises du roi.

Fig. 1. Jean Bourdignon, Louis XI faisant son entrée dans Orléans après la prise de la ville, 1507-1508, peinture sur verre, cloué sur table du litige de Orléans de Jean-Marie, Paris, Inv. Menuscript, France 6091.1. 22v

50



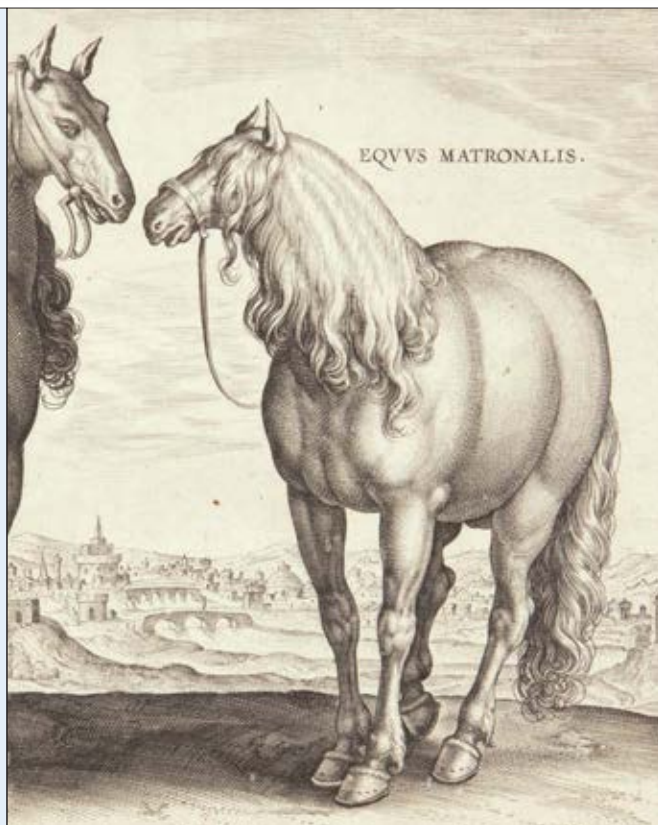
Les femmes et le cheval en France à la Renaissance

ELISABETTA DERU

À la Renaissance, l'un des moyens de locomotion était le cheval, sur lequel les femmes s'installaient grâce à différents dispositifs : le selle était celui qui leur permettait de pratiquer l'équitation, avec des résultats parfois remarquables. S'il existait donc des femmes cavalières, les sources ne font jamais état d'un équivalent féminin de l'équus. Le titre d'équière, bien de distinguer la dame montant en selle ou tirant une charge sur elle, renvoyait généralement « à celle qui était chargée du service », autrement dit une « chambrière ». L'ancien Régime ne comptait qu'une seule femme ayant obtenu, en France, le titre et la fonction de Grand Équière : la comtesse de Blois, qui, vers 1600, les avait hérités de son mari en 1597. Du vi^e au xv^e siècle, ce cas fut loin de se produire. Aucune femme spécialisée ne détenait les compétences équestres des hommes qui se distinguaient en selle.

L'apport des sources archéologiques et littéraires à l'histoire équestre féminine est variable. Un peu, y compris que lors des tournois la dame était le moteur même de toute action du cavalier, et que parfois, le succès d'un événement équestre pouvait être mesuré à partir du nombre de dames qui y avaient assisté. De plus, plusieurs princesses se distinguèrent en qualité d'équariennes de jeu de combat courtois. Cependant, les documents provenant des maisons et des écoles privées ne renseignent guère sur le niveau de maîtrise des disciplines équestres atteint par les femmes dans une cour donnée. Les chevaux, les articles de selle et le personnel d'écurie étaient conformes au rang qu'elles détenaient et non pas à leur niveau personnel de compétence. Les traités de savoir-vivre et les manuels des princes soulignent l'importance des disciplines équestres pour l'éducation du gentilhomme : ceux qui traitent de l'éducation de la dame à la pratique équestre ne sont pas nombreux. Pour ce qui est, tout particulièrement, de la France,

57



« Equitantis domi sic nuper
à Ianetio pictore Paris. Excellentis »

Les Valois à cheval

ALEXANDRA ZVEREVA

Le 17 février 1611, le roi et toute sa cour vinrent souper à l'Hôtel de Ville de Paris pour célébrer le prix de Calais. L'organisation des festivités fut confiée à Estienne-Jodelle, et quoique rien ne se soit passé comme prévu, le programme fut publié dès 1616 sous le titre *Recueil des inscriptions, figures, devises et mascarades*. C'est à la fin de ce Recueil, parmi les *Christianorum nostri temporis heroarum et heroinarum icones*, que se trouve l'une des deux seules mentions d'un portrait équestre peint d'un monarque Valois connus à ce jour. Parfaitement indépendante du reste du Recueil et dédiée à Marguerite de France, future duchesse de Savoie, la liste des icones comprend soixante-quatre portraits réservés pour les membres des grandes maisons françaises et étrangères, dont sept réservés à Henri II. Dans une préface, Jodelle précise qu'il s'agit d'un travail inachevé qui complète les devises latines créées pour les « figures » antiques de l'Hôtel de Ville, mais non révisé, dit sa publication effective de ces légendes le 17 février. Ses icones sont une œuvre purement littéraire, à l'inverse des inscriptions de Du Bellay composées en 1559 pour le tournoi à Occasion du double mariage d'Élisabeth de France avec Philippe II et de Marguerite de France avec le duc de Savoie, ou des 200 inscriptions de Ronsard rédigées la même année pour une comédie qui devait être jouée à l'Hôtel de Clugny. Toutefois, contrairement à ses contemporains de la Pléiade qui se contentent de noms pour leurs « inscriptions », Jodelle associe explicitement certains de ses devises aux portraits plutôt qu'aux devises ou aux emblèmes. C'est, plus particulièrement le cas de Henri II, qui, après une première lion non



63

Henri IV, le roi à cheval Vers 1600-1610, quelques éclats de portraits

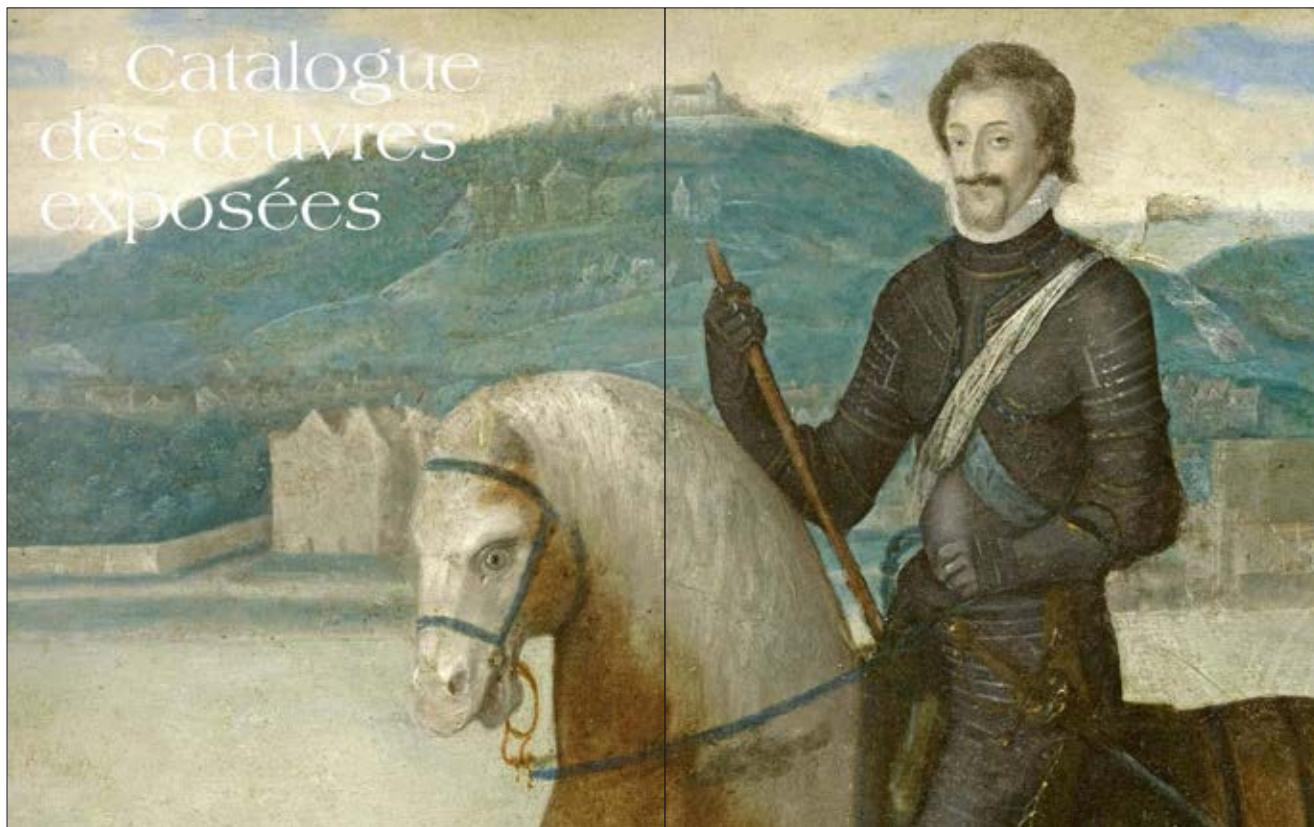
PAUL MIRONNEAU

L'histoire a retenu Henri IV, par antonomase, comme « un roi à cheval ». Assurément, c'est un excellent cavalier : jeune, les années où il passe à Paris (1562-1588) lui ont permis de suivre les leçons de François de Kernevoisy au manège royal des Tuileries, et Sully le dit « fort adroit » en la matière. Son endurance est exceptionnelle, elle lui sera précieuse dans l'éprouvante conquête du pouvoir : on le dit capable de rester quinze heures en selle ! Incompréhensibles les sobriétés et les portraits, qui, de son temps et au-delà, le représentent à cheval, dans la guerre et dans la paix. Au lendemain de sa mort, l'ancien jésuite André Valadier, dans l'une des nombreuses oraisons funèbres qui suivirent le tragique assassinat, le décrit sous les traits « du monarque accompli », stabilisé dans le jeu des références mythologiques, et proche de cette assimilation : « sur tout combattu, il avoit esté formé pour paraître armé, et pour estre à cheval ». L'image adhère à la nature de ce prince qui impressionne par sa vivacité intellectuelle et physique : « c'estoit son grand heurt, voire le passe-temps, et festin de la nature, de le voir en cost equipage, et armé militaire, traquer les rocs de Mars, les delices des armées, le miroir de Pallas ». Que fût-il militaire lorsqu'il se porte dans ce tableau est explicitement souligné, mais d'autres aperçus révèlent quelques traits majeurs de sa personnalité, les mêmes qualifiés s'appliquant tant à la guerre qu'à la paix. Toujours son endurance, soulignée dans les mêmes circonstances par le père Béné, « je ne suis trouvé en lieu où il avoit plus d'appetit que



Fig. 1. Attribué à Liard Gentier et à son atelier, Henri IV à cheval, vers 1625-1630, vitrail peint en grisaille, Pau, musée national du château de Pau, P.289

74



Moyen Âge et Antiquité,
un double héritage

1

Nicolas Blézet
Le Triomphe
de Marc Aurèle
1643
Eau-forte
H. 44,9 x L. 31 cm
Paris, musée du Louvre,
Département des Arts graphiques,
653 LA

2

Antoine Lhéry éditeur
Les Chevaux
du Quirinal vu de dos
1860
Eau-forte et burin
H. 34,4 x L. 47 cm à la feuille
Paris, Bnf, département
des Estampes et de la photographie,
62 106 fol., F. 2 V, n° 46

Le catalogue reproduit
l'ensemble des œuvres
exposées. Seuls les œuvres
principales sont objet de
reliures originales, lorsque
celles-ci n'ont pas été démontées
et exposées dans les cases
qui couvrent l'ouvrage.

Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr



13
Val-de-Lons (B)
Charles VII à cheval
Vers 1470-1475
Gouache sur parchemin
H 20,6, L 12,5 cm
Pontaven de Bézier, Livraisons
de Charles VII, non classé
Paris, BnF, département
des Manuscrits, France 2229
Bibliographie : Scheller 1981-1982,
p. 50-57, Paris 2010-2011, n° 28
Notice de Muzeeum Hermitage,
notée dans le catalogue en
ligne BnF Archives et Manuscrits
[Révision Hermitage, 2014].

de vaillance et sa puissance, offerte par des personnes souvant
souhaitant de s'élèver ses bonnes grâces, sa protection, voire
son office. C'est le cas de ce jeté fort et de grande feuille
souvent offert deux fois de suite par un certain Bézier, gentil
de cour, contenant des louanges de Charles VII. Le manuscrit
évoque sur sa frontispice à forte valeur picturale il est
encadré par une bordure à trois des couleurs du roi, alternant
or, argent et noir, avec un sensé de et de C. Les chiffres de
Charles et de Anne de Bretagne, qu'il avait épousé en 1475
attendant lui-même avec un sensé d'opales flamboyantes
qui brise l'équilibre. La cartouche latérale colorée de 1474-
1475, frappée dans la seconde dernière des grandes années
de France. La quatrième couleur du roi, le violet, associée
aux trois autres, se retrouve quant à elle dans le vêtement du
souverain et dans le décor pointu au centre de la page. Charles
y est représenté, couronne fermée sur la tête ébouriffée,
avec ses prétentions impériales, chevauchant un cheval qui
rapporte sans équivoque le titre d'Archevêque du Capitoine, avec
quelques variantes de composition. Conquérant de l'Italie du
Sud, et fort de larges ambitions son tabard et le caparçon
du cheval sont brodés aux armes de Jérusalem, le roi est ici
le digne successeur des empereurs de Rome. Les six autres
drapeaux géométriques, deux figures ornées d'un sceau et d'un
nœud ébouriffé quant à eux sur l'union de couple royal
qui celle, symbolique, du roi et de ses sujets, et sont en
fin un écho aux premiers vers du poème « Raby » arab,
l'écrit oriental / plus que cristé vers le nouvel levant / brisé
triumphant sur les rois de France qui empereurs

C'
est en 1474 que survit le mort de
Ferdinand I^{er}, roi de Naples, de Sicile et
de Jérusalem depuis 1458. La couronne
passa à son fils Alphonse V. Le roi
de France Charles VII décida alors
de revenir depuis le trône au nom des
droits hérités de la maison d'Anjou sur
le royaume de Naples, ce faisant ainsi dans la première des
guerre d'Italie. Cette entreprise se solda par une échec de
roi. Dans ce contexte, le souverain reçut un certain nombre
de lettres et de volumes de présentation mettant en valeur

L
es médailles dites « Calasennenses »,
frappées dans les années 1450 pour
célébrer la reconquête de Naples par
Charles VII, sont considérées comme les
premières médailles françaises, quoiqu'elles
diffèrent sensiblement des canons posés
plus récemment par Pisanetti.
L'auteur des médailles de Jean VII Paléologue (1433-1439)
et de Léonello d'Este leur donne de médailles, dont les
premières sont datées de 1440-1442. La médaille de 1450
diffère de la distance qui la sépare des médailles italiennes,
très sculpturales et largement magnifiées de la monnaie antique,
mais aussi au contraire à quel point elle est tributaire de l'art
de la monnaie médiévale ainsi que de l'art gothique. En effet,
au droit, le roi à cheval est un écho du franc à cheval, créé en
1150 pour payer la rançon de Jean II le Bon, première monnaie
française qui représente le roi en chevalier. Cette iconographie
est cependant elle-même inspirée des sceaux équestres,
apparus dès le XI^e siècle. Au revers, le roi trône en majesté,
selon une iconographie elle aussi abondamment présente
sur les sceaux, reprise par les rois de France aux empereurs

grecs, qui avaient eux-mêmes importé de Byzance
l'originalité des Calasennenses parvient en réalité de deux
éléments. L'inspiration de l'écu par rapport à la monnaie,
qui permet d'apprécier et de détailler l'héraldique, ainsi
que de développer la légende, par ailleurs, la volonté de
construire un chevalier sur un modèle byzantin et
notre, ce qui reproduit les aspects des médailles issues
en Italie. En l'occurrence, la médaille de 1450 célèbre
l'achèvement des réformes dans le domaine militaire, avec
le succès d'une année auparavant et régulièrement
payée. Le succès du modèle proposé par les Calasennenses
peut se lire avec la médaille de Louis XI, exécutée en 1460
un demi-siècle plus tard, ainsi que les médailles à l'italienne
est déjà introduites en France par Pietro da Milano, Francesco
Laurana, qui ont travaillé pour René d'Anjou, ou Giovanni
Candide, actif à la cour des de ce de Bourgogne, ainsi que
Charles VII puis Louis XI, ainsi que les médailles à l'italienne
des artistes italiens lors de leurs expéditions militaires en Italie,
la médaille de Louis XI, ici présentée est encore largement
fidèle à celle de Charles VII, avec le roi à cheval au droit et
le roi sur son trône, issu en fait de l'antiquité, au revers. 115

14
Médaille de LOUIS XI
1460 (B)
Or frappé
D. 5,7 cm
Paris, BnF, département
des Monnaies, médailles
et timbres, AA 1462-10
Bibliographie : Valet de Villehervé
1942-1904, t. 1, p. 1-4, Jactant
1971, p. 100-101, Buisson 2004,
p. 17-21, Paris 2010-2011, n° 8, p. 90
Notice d'Inventaire (MNF)



15
Médaille de Charles VII,
dite « Calasennenses »
1450
Or frappé
D. à 9,4 cm
Paris, BnF, département
des Monnaies, médailles
et timbres, 111e n° 14

LE TEMPS DES GUERRES ITALIENNES

16
Lyon, Maître des Armes de Mars
Le duc de Milan conquérant
l'armée de LOUIS XII
Vers 1500
Gouache sur parchemin
H 30, L 20 cm
Fol. de Jean d'Auton (B),
Armes de Mars sur le voyage
de Mars, avec la conquête
et l'entrée d'Italie
Paris, BnF, département
des Manuscrits, France
5091, f. 10v

Bibliographie : Paris 1993-1994,
p. 202, édition de François Avril,
Bonn 2001, t. 21, 43 et 117-118;
Paris 2010-2011, n° 38
Notice de Muzeeum Hermitage,
Lyon 2010-2014, en 3 tomes
de Muzeeum Hermitage;
notée dans le catalogue en
ligne BnF Archives et Manuscrits
[Révision Hermitage, 2014].

L
e 4 octobre 1499, le roi Louis XII se
entraîne dans la ville de Milan, qui venait d'être
conquise. La conquête avait en effet été
par les armes les droits hérités sur ce duché
par son aïeul, Valentine Visconti, sœur
unique du dernier duc de la famille, Philippe
Marie Visconti, mort en 1450, avant que Ludovic Sforza ne
soit nommé duc en 1450. Cette expédition italienne, comme
celle de Naples auparavant, donna lieu à toute une littérature
de circonstance dont certains copies de présentation
sont offertes au roi. C'est ainsi que son affranchise à Jean
d'Auton, moine bénédictin, abbé d'Angé et historiographe
de Louis XI, les présente Armes de Mars, tout à la gloire
du souverain et de sa victoire conquête. Le volume est orné
d'une grande peinture à pleine page en frontispice, sans texte,
où le char de Mars, tiré par des chevaux, figure au centre de
l'armée française, avec des fantassins suivis par le chevalier.

Le début du texte comporte en effet une exhortation de Mars,
après du Carthage, Caron et Tarife, à vaincre les Goths
aux armes et à conquérir tous les lieux de l'Olympe à la
guerre contre le duc Balthazar, au profit de Louis XII comme
légitime duc de Milan. La pompe antique de la scène se
trouve renforcée par l'encadrement formé de deux colonnes
à chapiteaux feuillues portant un entablement supportant
une grande corbeille avec deux dauphins sur les rampants,
accablée de deux jets. Louis XII n'est certes pas représenté,
mais sa présence est largement accrue par la symbolique du
fièvre de ses couleurs peintes sur la bannière des soldats (le
rouge) et sur un écheveau (le bleu) jeté par les armes sur
fond or et rouge. Ce front de circonstance a été enrichi à
Lyon, par l'enthousiasme toujours appelé par convention Maître
des Armes de Mars, et vraisemblablement offert au roi à
l'occasion de son retour triomphal dans la cité rhodanienne
après l'expédition italienne. 116



Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr

LE TEMPS DES GUERRES ÉPIQUE

Le portrait équestre occupé Léonard de Vinci durant la majeure partie de sa vie d'artiste et éveilla chez lui des recherches dévorées en nombre et en inventivité. Des années 1490 à 1495, il travailla à un monument en bronze de Francesco Sforza, fondateur de la dynastie qui avait pris le pouvoir à Milan en 1450. Dans un premier temps, il s'agissait d'habiller une statue à l'échelle un cheval dressé terrassant son ennemi; après 1490, Léonard de Vinci étudia un projet colossal, trois fois plus grand que nature, avec une monture au passage qui se rapprochait des modèles antiques de la statue de Marc Aurèle et du Régulateur. Le cheval devant à cette époque l'une des préoccupations majeures de l'artiste, qui effectua de nombreux relevés sur des sujets des écuries des Sforza. Les guerres d'Italie interrompirent ce projet, qui n'atteignit jamais le stade de la fonte. De 1500 à 1504, Léonard de Vinci travailla à une grande peinture murale pour le Palazzo Vecchio à Florence, consacrée à la bataille d'Anghiari et organisée autour d'une mêlée de cavaliers. Vers 1508 et jusqu'en 1510, le maître travailla de manière discontinue à un second projet de statue équestre, le monument funéraire du chef militaire Gian Giacomo Trivulzio, destiné à la chapelle qu'il voulait édifier près de l'église San Rocco Maggiore à Milan. L'analyse des projets et du style de plusieurs des dessins de Léonard de Vinci a permis d'identifier parmi ses figures équestres un groupe isolé durant le séjour de l'artiste en France, qui commença en 1515 et s'achève avec sa mort en 1519. Ce groupe se caractérise par l'emploi de papiers fabriqués en France et par une technique à la plume noire qui donne des dessins plus ou moins complétés et légèrement flous. Léonard de Vinci y repré- senta des études qu'il avait effectuées pour Sforza et Trivulzio, en particulier l'étude parallèle des deux allures du cheval, dressé ou au passage. La numérotation apposée sur les dessins par lui-même après le mort de Léonard confirme d'ailleurs que des esquisses milanaises avaient été emportées en France.

À quoi ont servi les croquis tracés en France ? Il ne s'agit pas nécessairement de répondre à une commande précise. Léonard de Vinci bénéficia de la part du roi François I^{er} d'une confiance importante et d'opportunités en nature qui lui permettaient de vivre sans avoir à produire et à vendre des œuvres. Le dessin était pour le maître un moyen de réfléchir à des projets, mais aussi de communiquer avec des hôtes de marque ou encore avec ses assistants et ses élèves au cours de discussions au sein de l'atelier. Un processus de réflexion et de sélection amène néanmoins à dégager des esquisses françaises, car certaines d'entre elles sont minutieusement repassées à l'encre alors que d'autres restent au stade du premier tracé en gris.

Carmen Bernbach (2019) s'est interrogée sur la destination de ces esquisses. La position dressée du cheval et les difficultés techniques qu'aurait entraînées la mise en volume de ces projets permettant d'envisager des réalisations en deux dimensions, comme des médaillons. Mais Léonard n'a jamais été arrêté par les contraintes de mise en œuvre, et l'origine antique et monumentale des figures équestres sur un cheval dressé amène naturellement à penser à la médaille. Fut-il voir dans certaines esquisses d'ultimes réflexions pour le monument funéraire de Trivulzio ? Le condottiere italien, passé au service du roi Louis XI, était présent en France au moment où Léonard y était installé, et il mourut d'ailleurs en 1519, il a donc pu le solliciter. Plusieurs des esquisses semblent bien correspondre à Trivulzio car le cavalier tient un objet dans la main droite à l'horizontale au-dessus de la tête du cheval levée en balai ou derrière lui levée du milieu, dans des positions qui paraissent peu compatibles avec l'espace d'une épée. Il s'agit plus probablement d'un bâton de commandement, usage associé au titre de maréchal de France, dont Trivulzio avait été honoré en 1499. Le bâton de commandement est parfaitement visible dans un autre dessin de Léonard (RL 12219), identique à l'esquisse centrale de la feuille étudiée. Le cheval s'appuie sur une tortue, qui fait sans doute allusion à la devise latine « In tortui avest lœviter ».

21

Léonard de Vinci
Études pour la
reconstitution équestre
Vers 1507-1509
Paire noire et plume sur papier
n. 224, L. 16 cm
Londres, Windsor Castle, The Royal
Collection Trust, RCN 93360 /
RL 12360

Bibliographie sélective : Clark et
Pedretti 1968-1969, t. p. 43 (avec
bibliographie complète), Florence
1968, n. 14, p. 39 ; De Bièvre et Carlo
Pedretti, Londres 1996-1997, n. 94,
p. 147-149 (notice de Martin Clayton),
Munich 2013, p. 154 ; New York 2001,
n. 79, p. 434-438 (notice de Carmen
Bernbach), Clayton 2019, p. 225,
Bernbach 2019, t. p. 443 et 446.

122



LE TEMPS DES GUERRES ÉPIQUE



34

Littrale du dauphin
François II Toulouse
en 1633

1633
* Souche sur parchemin
n. 517, L. 58,5 x cm (haute)
Toulouse, Archives municipales
de Toulouse, 06 276, entre p. 8 et 9

35

François Guet
François II^e à cheval
Vers 1640
Souche sur parchemin
sur toile
n. 27, L. 22 cm
Paris, musée de la Ville,
département
des Arts graphiques, M 1002

136



Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr

LE TEMPS DES GUERRES D'INFLUENCE




37
Cote Nouailler
1614-1640
L'Empereur
Claude à cheval
Limoges, vers 1641
Encre peinte sur cuivre
D. 21,9 cm
Paris, musée du Louvre,
département des Objets
d'art, MR 2524

Le sacre des Neuf Peux, acquisés s'acèdent
notamment les Neuf Peux, en argon
fortant est, la fin du Moyen Age et se poursuit
avec une même vigueur à la Renaissance ou,
comme se lit également plusieurs
ensembles conservés en peinture murale
et en tapissure, l'atelier de Cote Nouailler à Limoges
est à l'origine de plusieurs séries consacrées aux Peux,
adaptées de gravures néo-antiques du début du XVI^e siècle
représentant le processus équestre des Peux et des rois
de Juda ainsi que des souverains temporels du premier


siècle de l'ère chrétienne, le sacre attribué à Jacob Gornitz
van Oudenaerde. Les émaux reproduisent les chef genre dans
les costumes et les accessoires et jouent volontiers avec
l'hybridation des personnages, d'où l'on trouve néanmoins
l'aspect d'un modèle individuel, selon les canons propres
à l'école limogeoise, ce qui permet d'introduire des variations
dans les silhouettes des chevaux et les postures des cavaliers.
Selon les exemplaires conservés, les boucliers des cavaliers
et les caparçons de leurs chevaux arborent les armoiries,
historiquement fondées ou fictives, qui permettent
de les identifier.

140



38
Cote Nouailler
attribué à
Jacob Lef
Vers 1640
Encre
D. 21,5 cm
Paris, musée du Louvre,
département des Objets
d'art, MR 2526, W 1526

141



56
Antonio Tempesta (gravure)
et Nicolaus van Aelst (statueur)
Le statue équestre de Henri II
1600-1607
Eau-forte
H. 47,5 x 30,5 cm (à la feuille)
Paris, BnF, département des
Estampes et de la photographie,
Ms. Ob 201 (4) 63, Nerval 427

57
Francis Hogenberg d'après
Jean-Jacques Perroux
Le tournoi de 1659
Après 1670-1690
Eau-forte
H. 22,5 x 128,5 cm
Écouen, musée national
de la Renaissance - château
d'Écouen, B. 196

157



**Le temps des guerres
de Religion**

157

Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr



Le temps des premiers Bourbons : Henri IV

73

Henri IV à cheval

Vers 1606-1610
Huile sur toile
H. 80 x L. 77, 38 x 19 cm
Paris, Musée national du Château de Versailles, P. 236

74

L'Écurie de Henri IV à Paris

Vers 1604-1605
Huile sur cuivre
H. 25 x L. 21,8 cm
Paris, Musée Carnavalet - Histoire de Paris, P. 1671

171

LE TEMPS DES PREMIERS BOURBONS : HENRI IV

Ce grand et saisissant portrait de Henri IV à cheval, acquis sur le marché de l'art en 2001, n'a pas encore révélé tous ses secrets, ni l'état actuel de la recherche, son histoire est déjà riche en rebondissement. On retrouve sa trace dès le deuxième quart du XVI^e siècle dans les collections de la famille romaine des Frangisani, amie des derniers Valois et plus encore de Henri IV et de Louis XIII. Mado Frangisani reçoit l'ordre de Saint-Michel sous Charles IX, en 1558 et fait briser l'année suivante à la bataille de Jarnac. Son fils Pompeo (1578-1638), général des armées d'Espagne et du Combat, devient maréchal de camp sous Louis XIII. Il combattit pour lui en Italie et participa au siège de Casale. Le roi lui fit don d'une pension de 4000 livres et d'ouvrages d'art son particulier des tapisseries pour le récompenser de ses services, ce qui ne put que toucher ce fin connaisseur chargé par Richelieu d'acquiescer des merveilles antiques. Les richesses menées par Miriam Del Frate dans les archives de famille, à l'initiative du comte Guido Frangisani, permirent d'identifier la présence du grand portrait équestre de Henri IV dans les collections de Mario Frangisani, frère de Pompeo, en 1628 puis en 1654, date à laquelle il faisait partie du décor du château de Nervi. On suit alors vers son parcours à Rome puis en France jusqu'à son achat en 1870 par un Bourbon, le comte de Bardi.

Si ces données excluent l'ajout d'un artillerier de passage par Henri Maignan en 1670, comme le français avait prétendu en 2005, elles ne contribuent pas nécessairement à l'identification du tableau à l'une des quatre grandes toiles commandées par Henri de Montmorency à son peintre Guillaume Haudouin en 1607 pour la galerie du Petit Château de Chantilly. Cette œuvre servait représentatif et de puissants chevaux barbes de son école L. L'œuvre sans sans selle, deux autres portant le roi Henri IV et le Connétable¹. L'apparente singularité de cette figure de monarque dépourvue de toute iconographie mythologique, guerrière ou triomphale et réduite, au plan symbolique, à quelques rares traits de majesté (épée d'apparat, ordre du Saint-Esprit dont on ne saurait

négliger l'importance, pourrait tenir à son origine aristocratique et non royale. Des deux côtés des Alpes, des hommes d'église proches des deux premiers rois Bourbons ont partagé avec eux le goût des plaisirs équestres - et tout spécialement celui du ballet - jusqu'au retour de la paix civile sous Henri IV après pour quelque temps de nouvelles perspectives.

Par là sans doute s'explique l'importance accordée au cheval, qui fait forte impression : tête et encolure fine, croupe forte, représentant une tradition de garnes à quatre en usage depuis la Renaissance italienne d'Émilie en Tyni, Sala Grande du palais de la Mantoue, galerie basse du château d'Oronzi. Un cheval barbe, tel, le type même du cheval de ballet. L'expression du regard, l'aérogation des proportions, le soin qui s'applique à décrire l'anatomie portant à croire qu'il s'agit d'un véritable portrait de l'animal. Quant à son royal cavalier, il est décrit en écuyer, dans un équipement comparable à celui du jeune Louis XIV décrit dans les planches de Crispin II de Peuse illustrant le *Manège Royal* d'Antoine de Pluvinet, notamment dans sa version revue et corrigée par René de Menou de Chambray en 1625 (illustration du Roi en l'exercice de monter à cheval). On note en particulier la baguette d'équilibration et la selle d'un nouveau type, « à la Pluvinet » précisément. La richesse du uniforme, le chapeau à plume, le frottoir de selle orné, que l'on voudrait rapprocher des retours équestres barbes et figurées des entrées royales comme celle de Rouen en 1593, subsistent d'éléments assimilés avec les planches des Alpes de Crispin II de Peuse. De la préférence Montmorency du usage, particulièrement soigné, on retiendra un portrait d'une grande force, exécuté peu après l'assaut du roi. Il s'appuie sans doute sur celui gravé par Thomas de Leu d'après François Guise, après la naissance de Dauphin en 1601, mais sur un type connu dès 1596, et d'inspiration d'un équilibre sourd : comme un hommage rendu non plus seulement au pacificateur de la France, au souverain victorieux, mais bien au prince aimé de tous les peuples. ¹ PM

1. Del Peuse 2016, p. 16-17.
2. Montmorency 2005, p. 16-17.

113

France, 1^{er} quart du XVI^e siècle

Henri IV à cheval

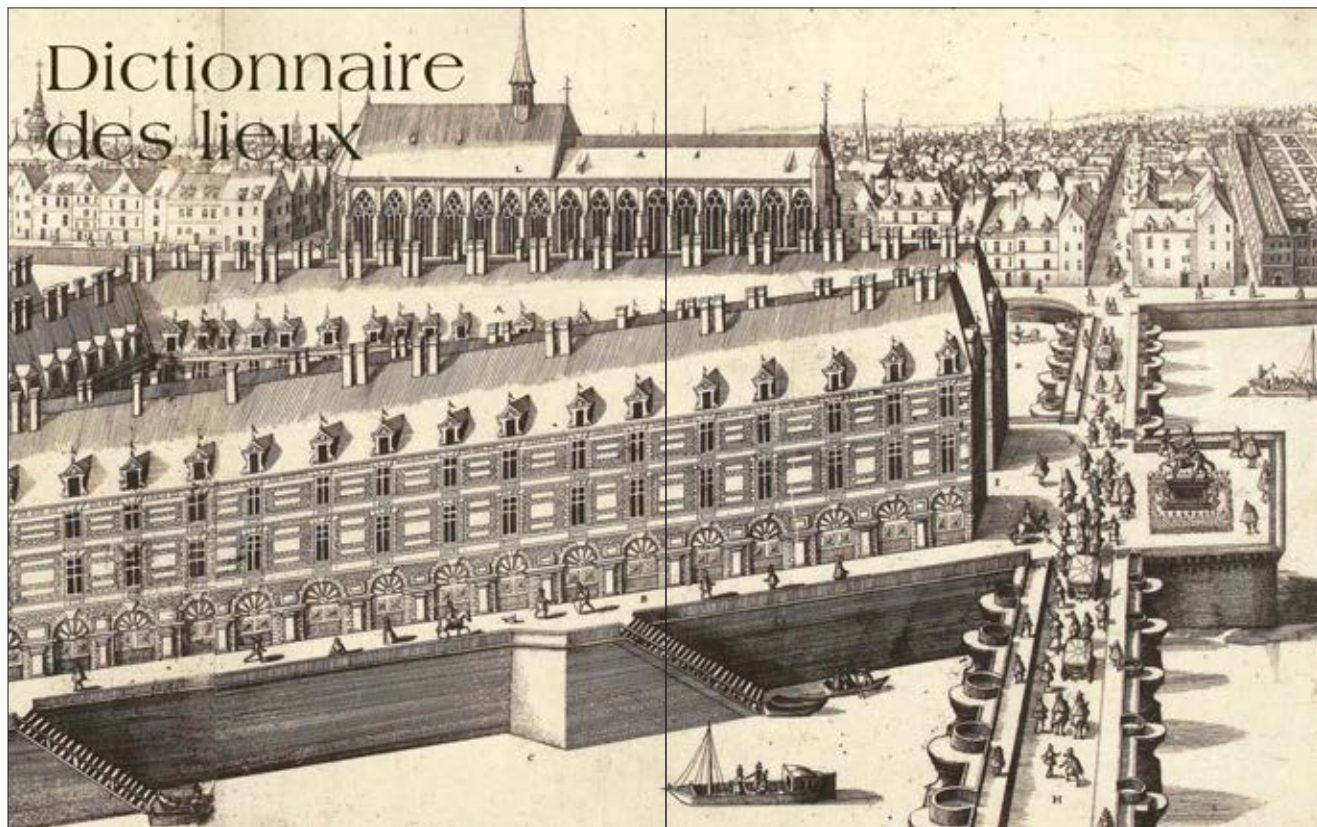
Vers 1610
Huile sur toile
H. 2,84 x L. 2,42 m
Paris, Musée national du Château de Versailles, P. 200.6.1

Bibliographie : Revue de Louvre, 2002-3, n° 16, p. 90-91 (notice d'acquisition) ; Wronowski 2003, p. 92-93 ; Montmorency 2005, Del Frate 2016, Montmorency, Mémoires d'Orléans et de Montargis, Montargis 2019, p. 58 ; Peuse 2016, n° 25, p. 168-169.

216



217



Dictionnaire des lieux

INFORMATIONS GÉOGR.

ASSIER, CHÂTEAU

La statue de Galiot de Genouillac

Le chantier du château d'Assier, entrepris vers 1540 par Jacques Ricard de Gourdon de Genouillac, dit Galiot, prit fin autour de 1555 avec l'édification d'une entrée triomphale aménagée dans l'allée ouest. La conception monumentale de cette entrée s'élevait, depuis l'extérieur, le prestige du commanditaire par une situation impressionnante. Aujourd'hui amoindrie par la disparition d'une lucarne richement sculptée et un décor témoignage de l'accession sociale de Galiot au cœur du cercle royal.



Fig. 1. Mite de la statue équestre de Galiot de Genouillac, 1527-1535, détail du cast. 20.

260

Le seigneur d'Assier y montrait sa réussite dès le redoublement, avec, accolés aux portes de bois, blasons, collier de l'ordre de Saint-Michel et épée de Grand écuyer. Au deuxième niveau, une niche encadrée de colonnes, surmontée d'un arc en plein cintre, abritait la statue équestre de Galiot. Pendant la Révolution, cette effigie, dont l'équipement du Grand écuyer et des sonnettes arboraient les fleurs de la royauté (par 20 et 20), fut brisée, comme furent brisées presque toutes les références hiérarchiques présentes dans le décor du château.

Quelques éléments du cheval et la tête du cavalier échappèrent toutefois à la destruction. Des traces de pigment à encore visibles attestaient que l'ensemble de la statue, ainsi que tous les décors de la niche, étaient peints de couleurs vives rehaussées d'or. La niche conservée sur son sol les marques des sabots de l'animal, l'avant droit et l'arrière gauche, et, en arrière-plan à la base du mur, une fosse d'arènes abritait un paysage dans la lointain.

Un seul document, l'un des deux précieux témoignages de la magnificence du château d'Assier avant sa destruction partielle à la fin du XVIII^e siècle, témoigne de la disposition de l'édifice équestre (voir fig. 2). Sur cette rue cavalière datée de 1580, Galiot apparaît dans sa tenue de Grand écuyer, tenant devant lui l'épée dans son fourreau fleurdelisé, symbole de sa haute charge. Il est revêtu d'un habit orné de fleurs de lis. Le capoton du cheval, une housse d'ornement en bois, était doté d'un véritable décor. Ces motifs seraient visibles sur les vestiges. L'un des blocs de calcaire conservés correspond à la partie arrière du destrier. Il montre le son appliqué à l'exécution de la statue et à l'insécurité des détails, jusqu'aux attaches et aux bordures de la housse, certainement peu visibles à l'origine. Les marques des sabots encore en place dans la niche correspondent également à la position donnée par le dessinateur.

La tête du cavalier présente un détail encore remarquable (voir fig. 3). Malgré quelques manques, le physionomiste du Grand écuyer n'est que peu altéré. C'est là le portrait d'un homme d'âge mûr, mais toujours dans l'action, la chevelure refermée sous le filet protecteur des cavalliers. Sa toque laisse deviner des traces d'ornements rapportés, plumes ou appliques.

Ces éléments avaient certainement été exécutés dans un autre matériau que la pierre calcaire, probablement un métal peint rehaussé d'or, restant l'écrit de la statue. Il se situait sous deux mètres de l'épée dans son fourreau fleurdelisé et d'une partie de l'équipement de la monture.

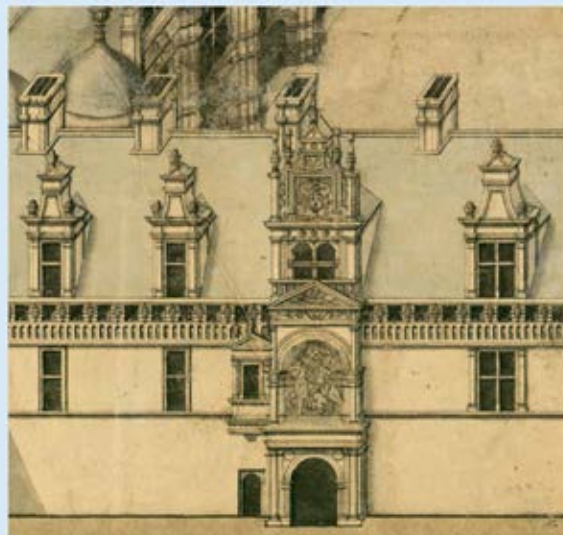
Fig. 2. Château d'Assier, vers 1580, détail du cast. 29.

deux le mors à été conservé par 275. Ses branches incurvées et ses anneaux décorés de l'entrelacs, premiers lettres de la devise « I AME FORTUNE », sont d'un modèle très proche de ceux visibles sur les portraits équestres de François I^{er}. Grand connaisseur des chevaux, Galiot possédait d'ailleurs dans sa bibliothèque un ouvrage entièrement dédié à l'élevage des murs.

Le dessin de Galviniens et les vestiges de la statue révèlent un parti iconographique parfaitement évocateur du parcours personnel de Galiot. Le cavalier est en mouvement, le regard et le buste tournés vers l'arrière. Galiot se présente en grand officier de la Couronne, au service de son roi. La présence

de la salamandre sur le tympan triangulaire, au-dessus du blason de Galiot, et des armes royales sur le fronton de la lucarne, rappellent clairement cette élévation. C'est néanmoins le seigneur d'Assier qui, de retour sur ses terres familiales, témoignait de sa bonne fortune par cette effigie équestre, jusqu'à lors réservée en France aux souverains et aux princes de haut rang. 27.

- 1. Proust-Fraud 236, p. 54-55.
- 2. Sur les différents dessins montrant les traits de Galiot, voir « Les Galviniens, l'histoire et l'histoire », 2005.
- 3. Maitre d'Assier 125, p. 100-101.
- 4. Bataillon 2004, p. 251-252 et plus particulièrement p. 240 sur le parti d'entrée.



261

Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr

Glossaire de l'équipement équestre

MARINA VALLON

Les harnachements et autres équipements employés pour les chevaux et les mules des âges de la Renaissance correspondent aux mêmes usages que l'on retrouve chez nos ancêtres, mais s'écrivent aussi d'un vocabulaire et de méthodes techniques qui varient d'un pays à l'autre et d'une époque à l'autre. Les auteurs de cet ouvrage ont voulu rassembler, des auteurs de l'époque, des illustrations des vêtements, des armures ou encore des portraits. Les termes et les abréviations harnachement les plus utilisés du passé ont été rassemblés à des articles nombreux, tels que Jacques Couët, qui, au XVIII^e siècle, nous a laissés ces précieux et nombreux ouvrages, certains de la main des auteurs et d'autres fig. 2, révisés sans cesse dans l'évolution des richesses harnachementaires de nos siècles de gloire, même si des choix éditoriaux ou des nécessités de la technique peuvent parfois en limiter la portée. Le glossaire qui suit propose une sélection de termes relatifs à l'équipement équestre de la Renaissance, tels qu'ils apparaissent dans les sources ou tels qu'ils sont décrits aujourd'hui. L'orthographe a été modernisée.

294

Barde

Fig. 3 et cat. 43 Armure de cheval faite de plusieurs pièces en métal ou en cuir bouilli. Selon le contexte, la barde peut désigner l'ensemble de toutes les armures équestres et/ou des parties, ou seulement la protection pour le torse. Cette dernière comprend deux éléments principaux, le pectoral et la croupière qui sont accompagnés des flancs. L'agencement varie de la Renaissance jusqu'à l'époque moderne et les principes et les matériaux pour fabriquer un tel équipement d'un seul cheval. Les différents pièces de chaque partie étaient étanches, rivées ou articulées entre elles pour les chevaux en mouvement, et rivées à l'aide d'agraffettes pour les chevaux en cuir bouilli. La présence des rivets permettait aussi d'ajuster les dimensions sur les images non colorées.

Bossettes

Fig. 1 et cat. 41 Éléments ornementaux circulaires et souvent faits en cuir harnachement. Les bossettes se montent à l'aide de rivets ou de clous dans chaque côté d'un mors ou de la couronne des brides de l'anneau, quelle que soit leur forme.

Bride

Fig. 1 et 2 Ensemble du harnachement de tête d'un cheval, incluant les différents éléments importants, assés, gorges, fronts, crânes, mors, et autres qui sont constitués d'un mors et ses rênes. Par raccourci, le mot peut parfois désigner le mors à la seule, sans agencement de tête. À la Renaissance, on pouvait employer le terme général « mors de tête », au lieu d'un autre, pour ne désigner que l'ensemble des couronnes.

Caparaçon

Ample et souvent orné, employé pour protéger le cheval du soleil et/ou du froid. C'est fait de cuir ou de toile et se ferme à l'aide de boutons ou de lanières de cuir. Il se porte sur le dos du cheval, au-dessus de la croupe et de la queue. À la Renaissance, il était généralement composé de pièces de cuir articulées, plus rarement de pièces de cuir bouilli ou de toile métallique.

Chanfrein

Fig. 2 Pièce d'armure rigide plus ou moins courbée protégeant la tête du cheval.

Couverture de barde

Couverture faite recouvrant une barde de cuir bouilli faite souvent en cuir ou en toile, afin d'y ajouter des ornements et de l'esthétique. Elle est constituée soit d'un seul grand élément par pièce de cuir de l'époque, ou de plusieurs pièces par exemple, soit de fragments faits à chacune des pièces, et à travers lesquels passent les rivets d'agraffettes. Si dans certaines régions, comme la péninsule italienne, les bandes de cuir bouilli ont été généralement employées, en France l'usage de couvertures de barde était le plus répandu.

Crinière

Fig. 2 Pièce d'armure recouvrant le sommet et parfois l'épaule du cheval. À la Renaissance, elle était généralement composée de pièces de cuir articulées, plus rarement de pièces de cuir bouilli ou de toile métallique.

Croupière

Fig. 2 et 3 Sur un harnachement, la croupière est la partie ou l'ensemble de pièces qui protègent le dos et la queue du cheval. À la Renaissance, elle était généralement faite de cuir bouilli ou de toile métallique.

Embouchure

Fig. 4 et 5 Partie du mors passant dans la bouche du cheval. À la Renaissance, il était de nombreux modèles d'embouchures, certaines d'ailleurs articulées par les dents, afin de s'adapter à la morphologie ou au comportement de chaque animal, et sur toutes les parties de la tête des différents animaux équestres.

Éperon

Fig. 2 Outillage métallique fixé à l'aide de rivets à l'une des parties du mors ou de la selle du cheval. À la Renaissance, les éperons étaient à double pointe et à attache fixe ou à attache mobile. Ils étaient utilisés pour donner des indications au cheval, soit pour le punir. Au XVIII^e siècle, on trouva

presque exclusivement des éperons à double pointe plus ou moins nombreuses et acérées. Les éperons sans pointe ou à double pointe, soit pour les montures « pour piquer sous le ventre », ou la ligne plus longue permettait d'activer les forces du cheval par-dessus le dos de la selle.

Étrier

Fig. 2 Grand anneau composé de branches triangulaires ou arrondies et d'un pied sur lequel le cavalier repose son pied. Au sommet, un passage appelé « œil » permet de le suspendre à la selle à l'aide de lanières. Les étriers sont le cavalier à monter à cheval, à rester en selle et à maintenir certaines positions.

Étrivière

Fig. 2 Courroie qui relie le mors au suspensif à la selle.

François

Fig. 2 Le fin de la barde protégeant les flancs du cheval à l'aide de la selle, constituée d'une plaque supérieure de cuir ou de toile de cette dernière. La présence de cet élément était caractéristique de l'époque, car il était l'élément de la barde du cavalier. Dans les sources du XVIII^e siècle, « François » peut aussi désigner les garnitures relatives de la croupière de cuir de l'époque, soit de cuir bouilli, mais surtout, pour décrire les confitures, le terme ne s'applique plus qu'à une plaque de cuir.

295

illustration

Parties de la bride

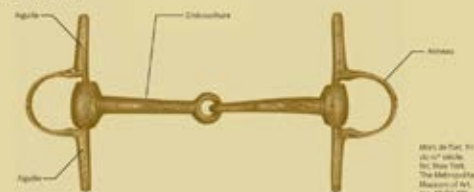
Fig. 1



296

Mors de filet

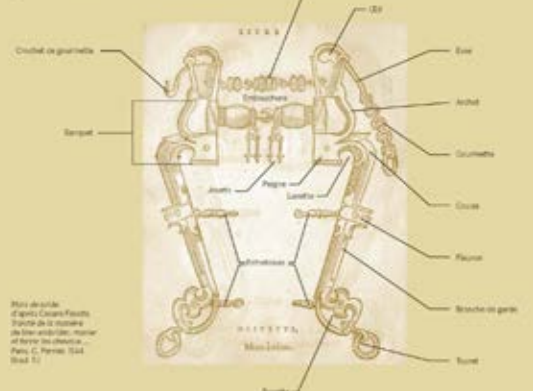
Fig. 4



Mors de Filet, Fig. 4 du livre « Les Mors », par Theodor von Soden, 1888, p. 42 et 43.

Mors de bride

Fig. 5



Mors de bride d'après Carlo Fausto, « Le Mors », par Theodor von Soden, 1888, p. 42 et 43.

301

16 octobre 2024 — 27 janvier 2025
Musée national de la Renaissance
Château d'Écouen

À Cheval

Le portrait équestre
dans la France
de la Renaissance

musee-rennaissance.fr

MINISTÈRE DE LA CULTURE
Liberté Égalité Patrimoine

[m]

musée national de la Renaissance

LOUVE

VYCON
Your Life

val d'oise
Département

Europe 1



in fine
ÉDITIONS D'ART

Pour toute demande de renseignements ou de service presse :

Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr