

Réflexions sur les stratégies visuelles de la scène de bataille dans la tapisserie flamande du XVI^e siècle

Anne-Sophie LARUELLE

L'art de la tapisserie compte une longue tradition de représentations de batailles et de guerres. Au XV^e siècle, les ducs de Bourgogne avaient déjà coutume de collectionner des tentures commémorant les batailles qu'ils avaient livrées. Il suffit de songer aux ensembles, malheureusement disparus, de la *Bataille de Liège* ou de la *Bataille de Roosebeke*¹. Néanmoins, ce sont là des exceptions, car les représentations à cette époque se concentraient essentiellement sur les batailles anciennes, de l'histoire de France, comme celle de Roncevaux, à l'histoire antique qui fournit un contingent important depuis la *Guerre de Troie*.

La scène de guerre connaît encore une grande fortune dans l'art de la tapisserie au XVI^e siècle et les artistes flamands de ce siècle innovèrent en termes de stratégie visuelle, en abandonnant l'idéalisation et l'inspiration chevaleresque jusque-là de rigueur dans ce genre de scène². Trois typologies de dispositifs narratifs, illustrés par des exemples choisis, peuvent être distinguées : la chronique totale, la bataille générique et la bataille topographique.

LA CHRONIQUE TOTALE

■ La tenture de la *Bataille de Pavie*, célébrant la victoire de Charles Quint sur François I^{er} en 1525, constitue un

tournant décisif dans l'histoire de la représentation de scènes de guerre. Dessinée dans l'atelier du peintre Bernard van Orley (1488-1541), cette tenture est le point de départ de plusieurs innovations, parmi lesquelles une nouvelle qualité narrative ainsi qu'une maîtrise inédite de la construction de l'espace et de la perspective, inspirées notamment de l'art de la péninsule italienne³.

La bataille de Pavie, qui se déroula le 24 février 1525, dura à peine deux heures. Le fait d'armes, violent, fut bref en raison de la percée immédiate des troupes impériales lors du premier assaut. Bien que l'empereur n'ait pas assisté en personne à la bataille, puisqu'il se trouvait alors à Madrid, l'enjeu était d'importance puisque la victoire entraînait le contrôle de la Lombardie et, bien au-delà, la domination sur la péninsule italienne⁴. La capture du roi de France à cette occasion, emprisonné ensuite à l'Alcazar de Madrid, constituait une récompense supplémentaire.

La tenture de la *Bataille de Pavie* se compose de sept tapisseries tissées entre 1528 et 1531 dans l'atelier Dermoyen à Bruxelles⁵. De nombreuses questions se posent encore aujourd'hui sur les circonstances de son tissage, sur son nombre d'éditions, mais aussi sur le lieu d'exposition privilégié de la tenture⁶. *L'editio princeps* fut offerte par les



Fig. 1. *L'Arrestation du Roi* d'une tenture de la *Bataille de Pavie*. Tapisserie tissée à Bruxelles, atelier Dermoyen, d'après Bernard van Orley, 1525-1531. Laine, soie, fils métalliques (or et argent), 435 × 789 cm. Naples, Museo e Real Bosco di Capodimonte (inv. IGMN 144489). © Fototeca della Soprintendenza Speciale, Polo Museale della città di Napoli.



États généraux à Charles Quint en 1531, lors de l'accession de Marie de Hongrie au poste de gouverneur général des anciens Pays-Bas. Le document enregistrant ce cadeau diplomatique indique qu'il est souhaité que « le thème soit plus agréable à l'Empereur que d'autres qu'il avait auparavant refusés⁷ ». Il ne s'agissait donc pas d'une commande directe de Charles Quint.

La *Bataille de Pavie* (fig. 1-2) intègre de nombreux portraits mimétiques des protagonistes de la bataille, ainsi que des vues topographiques de la ville de Pavie et ses alentours. Sur la base d'une analyse rigoureuse de la représentation topographique, Cecilia Paredes a récemment proposé une nouvelle séquence de lecture qui se révèle convaincante⁸. Les principaux événements sont mis en scène par des personnages grandeur nature au premier plan. Au lieu de récits multiples, largement utilisés par Van Orley dans ses compositions antérieures pour peupler les zones libres, chaque tapisserie offre un instantané d'un événement se déroulant en un lieu bien précis au sein d'un paysage panoramique. Selon Paredes, les sept compositions forment en réalité un dessin continu, qui dépeint un unique paysage de guerre⁹.

L'artiste n'a probablement pas assisté à cette bataille. La participation de Van Orley dans le processus de composition n'est pas documentée, mais les petits patrons conservés au musée du Louvre sont caractéristiques de sa manière¹⁰. Les petits patrons, très proches du résultat final, révèlent une étape avancée dans la conception. Au vu du tissage rapide, Van Orley doit avoir commencé les dessins en 1528-1529 au plus tard. Compte tenu des détails précis de ces représentations, cette série monumentale a probablement nécessité une collaboration étroite entre Van Orley, des membres importants de la cour des Habsbourg, et peut-être un concepteur général de la tenture. Dans tous les cas, les dessins préparatoires pour les personnages et les éléments du paysage se basent probablement sur les récits fournis par la cour.

Les chroniques rédigées à l'époque pouvaient en effet livrer une illustration directe et réaliste de la bataille, même si elles sont parfois empreintes de contradictions. Bien que le(s) concepteur(s) de la tenture, avec le concours de Van Orley, ai(en)t sélectionné des éléments historiques concrets, tirés des chroniques de Georg von Frundsberg (1473-1528) ou Caspar Wintzerer (c. 1475-1542)¹¹, d'autres récits plus largement diffusés y sont associés, tels que ceux, plus encomiastiques, d'Alfonso de Valdés (1490-1532) ou d'Alonso de Santa Cruz (1505-1567), qui diffusent l'image d'un empereur invincible¹². Sans être directement utiles aux compositions, ces textes ont pu servir d'horizon politique de la tenture.

L'artiste s'est peut-être inspiré des représentations peintes de la bataille et des gravures contemporaines. Ces dernières combinent généralement des éléments identifiables avec des éléments fictifs et évoquent davantage des manœuvres militaires que des champs de bataille bien réels, comme par exemple la gravure d'Hans Leonhard Schaüfelein (1525)¹³.

D'un point de vue strictement formel, Van Orley connaissait probablement les dessins d'une première version des *Gestes et Triomphes de Scipion* réalisés par Giulio Romano (perdus aujourd'hui). Ces modèles auraient été à la disposition de l'artiste à Bruxelles au milieu des années 1520¹⁴. Caractérisés par une action principale au centre de la composition, accompagnée d'événements secondaires dans un paysage panoramique, les *Gestes* et les *Triomphes de Scipion* ont fourni aux artistes des anciens Pays-Bas un nouveau modèle dans la représentation de grands sujets narratifs, et en particulier des batailles¹⁵. Les compositions auront une répercussion considérable sur le travail des artistes flamands jusqu'à la fin du siècle. Cet impact se mesure, par exemple, sur la tenture bruxelloise des *Exploits de João de Castro* (Vienne, Kunsthistorisches Museum, série XXII). João de Castro, vice-roi des Indes dans les années 1540, fit tisser ses victoires et son triomphe à Goa vers 1555 sur le schéma élaboré par l'artiste mantouan¹⁶. Avec des personnages imposants en marche, au premier plan des compositions, les *Triomphes* du Portugais ressemblent à ceux de Giulio Romano : ce sont des frises, au sein desquelles le sens de la profondeur est subordonné à un accent linéaire¹⁷. Les scènes mélangent les cadences rythmiques de la colonne Trajane et le format des *Triomphes de César* de Mantegna, sous une forme virile et pleine de mouvement. L'influence de Giulio Romano se mesure aussi sur la *Bataille de Pavie*.

La tenture de la *Bataille de Pavie* développe une combinaison d'éléments réels (architecture italienne, etc.) et fictifs (détails de la flore et de la faune). Le choix s'est porté à dessein sur le moment le plus dramatique, la phase de la bataille pendant laquelle les troupes de l'empereur ont pris le contrôle sur les Français. Au lieu de la forme habituelle de la mêlée, en usage dans les tapisseries du siècle précédent, le spectateur se trouve face à un continuum d'événements majeurs et mineurs.

La bataille n'est pourtant pas confuse, car l'artiste propose au spectateur une lecture facilitée, empreinte de naturalisme. Pour arriver à cette clarté et cette unité, Van Orley a méticuleusement articulé les scènes en utilisant plusieurs stratégies. Il a notamment limité la hauteur du point de vue et la complexité de l'action, afin d'atteindre une transition douce entre le premier et l'arrière-plan. Pour exprimer le drame de la bataille, l'artiste s'est encore inspiré

d'autres œuvres de Raphaël, connues essentiellement par les gravures circulant dans les anciens Pays-Bas¹⁸, de l'énergie des figures en *contrapposto* de la *Bataille de Cascina* de Michel-Ange, ou d'œuvres germaniques, comme la *Bataille d'hommes nus* de Barthel Beham (1520). Plus qu'un transfert de style, le recours à ces modèles permet à Van Orley de construire une réelle unité esthétique.

Van Orley a en outre rempli les scènes de détails de diverses activités familiales pour l'époque. Les costumes contemporains, la flore et la faune constituent aussi des marqueurs d'identification, facilement interprétables par le spectateur. Le même sens du détail imprègne la représentation des armes et des procédures militaires. En suivant un procédé bien connu dans l'illustration de la bataille, utilisé notamment sur les gravures germaniques des années 1520-1530, Van Orley a distingué les groupes militaires les uns des autres par leurs costumes (cavaliers français, arquebusiers impériaux, soldats suisses, etc.), améliorant d'autant la lisibilité de l'action.

En plus de ces détails, l'artiste a ajouté des portraits réels et des faciès spécifiques. Afin de donner l'impression d'une foule parfaitement individualisée, l'impression d'une masse d'hommes que l'observateur pourrait clairement identifier, l'artiste a placé les personnages importants presque systématiquement au premier plan, en fournissant d'ailleurs les noms de plusieurs d'entre eux. Ce n'est évidemment pas la première fois que des portraits sont tissés en tapisserie, mais leur traitement est nouveau ; auparavant, le personnage représenté jouait souvent rôle de spectateur plutôt que celui d'acteur de l'action. Certains de ces personnages sont même représentés de profil ou de dos (voir, par exemple, le personnage à l'avant-plan de la *fig. 2*) : l'aspect naturel de ces poses ainsi que l'implication des personnages dans la bataille accentuent le réalisme.

Malheureusement, le lieu privilégié d'exposition de la tenture n'est pas connu. Grâce à leur souplesse et leur résistance, les tentures pouvaient être facilement transportées d'un château à l'autre, ou d'une pièce à l'autre à l'intérieur d'un même palais. Lors de processions ou pendant les jours de fêtes, on les suspendait aux façades et aux balcons. Tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, il s'agissait d'un accrochage temporaire. Les princes collectionnaient des sujets pouvant être utilisés en toute occasion, privée ou officielle, pour l'usage de la cour ou celui de l'Église. D'une manière générale, au XVI^e siècle, les exploits militaires, ainsi que les actes exemplaires d'héros antiques ou bibliques, étaient ainsi montrés lors de réceptions diplomatiques, de banquets et de fêtes¹⁹.

La *Bataille de Pavie* est probablement restée dans les Flandres à l'usage de Marie de Hongrie. En août 1549, la

tenture est aperçue au château de Binche (détruit en 1554) lors des festivités organisées par Marie en l'honneur du jeune prince Philippe et les descriptions des chroniqueurs Juan Calvete de Estrella et Vincente Alvarez permettent de reconstituer partiellement la décoration textile des salles.

Les tentures les plus récentes et les plus prestigieuses, en or et argent, servirent de décor fastueux pour les salles et appartements²⁰. L'appartement de Philippe, situé au rez-de-chaussée du palais, était tout aussi somptueux que ceux de Charles Quint et d'Éléonore d'Autriche au premier étage. Calvete de Estrella indique que « l'appartement du prince était tendu de tapisseries d'une richesse inouïe représentant la bataille de Pavie et la prison du roi de France²¹ ». Vicente Alvarez, plus précis, souligne que la tenture était déployée en deux endroits, sa chambre et sa « sallette » (*i.e.* une salle à manger), « où on y voyait représentée l'histoire de l'emprisonnement du roi de France et tous les capitaines et les personnages célèbres étaient accompagnés d'une légende écrite [...]»²². Ces deux salles permettaient l'exposition de la tenture entière ; il était habituel aussi à cette époque de recouvrir les portes de tapisseries. L'appartement du prince était encore pourvu d'un dais de drap d'or violet incarnat pour prendre son repas, de même que sa chambre était meublée d'un autre dais de drap d'or brodé d'argent à l'intérieur de velours cramoisi brodé de torsades d'or. Notons que l'attention des chroniqueurs s'est portée bien plus largement sur les riches textiles, les tapisseries, les draperies et les garnitures d'or, d'argent et de soie, que sur les autres formes d'art.

Selon Vicente Álvarez, les « victoires et conquêtes de Scipion l'Africain » furent également déployées à cette occasion dans la « basse-salle » du rez-de-chaussée, ou salle « enchantée », à savoir une pièce voisine de l'appartement de Philippe²³. Cette tenture est probablement la réédition en sept pièces achetée par Marie de Hongrie à Érasme Schetz en 1544²⁴. La coprésence de ces deux tentures à Binche confirme la persistance des comparaisons militaires héroïques entre histoire moderne et antique à la Renaissance. Les chefs de guerre antiques étaient des modèles à imiter, anticipateurs ou hérauts, et leur gloire rejaillissait sur leurs épigones modernes²⁵.

Les réjouissances de la fête de Binche, qui célébrait la première passation de pouvoir entre Charles Quint et son fils sur le thème du prince conquérant, ont retenu l'attention de la critique, mais pas le reste de la décoration de la salle décrite par Álvarez :

« au-dessus de cette tapisserie [Scipion] on avait suspendu une quantité de miroirs en acier poli bombés en hémisphères. Chacun de ces miroirs portait au centre un P



Fig. 2. *La Prise à revers de la gendarmerie française par l'infanterie impériale* d'une tenture de la *Bataille de Pavie*. Tapisserie tissée à Bruxelles, atelier Dermoyen, d'après Bernard van Orley, 1525-1531. Laine, soie, fils métalliques (or et argent), 439 x 867 cm. Naples, Museo e Real Bosco di Capodimonte (inv. IGMN 144484). © Fototeca della Soprintendenza Speciale, Polo Museale della città di Napoli.



[pour Philippe] entouré d'une couronne : de la lettre P jaillissaient dans les uns des rayons scintillants sur un fond noir, dans les autres, au contraire, elle ressortait en noir sur un fond lumineux. Au-dessus des miroirs on voyait les sept planètes représentées dans des chars peints avec talent et dix écussons aux armes royales. Le plafond et la charpente de la salle représentaient un ciel au naturel, couvert d'un côté de nuages que les Vents faisaient mouvoir de leur souffle, et de l'autre, rempli d'étoiles ; proche de ce firmament pendaient une quantité de petites lampes où brûlaient des huiles d'un parfum suave et qui se reflétaient d'une manière charmante dans les miroirs²⁶ ».

Outre l'insistance naturelle des chroniqueurs sur les sujets des tentures, qui participent au langage du pouvoir, la splendeur des tapisseries est associée à un jeu concerté sur les sens (visuel, olfactif) qui devaient impressionner mais aussi charmer le spectateur.

En février 1556, la *Bataille de Pavie* fut montrée dans la grande salle d'apparat du palais du Coudenberg à Bruxelles (largement détruit lors d'un incendie en 1731), à l'occasion de la trêve de Vaucelles, ce qui suscita l'ire de l'amiral de Coligny²⁷. Quelques mois plus tard, elle fut transportée vers l'Espagne par la régente des Pays-Bas. Marie de Hongrie légua ensuite la tenture au fils de Philippe II, le jeune Don Carlos²⁸.

Cependant, plus que la *Bataille de Pavie*, ce fut la *Conquête de Tunis* qui eut la faveur des Habsbourg. Cette dernière, même s'il s'agit d'une bataille séquencée, atteste la fortune du dispositif de « bataille totale » élaboré par Van Orley. Cette tenture gigantesque en douze pièces, tissée entre 1546-1554 par le maître-licier Pieter de Pannemaker, commémore la campagne menée par Charles Quint contre le corsaire Barberousse appuyé par la puissance turque²⁹. Elle constitue très certainement la plus prestigieuse commande du siècle, ainsi qu'un cas unique de propagande visuelle issue du milieu impérial.

Les compositions furent confiées à Jan Cornelisz. Vermeyen (1500-1559), peintre de l'empereur, qui occupa le titre de peintre officiel durant l'expédition de Tunis. Il fut peut-être aidé dans cette tâche par Pieter Coecke van Aelst³⁰. Les cartons suivirent le programme établi par un historien royal, identifié aujourd'hui comme Alonzo de Santa Cruz. Les contrats portant sur les modèles et le tissage ont été conservés, ainsi que plusieurs documents témoignant de l'état d'avancement de la commande et des matériaux utilisés³¹.

Le cycle offre un compte rendu détaillé et topographiquement précis de la campagne. Les bordures de chaque pièce affichent l'aigle impérial, la croix de Saint-André,

et le briquet bourguignon dans les angles, tandis que les bordures latérales exhibent le *Plus Ultra* de l'empereur et les deux colonnes d'Hercule (fig. 3). De longues inscriptions en castillan sur la bordure supérieure, en latin sur l'inférieure, livrent un descriptif précis de l'action illustrée sur chaque pièce. Contrairement à la coutume, la séquence de lecture de la *Conquête de Tunis* s'opère de droite à gauche en raison du point de vue adopté, à savoir celui de Barcelone (le point de départ de l'expédition), comme l'explique le cartouche tenu par le peintre Vermeyen sur la première pièce de la tenture³².

La formule choisie pour le *Siège de Tunis* doit se comprendre dans la suite de la *Bataille de Pavie*. Il s'agit de l'une des modalités du système narratif de la tenture, au moyen duquel on entend transmettre au spectateur, de manière la plus convaincante et la plus éloquente possible, qu'il se tient face à une chronique « objective » et véridique des événements de la campagne militaire, et non face à un récit de faits légendaires. Vermeyen, avec l'aide probable de Pieter Coecke, a élaboré à cet effet un triple mécanisme : une articulation efficace entre le texte et l'image ; une présentation des événements « objectifs », c'est-à-dire dignes d'une chronique historique ; un soin apporté à l'aspect géographique. Tout comme la tenture de Pavie, parée d'une prétendue objectivité distanciée, le langage utilisé est d'une formidable efficacité du point de vue des revendications prosélytes des Habsbourg, ainsi que d'une grande lisibilité pour le spectateur.

La tenture n'est exposée qu'à l'occasion d'événements majeurs de la vie des Habsbourg. En 1554, directement après son tissage, elle est offerte en cadeau par Charles Quint au futur Philippe II. Elle est expédiée en Angleterre pour le mariage du prince avec Marie Tudor, où elle est montrée en bonne place au palais de Whitehall lors de l'entrée de Philippe dans la ville de Londres³³. Philippe choisit cette tenture pour décorer la cathédrale Notre-Dame d'Anvers en janvier 1555, lors de la réunion du chapitre de la Toison d'or³⁴. Enfin, Ferrante Gonzaga, gouverneur de Milan, a l'opportunité de la découvrir dans la salle d'apparat du Coudenberg en 1556, avant qu'elle ne parte définitivement pour l'Espagne avec Marie de Hongrie.

LA BATAILLE GÉNÉRIQUE

■ À côté de l'effet instantané adopté dans la *Bataille de Pavie*, Bernard van Orley et son atelier ont utilisé une manière plus traditionnelle en tapisserie³⁵, qu'on retrouve chez les principaux successeurs du maître, en particulier Pieter Coecke van Aelst, Michel Coxcie et Peter de Kempeneer³⁶. Les tapisseries illustrent ici des thèmes guerriers et héroïques,



Fig. 3. *La revue des troupes à Barcelone* d'une tenture de la *Conquête de Tunis*. Tapissierie tissée à Bruxelles, atelier de Guillaume de Pannemaker, d'après Jan C. Vermeyen. Laine, soie, fils métalliques (or et argent), 525 × 712 cm. Madrid, Palacio Real (série 13). © KIK-IRPA, Bruxelles.

qui intègrent des batailles menées par d'importants chefs de guerre (fig. 4), comme l'*Histoire d'Hannibal* (cathédrale de Zamora), l'*Histoire de César* (Sé de Lisbonne; collections privées) ou des versions ultérieures de la *Vie de Scipion* (Museum of Fine Arts de Boston; Museum für Angewandte Kunst de Cologne; collections privées), ainsi que des guerres antiques, telles que les *Guerres Judaïques* (musée de Marsala)³⁷. Ces tentures présentent un grand intérêt car elles développent la formule narrative qui caractérise la majeure partie de la production flamande jusqu'à la fin du siècle.

Mis au point par Van Orley, le procédé consiste toujours à représenter au premier plan des figures réalistes, qui invitent le spectateur à participer lui-même à la scène, tout en utilisant des éléments architectoniques et paysagers afin de séparer les différents éléments du récit. Bien que

les éléments séparateurs des scènes intègrent des formes italiennes, ils sont inspirés d'une tradition antérieure et fournissent un remplissage riche entre les éléments narratifs.

Au sein de chaque tapissierie, le choix des sujets est calculé pour se concentrer sur des moments de perspicacité psychologique et d'impact dramatique, de même que pour créer un sentiment d'anticipation, empreint de suspense, lorsque le spectateur passe d'un épisode à l'autre. Il fait appel à l'attente du spectateur, qui nécessairement doit en lire davantage pour découvrir la suite du drame, les actions non résolues gardant le spectateur en haleine jusqu'au dénouement final. Ce modèle d'action-réaction est utilisé non seulement de scène en scène au sein d'une même tapissierie, mais aussi d'une pièce à l'autre. Par exemple, chaque pièce de l'*Histoire de César* (fig. 5), peut-être élaborée par Coecke vers 1540, illustre une variété de scènes focalisées soit sur l'action



Fig. 4. *La bataille du Tessin* d'une tenture de l'*Histoire de Scipion*. Tapisserie tissée à Bruxelles, atelier CT (Cornelis Tons?), c. 1550. Laine et soie, 350 × 518 cm. Boston, Museum of Fine Arts (inv.19.60). © Museum of Fine Arts, Boston.

(batailles tumultueuses ou compositions centrées sur les figures clés), soit sur des moments émotionnels profonds³⁸.

Dans ces tapisseries de batailles « héroïques », l'artiste n'utilise généralement pas de portraits de personnages connus. L'artiste soutient l'intérêt de son observateur en différenciant les faciès des personnages et en les montrant dans toute une gamme d'états psychologiques. Il apporte un soin à la gestuelle et à l'expression des personnages, qui guident le spectateur de scène en scène, à travers une continuité de l'expression qui utilise notamment l'hyperbole. Il exagère ainsi la gestuelle (mains) ou les traits (yeux, nez) des personnages principaux en vue de garantir une clarté et une lisibilité de l'action, communiquée avec évidence, même à distance. La répétition de poses et de gestuelles typiques, exprimant une émotion spécifique, permettent de sorte qu'une fois revue, l'émotion soit immédiatement identifiable par le spectateur.

Ces sujets génériques se prêtent par ailleurs à une polysémie intéressante, un choix qui peut se comprendre dans

un but commercial³⁹. Le maître-licier-entrepreneur pouvait ainsi proposer une même série à tous les princes impliqués dans une même bataille, quel que soit leur camp⁴⁰. La grande majorité des tentures produites dans les ateliers flamands n'étaient en effet pas des commandes, mais furent réalisées à l'initiative des propriétaires des manufactures ou de marchands importants, qui décidaient des sujets et embauchaient les peintres, afin de vendre les tapisseries sur le marché de l'art libre⁴¹.

De plus, les clients n'achetaient pas nécessairement une tenture complète, mais le nombre de pièces qui leur était nécessaire en fonction de la place disponible ou de leur budget. La conception devait prendre en compte cet élément fondamental, sans rien enlever à la cohérence narrative de l'ensemble. Les tentures devaient donc être conçues sur la base de quelques pièces fondamentales et d'aventures annexes qui pouvaient se greffer aisément sur l'histoire principale. Il n'est pas rare non plus de retrouver les mêmes épisodes de batailles au sein d'histoires différentes, qu'il



Fig. 5. *César combattant un géant* d'une tenture de l'*Histoire de César*. Tapisserie tissée à Bruxelles, après 1550. Laine et soie, 330 × 485 cm. National Historical and Cultural Museum-Reserve Niasvizh, Biélorussie (inv. Gobelin01). © National Historical and Cultural Museum-Reserve, Niasvizh.

s'agisse des histoires de Scipion l'Africain, d'Alexandre le Grand ou de Cyrus⁴². Les entrepreneurs mélangeaient les compositions pour pouvoir augmenter une tenture d'un épisode ou pour la personnaliser. La nouveauté passe ici par la variété des épisodes à représenter au sein d'une série, afin que cette dernière soit plus attrayante pour un client potentiel.

Il convient enfin de souligner que ce sont majoritairement les généraux des victoires militaires qui pouvaient hésiter sur l'opportunité de représenter directement ou non les faits historiques auxquels ils avaient participé. Le duc d'Albe fit tisser ses propres victoires militaires, comme le troisième point le révélera, tandis que son prédécesseur à ce poste, Ferrante Gonzaga (1507-1557), commanda une tenture au moment de sa retraite en 1546, les *Fructus Belli*, pour laquelle son choix se limita à une allusion à une vie militaire active sans évoquer ses victoires précises⁴³. Le mérite final de ces triomphes revenait à l'empereur Charles

Quint. Au lieu d'exalter la gloire militaire, les *Fructus Belli* semblent d'ailleurs en réfuter le bien-fondé et suggèrent, dans une forme de méditation amère, les désillusions des événements.

LA BATAILLE TOPOGRAPHIQUE

■ Sans les qualités de stratège militaire de Fernando Álvarez de Toledo (1507-1582), troisième duc d'Albe, Charles Quint et Philippe II n'auraient peut-être pas obtenu autant de succès dans leurs campagnes⁴⁴. Déjà distingué lors de la conquête de Tunis en 1535, qui lui permet de gagner l'estime de l'empereur, il connaît la défaite à ses côtés lors du siège d'Alger en 1541, mais remporte en revanche la fameuse bataille de Mühlberg sur l'électeur de Saxe en 1547, ainsi que plusieurs victoires en Lorraine et sur les troupes pontificales. Sous Philippe II, il tente de soumettre les rebelles des Pays-Bas espagnols, puis exerce la fonction de régent (1567-1573) à la suite de Marguerite de Parme, laissant à





sa mort en 1582, une réputation de grand capitaine, mais aussi celle d'un homme impitoyable.

Lors de ses différents séjours aux Pays-Bas, le duc d'Albe acquit personnellement plusieurs tentures, dont une réédition de la *Conquête de Tunis* en 1560 (perdue aujourd'hui)⁴⁵. En 1567, il voulut également célébrer ses exploits militaires par l'achat d'une nouvelle tenture à Guillaume de Pannemaker, le maître-licier attitré de Philippe II. Trois pièces, portant les armes de Fernando Álvarez, sont ainsi conservées (*fig. 6 et 7*)⁴⁶. On ne peut préciser aujourd'hui si la tenture se présente dans sa forme complète, ni dans quelles circonstances et à quelles occasions les tapisseries étaient exposées. Les bordures latérales intègrent des paysages avec divers oiseaux et animaux, tandis que les bordures inférieures, plus originales, sont structurées par des convois de munitions et des chariots chargés de butins ou prisonniers de guerre. Les tapisseries révèlent en outre une autre forme de représentation de la bataille.

Ces pièces ont souvent été interprétées en tant que célébration de la bataille de Jemmigen⁴⁷. Cette dernière s'est déroulée le 21 juillet 1568, près de Jemgum, en Frise orientale. Elle s'est terminée par une victoire écrasante de l'armée du duc d'Albe sur celle des Provinces-Unies, commandée par Louis de Nassau. Si l'on s'en réfère à la narration développée par le chroniqueur et diplomate Bernardino de Mendoza, présent lors de la bataille, les trois pièces pourraient illustrer le *Passage de la rivière*, l'*Attaque*, puis la *Victoire*⁴⁸.

Guy Delmarcel a quant à lui envisagé une autre hypothèse. Il a suggéré de voir ici trois tapisseries immortalisant les victoires en Saxe, en particulier celle de Mühlberg⁴⁹, remportée le 23 avril 1547 par les troupes espagnoles contre les princes germaniques protestants, unis au sein de la Ligue de Smalkalde menée par Jean-Frédéric de Saxe. L'épisode décisif des troupes espagnoles franchissant l'Elbe sur des pontons est représenté de manière indubitable sur une des trois tapisseries. Par ailleurs, les deux épées entrecroisées de la Saxe, de même que le burelé de sable et d'or sur les étendards des adversaires des troupes impériales confirment cette hypothèse. Les pièces illustrent donc trois moments forts de la campagne : la *Victoire d'Ingolstadt* (1546), qui précède le *Passage de l'Elbe par les troupes impériales* et la *Victoire de Charles Quint sur Jean-Frédéric de Saxe* (1547)⁵⁰.

La victoire en Saxe était l'une des plus éclatantes de l'empereur et de son fidèle général. Il est intéressant de remarquer comment l'entourage impérial s'impliqua dans l'élaboration de tapisseries commémorant les campagnes victorieuses de Charles Quint sur les forces germaniques de

Fig. 6. *Le passage de l'Elbe* d'une tenture de la *Bataille de Mühlberg*. Tapisserie tissée à Bruxelles, atelier de Guillaume de Pannemaker, c. 1568-1570. Laine, soie, fils métalliques (or et argent). Madrid, Palacio de Liria, Colección Casa de Alba. © Fundación Casa de Alba.





la Ligue. En 1550, Marie de Hongrie charge en effet Michel Coxcie d'élaborer des petits patrons de la *Victoire sur le duc de Saxe*⁵¹. Elle possédait en outre neuf toiles sur la *Capture du duc de Saxe*, deux cartons de cette *Capture*, ainsi que la peinture de Titien représentant *Charles Quint à la bataille de Mühlberg* (Madrid, Museo Nacional del Prado)⁵².

Le dispositif narratif choisi se rapproche de l'instantané mis au point par Van Orley, mais s'en distingue fondamentalement par un horizon assez haut et des petites figures insérées dans une vue panoramique d'ensemble. Cette formule, largement inspirée de gravures contemporaines, qu'on pourrait qualifier de cartographiques, exclut le geste héroïque du protagoniste⁵³. Elle est identique à celle utilisée pour une réédition de la *Conquête de Tunis* achetée à Guillaume de Pannemaker par le cardinal Antoine Perrenot de Granvelle⁵⁴. La tapisserie de Granvelle synthétise à elle seule plusieurs tapisseries de l'*editio princeps*. Les éléments narratifs forts ont été éliminés au profit d'une vue panoramique semblable à une carte géographique. Pour cette tapisserie, le carton fut réalisé par le beau-frère de Guillaume de Pannemaker, le peintre Joos van Noevele⁵⁵. Il faudrait donc lui attribuer aussi les modèles de la *Victoire en Saxe*.

En conclusion, on voit combien les artistes flamands du XVI^e siècle furent inventifs et productifs en ce qui concerne les représentations de batailles. Ces tentures n'auraient cependant pu voir le jour sans des commanditaires ambitieux. La gouvernante des anciens Pays-Bas, Marie de Hongrie, fut la personnalité la plus impliquée dans ces innovations, que nous pourrions qualifier de « révolutionnaires » pour l'histoire de la tapisserie de la Renaissance. Marie de Hongrie avait en effet fait tisser à Bruxelles d'autres versions de la *Bataille de Pavie* et du *Grand Scipion* d'après Giulio Romano. Elle fut aussi l'initiatrice des tentures dédiées aux *Victoires en Saxe* de l'empereur, mais également de l'*editio princeps* de la *Conquête de Tunis*, dont elle supervisa le tissage au quotidien, et dont elle commanda une réédition pour elle-même. Si les tentures de Tunis ou de Pavie sont exceptionnelles par leur ambition et leur singularité, des trois dispositifs exposés ci-avant, c'est la bataille générique qui connaît la plus grande fortune dans le genre de la tapisserie à la Renaissance autour des hauts faits de Scipion, Hannibal ou César, échos lointains aux guerres européennes de l'âge moderne pourtant marquées par la révolution militaire : attribut puissant de la gloire, par son sujet et son médium, la bataille reste encore à l'honneur dans la tapisserie aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Fig. 7. *Victoire de Charles Quint sur Jean-Frédéric de Saxe* d'une tenture de la *Bataille de Mühlberg*. Tapisserie tissée à Bruxelles, atelier de Guillaume de Pannemaker, c. 1568-1570. Laine, soie, fils métalliques (or et argent). Madrid, Palacio de Liria, Colección Casa de Alba. © Fundación Casa de Alba.

Notes

1. Sur les batailles tissées des ducs de Bourgogne, voir RAPP BURI Anna et STUCKY-SCHÜRER Monica, *Burgundische Tapiserien*, Munich, Hirmer, 2001.
2. Voir, par exemple, la fortune en tapisserie d'Alexandre le Grand, modèle par excellence du conquérant. Cf. BARBE Françoise, STAGNO Laura et VILLARI Elisabetta (dir.), *L'Histoire d'Alexandre le Grand dans les tapisseries au XV^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2013.
3. Sur l'artiste, voir en dernier lieu : BÜCKEN Véronique et DE MEÛTER Ingrid (dir.), *Bernard van Orley*, Bruxelles, Bozar Books/Mardaga, 2019 (avec bibliographie antérieure).
4. Cf. notamment LE GALL Jean-Marie, *L'honneur perdu de François I^{er}. Pavie, 1525*, Paris, Payot, 2015. D'une manière plus générale, voir POTTER David, *Renaissance France at War. Armies, Culture and Society, c. 1480-1560*, Woodbridge, The Boydell Press, 2008.
5. Tenture conservée à Naples, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, inv. IGMN 144483-9. Parmi les nombreuses publications dédiées à la tenture de Pavie, voir les plus fondamentales : CASALI Luigi, FRACCARO Cristina et PRINA Vittorio, *Gli arazzi della battaglia di Pavia nel Museo di Capodimonte a Napoli*, Pavie, ViGIEffe, 1993 ; SPINOSA Nicola, COQUERY Emmanuel et SANTUCCI Marina (dir.), *La Bataille de Pavie*, Paris, RMN, 1999 ; BUCHANAN Iain, « The Battle of Pavia and the Tapestry Collection of Don Carlos: new documentation », *The Burlington Magazine*, vol. 144, 2002, p. 345-351 et notice in CAMPBELL Thomas (dir.), *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2002, p. 321-328 ; PAREDES Cecilia, « La guerre comme décor : expressions contrastées de l'humanisme militaire dans les tapisseries », in Olga MEDVEDKOVA et Émilie D'ORGEIX (dir.), *Architectures de guerre et de paix. Du modèle militaire antique à l'architecture civile moderne*, Bruxelles, Mardaga, 2013, p. 195-207 et « The Confusion of the Battlefield. A New Perspective on the Tapestries of the Battle of Pavia (c. 1525-1531) », *RIHA Journal*, 0102, décembre 2014 [https://www.riha-journal.org/articles/2014/2014-oct-dec/parades-battle-of-pavia] ; BUCHANAN Iain, *Habsburg Tapestries*, Turnhout, Brepols, 2015, p. 125-136 ; DELMARCEL Guy, « Les tapisseries de la Bataille de Pavie : état actuel de la question », in Encarnación Sánchez GARCÍA et Roberto MONDOLA (dir.), *In onore di Pallade. La Propalladia di Torres Naharro per Ferrante D'Avalos e Vittoria Colonna*, Naples, Tullio Pironti, 2020, p. 101-107 ; ZALAMA Miguel Angel, « Magnificencia y propaganda bélica de Carlos V: los tapices de la Batalla de Pavia y de la Jornada de Túnez », in Inmaculada Rodríguez MOYA et Victor MINGUEZ (dir.), *Rex Bellum. Visiones artísticas de guerra y conquista*, Gijón, Trea, 2021, p. 37-62.
6. Le nombre d'éditions est actuellement porté à deux, si l'on considère les quelques tapisseries présentées à Soliman le Magnifique par Dermoyen en 1533. PAREDES Cecilia, « The Confusion of the Battlefield... », art. cité.
7. Pour une transcription du document, voir GACHARD Louis-Prospér, « Articles originaux des anciennes assemblées nationales de la Belgique », *Revue de Bruxelles*, vol. 3, 1839, p. 33-34.
8. Cf. PAREDES Cecilia, « The Confusion of the Battlefield... », art. cité.
9. *Ibid.*
10. Paris, musée du Louvre, département des Arts Graphiques, inv. 20163-20169. Voir CAMPBELL Thomas (dir.), *Tapestry in the Renaissance...*, *op. cit.*, p. 297 et p. 321 ; PAREDES Cecilia, « The Confusion of the Battlefield... », art. cité ; BUCHANAN Iain, *Habsburg Tapestries*, *op. cit.*
11. Pour les récits des soldats de l'armée impériale, voir FRUNDSBERG Georg von, *Ro. keiserliche Schlacht mit dem König von Frankreich, beschehen vor Pavia, uff sant Mathis tag im jar 1525*, Mayence, 1525 (Universitäts Leipzig, F3186 ; pour une autre version intéressante, voir Paris, BnF, Rothschild 2127) ; WINTZNERER Caspar, *Die Schlacht vor Pavia mit dem Kayser Carl dem Fünfften des Name(n)s und Kunig Francisco vo(n) Frankreich, geschehen auff den XXIIIJ Tag des Hornungs den Tag Sant Mathis, do man zalt M.CCCCC und XXV. Jahr*, Landshut, 1925.
12. « [...] Nombreux sont ceux qui ont prophétisé que sous le règne de ce prince très chrétien, le monde entier allait accueillir notre sainte foi catholique et voir l'accomplissement de notre Rédempteur [...] » (VALDES Alfonso de, cf. BATAILLON Marcel, *Erasmus y España. Estudios sobre historia espiritual de España el siglo XVI*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 226 sq.). Voir aussi SANTA CRUZ Alonso de, *Crónica del emperador Carlos V compuesta por... su cosmografo mayor*, 5 vol., Madrid, Real Academia de la Historia, 1920-1922. Ce traitement littéraire encomiastique de la bataille visant à élever Pavie au rang des plus grands combats de l'Antiquité, et comparant flatteusement Charles Quint aux figures de César ou d'Hector, est rapidement adapté dans les décors des entrées triomphales, comme lors de son mariage avec Isabelle de Portugal en mars 1526 à Séville, placé sous les signes de la Gloire et de la Renommée. Cf. CROUZET Denis, *Charles Quint. Empereur d'une fin des temps*, Paris, Odile Jacob, 2016, p. 38.
13. Il est intéressant de souligner que les artistes des pays germaniques ont produit un nombre conséquent d'œuvres graphiques sur le thème de la bataille de Pavie. Une étude globale sur l'iconographie relative à Pavie reste à entreprendre. Voir par exemple la célèbre représentation de la bataille de Jörg Breu (1525) dans CUNEO Pia E., *Art and Politics in Early Modern Germany. Jörg Breu the Elder and the Fashioning of Political Identity, ca. 1475-1536*, Leyde, Brill, 1998, p. 131-133 ; PAREDES Cecilia, « The Confusion of the Battlefield... », art. cité.
14. Une citation de la *Prise de Carthage* dans un petit patron de l'*Histoire de Romulus et Remus*, daté de 1524, suggère que des modèles de la série de Scipion étaient à sa disposition à Bruxelles. Cf. CAMPBELL Thomas (dir.), *Tapestry in the Renaissance...*, *op. cit.*, p. 344.
15. Au sujet des modèles de Scipion et des différentes éditions tissées, voir notamment *ibid.*, p. 341-349, mais également : JESTAZ Bertrand et BACOU Roseline (dir.), *Jules Romain. L'histoire de Scipion, Tapisseries et dessins*, Paris, RMN, 1978 ; KNAUER Elfriede, « The Battle of Zama after Giulio Romano: a Tapestry in the American Academy in Rome », *Memoirs of the American Academy in Rome*, part. I, 50, 2005 (2006), p. 221-265 et part. II, 51/52, 2006 (2007), p. 239-276.
16. Sur la tenture, voir BAUER Rotraud (dir.), *Die Portugiesen in Indien. Die Eroberungen Dom João de Castros auf Tapiserien*, Vienne, Kunsthistorisches Museum, 1992.
17. Sur la narration chez Giulio Romano, voir aussi HARTT Frederick, *Giulio Romano*, New Haven, Yale University Press, 1958, vol. 1, p. 9-11 et sur les dessins de Scipion, p. 227-231.
18. Notamment le *Massacre des Innocents* de Raimondi d'après Raphaël (c. 1512).
19. Voir CAMPBELL Thomas (dir.), *Tapestry in the Renaissance...*, *op. cit.*
20. BUCHANAN Iain, *Habsburg Tapestries*, *op. cit.*, p. 75-81 et « The Tapestry Collection of Mary of Hungary », in Bertrand FEDERINOV et Gilles DOCQUIER (dir.), *Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas. Actes du colloque tenu au Musée royal de Mariemont les 11 et 12 novembre 2005*, Morlanwelz, musée royal de Mariemont, 2008, p. 145-155.
21. CALVETE DE ESTRELLA Juan Cristóbal, *Le très-heureux voyage fait par très-haut et très-puissant prince Don Philippe...* (Anvers, 1552), trad. Jules Petit, vol. 3, Bruxelles, Fr.-J. Olivier, 1876, p. 89-90.
22. ALVAREZ Vicente, *Relation du beau voyage que fit aux Pays-Bas, en 1548, le prince Philippe d'Espagne, notre seigneur...* (Medina del Campo, 1551), trad. Marie-Thérèse Dovillée, Bruxelles, Presses Académiques Européennes, 1964, p. 96-97.
23. Comme l'indiquait l'inscription courant sur la bordure « DIVI SCIPIONIS VICTORiarvm AC TRIVMPHORVM COPIOSISSIMVS TRIVMPHVS ». *Ibid.*
24. BUCHANAN Iain, *Habsburg Tapestries*, *op. cit.*, p. 80.
25. Voir *supra* au sujet des comparaisons héroïques entre la bataille de Pavie et celles de l'Antiquité.

26. CALVETE DE ESTRELLA Juan Cristóbal, *Le très-heureux voyage*, *op. cit.*, p. 151-152.
27. BUCHANAN Iain, *Habsburg Tapestries*, *op. cit.*
28. BUCHANAN Iain, « The Battle of Pavia... », art. cité.
29. Tenture conservée à Madrid, Patrimonio Nacional, série 13. Sur la *Conquête de Tunis*, voir en premier lieu HORN Hendrik J., *Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and his Conquest of Tunis: Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries*, 2 vol., Doornspijk, Davaco, 1989. Pour une synthèse récente, voir BUCHANAN Iain, in Elizabeth CLELAND (dir.), *Grand Design. Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, New Haven, Yale University Press, 2014, p. 320-331.
30. Une hypothèse énoncée en introduction par Elizabeth CLELAND, *ibid.*
31. Cf. HORN Hendrick, *Jan Cornelisz Vermeyen...*, *op. cit.* et HAAG Sabine et SCHMITZ-VON LEDEBUR Katja (dir.), *Kaiser Karl V. erobert Tunis. Dokumentation eines Kriegszuges in Kartons und Tapisserien*, Vienne, Kunsthistorisches Museum, 2013.
32. « [...] Considerando el que lo miralre que lo vee desde Barcelona donde se comen/co la navegacion para Tunez. La quales entrel/levant y mediodia: dexando el norte detras sobre/ hombro yzquierdo, pues fundados/ en este verdad; se pueden despues mejor/ entender las particularidades de los otros/ tapizes y el sitio de aquellas partes do pas/ so lo que en ellos se contiene ».
33. Voir BUCHANAN Iain, « The Tapestries Acquired by King Philip II in the Netherlands in 1549-50 and 1555-59. New Documentation », *Gazette des Beaux-Arts*, 134, 1999, p. 131-152.
34. DONNET Fernand, *Le Chapitre de la Toison d'or tenu en l'église Notre Dame en l'an 1555 lors du second séjour du Roi Philippe II en la Ville d'Anvers*, Anvers, Tavernier, 1924.
35. Dans un premier temps, ce procédé sera illustré par l'*Histoire de Jacob* (Bruxelles, musée Art & Histoire). Sur l'*Histoire de Jacob*, voir DE MEÛTER Ingrid, « L'histoire de Jacob », in Véronique BÜCKEN et Ingrid DE MEÛTER (dir.), *Bernard van Orley*, *op. cit.*, p. 286-288. D'une manière générale, notons que les tapisseries sur les thèmes bibliques comportent également des représentations d'armées en marche et de prises de villes.
36. Sur Coecke, voir CLELAND Elizabeth (dir.), *Grand Design...*, *op. cit.* Sur Coxcie, voir JONCKHEERE Koenraad (dir.), *Michiel Coxcie and the Giants of his Age*, Londres, Miller, 2013.
37. Dans cette édition de Scipion (datée de c. 1550), seules la *Bataille du Tessin* et la *Contenance de Scipion* paraphrasent les modèles de Giulio Romano. En ce qui concerne les *Guerres Judaiques*, voir AURIGEMMA Maria Giulia et AZZARELLO Maria (dir.), *La cultura degli arazzi fiamminghi di Marsala tra Fiandre, Spagna e Italia*, (actes du colloque international Marsala, 1986), Palerme, 1988.
38. La tenture originelle en dix pièces n'a que partiellement survécu. Il faut rattacher la pièce de *César tuant un géant* du musée de Niasvitzh en Biélorussie au corpus des oeuvres conservées. Pour une reconstitution de la tenture, voir CAMPBELL Thomas, « New Light on a Set of History of Julius Caesar Tapestries in Henry VIII's Collection », *Studies in the Decorative Arts*, n° 5, 1998, p. 2-39; KARAFEL Lorraine, « The Story of Julius Caesar », in Elizabeth CLELAND (dir.), *Grand Design...*, *op. cit.*, p. 254-265.
39. Wolfgang Brassat note que le traitement de l'histoire en tapisserie porte souvent un message politique dilué de manière à favoriser les remplois. BRASSAT Wolfgang, *Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Berlin, Mann, 1992, p. 101-108.
40. Voir, entre autres, le cas d'Othon-Henri de Wittelsbach, duc de Neubourg et électeur palatin (1502-1559). Converti à la Réforme en 1543, ce dernier possédait tout comme ses rivaux des tentures classiques (*Histoire d'Alexandre, Guerre de Troie*). Le prince-électeur établit également une manufacture à Neubourg, où il fait tisser une tenture du *Siège de Vienne* (1529) vers 1544-1545 (aujourd'hui perdue). Pour un aperçu de sa collection, voir HUBACH Hans, « Tapisserien im Heidelberger Schloss 1400-1700. Grundzüge einer Geschichte der ehemaligen Sammlung der Pfälzer Kurfürsten », in Carla FANDREY (dir.), *Tapisserien. Wandteppiche aus den staatlichen Schlössern und Gärten Baden-Württembergs*, Weinheim, Diesbach, 2002, p. 98-103.
41. Un aspect important mis en évidence par BERTRAND Pascal et DELMARCEL Guy, « L'histoire de la tapisserie, 1500-1700. Trente-cinq ans de recherche », *Perspective. Revue de l'INHA*, n° 1, 2008, p. 227-250.
42. Un emploi de scènes de l'histoire de Cyrus au sein de celle d'Alexandre le Grand est développé dans BROSENS Koenraad et MAYER-THURMAN Christa (dir.), *European Tapestries in the Art Institute of Chicago*, New Haven, Yale University Press, 2008, cat. 37, p. 230.
43. Voir DELMARCEL Guy (dir.), *Autour des Fructus Belli : une tapisserie de Bruxelles du XVI^e siècle*, Paris, RMN, 1992.
44. Pour une synthèse sur la vie et le mécénat du troisième duc d'Albe, voir EBBEN Maurits, LACY-BRUIJN Margriet et HÖVELL TOT WESTERFLIER Rolof van (dir.), *Alba. General and Servant to the Crown*, Rotterdam, Karwansaray Publishers, 2013. D'une manière plus générale, voir CHECA Fernando (dir.), *Treasures from the House of Alba. 500 Years of Art and Collecting*, Madrid, El Viso, 2015.
45. La tenture fut également retissée, en version plus modeste, pour Marie de Hongrie, Éléonore d'Autriche et Marie de Portugal. Voir BUCHANAN Iain, « The Duke of Alba's tapestry acquisitions in the Low Countries (c. 1555-73) », in Daan van HEESCH, Robrecht JANSSEN, Jan van der STOCK (dir.), *Netherlandish Art and Luxury Goods in Renaissance Spain. Studies in honor of Professor Jan Karel Steppe*, Turnhout, Harvey Miller, 2018, p. 123-132.
46. Madrid, Palacio de Liria, collection du duc d'Albe.
47. Cf. GÖBEL Henrich, *Wandteppiche*, 6 vol., I : *Die Niederlande*, vol. 1, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1923, p. 312-313; PEREZ DE TULEDA Almudena, « The Third Duke of Alba: Collector and Patron of the Arts », in Maurits EBBEN, Margriet LACY-BRUIJN et Rolof van HÖVELL TOT WESTERFLIER (dir.), *Alba. General and Servant to the Crown*, *op. cit.*, p. 182-184; BUCHANAN Iain, « The Duke of Alba's tapestry acquisitions in the Low Countries... », art. cité.
48. MENDOZA Bernardino de, *Commentaires de Bernardino de Mendoza sur les événements de la Guerre des Pays-Bas 1567-1577*, trad. Loumier, éd. colonel Guillaume, 2 vol., Bruxelles, Ch. Muquardt, 1860-1863, vol. 1, p. 132-157. Sur Mendoza, voir BUCHANAN Iain, *ibid.*
49. DELMARCEL Guy, « La tenture des *Guerres Judaiques* à Marsala et l'atelier bruxellois C.T. », in Maria Giulia AURIGEMMA et Maria AZZARELLO (dir.), *La cultura degli arazzi...*, *op. cit.*, p. 103. Hypothèse reprise dans *La tapisserie flamande du XV^e au XVIII^e siècle*, Paris, Imprimerie nationale, 1999, p. 124 et 136, mais aussi dans CAMPBELL Thomas (dir.), *Tapestry in the Renaissance...*, *op. cit.*, p. 269-270; RAMIREZ RUIZ Victoria, *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*, thèse d'histoire de l'art, sous la dir. de Guy Delmarcel et Jesús Cantera Montenegro, universidad Complutense de Madrid, 2012, vol. 1, p. 271 et 293, vol. 2, p. 311-313, p. 383-387; REDIN MICHAUS Gonzalo, « Los tapices de *Las jornadas de Alemania* del Gran Duque de Alba: del Bombardeo de Ingolstadt a la Batalla de Mühlberg », in Gonzalo REDIN MICHAUS (dir.), *Nobleza y coleccionismo de tapices entre la Edad Moderna y Contemporánea: Las Casas de Alba y Denia Lerma*, Madrid, Arco/libros, 2018, p. 59-83.
50. Enfin, une relation précise entre les tapisseries et la chronique de Luis de Ávila y Zúñiga, un proche de Charles Quint et de Philippe II, appuie définitivement cette hypothèse. *Comentario de la guerra de Alemania hecha por Carlos V, máximo emperador romano, rey de España, entre los años 1546 y 1547*, Anvers, 1550. Cet élément est mis en évidence dans REDIN MICHAUS Gonzalo, « Los tapices de *Las jornadas de Alemania* del Gran Duque de Alba... », art. cité.
51. Pour les documents et une mise en perspective de la guerre en Saxe, voir STEPPE Jan-Karel, « Vlaams tapijtwerk van de 16de eeuw in Spaans koninklijk bezit », *Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de kuns-*

- geschiedenis der Nederlanden*, vol. 2, Gand, Uitg. Vereniging voor de Geschiedenis der Textielkunsten, 1968, p. 754-764.
52. BUCHANAN Iain, *Habsburg Tapestries*, *op. cit.*, p. 81.
53. Pour cette typologie bien établie, voir notamment DELAPLANCHE Jérôme et SANSON Axel, *Peindre la guerre*, Paris, Chaudun, 2009, p. 100-118 et DELAPLANCHE Jérôme, « Pour une approche typologique de la peinture de bataille au XVII^e siècle », *Cahiers de la Méditerranée*, 83, 2011, « Guerres et guerriers dans l'iconographie et les arts plastiques », p. 111-118 [<https://journals.openedition.org/cdlm/6128>].
54. La pièce est conservée à l'hôtel de ville de Malines (dépôt au Museum Hof van Busleyden). Le duc d'Albe acheta une pièce semblable (aujourd'hui perdue). Voir BUCHANAN Iain, « The Duke of Alba's tapestry acquisitions in the Low Countries... », art. cité.
55. Le peintre est mentionné dans une lettre de Viron, maître des comptes du cardinal, adressée à Granvelle (datée du 25 janvier 1565), voir PIQUARD Maurice, « Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, vol. 19, 1950, p. 111-126. Sur ce peintre, voir KERKHOVE André van den, « Un essai d'identification, le peintre-cartonnier Joos van Noevele, beau-frère de Willem de Pannemaker », *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, vol. 45, 1973, p. 243-251.