

MARIE DE HONGRIE

Art & Pouvoir à la Renaissance

MARIE DE HONGRIE

Art & Pouvoir à la Renaissance



Catalogue de l'exposition présentée au Domaine & Musée royal de Mariemont du 22 novembre 2025 au 10 mai 2026, dans le cadre du festival EUROPALIA ESPAÑA, sous le Haut Patronage de Sa Majesté la Reine.

L'exposition s'articule avec un projet de coopération européenne, financé par le programme *Europe Créative*, et est le fruit d'une collaboration entre :

Domaine & Musée royal de Mariemont (DMRM) –
Fédération Wallonie-Bruxelles
Richard VEYMERS, Directeur général

Katholieke Universiteit Leuven (KU Leuven)
Severine VERMEIRE, Rectrice

Centre d'études supérieures de la Renaissance (CESR)
– Université de Tours
Philippe VENDRIX, Directeur du programme Ricercar Lab

Commissariat

Gilles DOCQUIER, Commissaire, Conservateur de la
Section d'Histoire régionale et domaniale au DMRM

Krista DE JONGE, Commissaire et scientifique associée,
Professeur émérite de la KU Leuven

Lara BAUDEN, Assistante curatoriale au DMRM

Comité scientifique international

Jean-Marie CAUCHIES, Professeur émérite de l'Université Saint-Louis et de l'Université catholique de Louvain,
Membre titulaire de l'Académie royale de Belgique

Laure FAGNART, Maître de recherches du F.R.S.-FNRS
à l'Université de Liège

Bertrand FEDERINOV, Conservateur de la Section des
Livres précieux au DMRM

José Eloy HORTAL MUÑOZ, Professeur à l'Universidad
Rey Juan Carlos (Madrid)

Jean-Paul HOYOIS, Secrétaire général d'Hannonia –
Centre d'information et de contact des cercles d'his-
toire, d'archéologie et de folklore du Hainaut

Merlijn HURX, Professeur à la KU Leuven

Gustaaf JANSSENS, Professeur émérite de la KU Leuven,
Archiviste honoraire du Palais royal

Yves JUNOT, Maître de conférences à l'Université Poly-
technique Hauts-de-France (Valenciennes)

Kathleen LOUW, Gestionnaire de projets européens au
DMRM

Pieter MARTENS, Professeur à la Vrije Universiteit
Brussel

Coordination de la publication

Jean-Sébastien BALZAT

Assistante d'édition

Fantine LEQUEUX

Graphisme

Justine PERIAUX

Photographies et traitement des images

Andy SIMON

Traduction

Coraline MOINY et Philotrans

Impression

Snel Grafics

ISBN : 978-2-931215-15-9

Dépôt légal : 2025/0451/219

PLU : 0121

Toutes les contributions sont placées sous la responsabilité des auteurs à l'exception des légendes développées rédigées par les éditeurs.



Cofinancé par
l'Union européenne

MARIE DE HONGRIE

Art & Pouvoir à la Renaissance

Sous la direction de Jean-Marie Cauchies et Gilles Docquier

Sommaire



24 Marie de Hongrie, un retour aux sources
Krista De Jonge & Gilles Docquier

27 Charles Quint et la reconfiguration
de l'Europe de 1539-1540: *songe, illusion
ou phantasme ou mensonge?*
María José Rodríguez-Salgado



Rôles & Portraits

47 Charles Quint et l'expansion dynastique
de la Maison de Habsbourg
José Martínez Millán

57 Marie de Hongrie, une femme au service de sa
famille et des Pays-Bas: *pour votre honneur et la
reputation de la maison*
Jean-Paul Hoyois

67 Du prince héritier au monarque universel:
Philippe II au service de la foi et de l'État
Gustaaf Janssens

75 Les hommes autour de la régente: Marie de
Hongrie et la haute noblesse des Pays-Bas
Hans Cools

81 Les Granvelle, des Comtois au service des
Habsbourg
Damien Fontvieille



Territoires & Gouvernance

• La Maison de Habsbourg

97 Déléguer pour gouverner: les gouverneurs
généraux dans les Pays-Bas
René Vermeir

103 Des lettres pour gouverner: l'incomparable
correspondance entre Marie de Hongrie et
Charles Quint
Jean-Paul Hoyois

107 La scène du pouvoir: échanges et transferts
entre les cours des Pays-Bas et de la monarchie
hispanique
José Eloy Hortal Muñoz

115 Marie de Hongrie, médiatrice de la délicate
question de l'héritage des Habsbourg
Liesbeth Geevers

• Le Cercle de Bourgogne

131 Des territoires fédérés: Pays-Bas et
Franche-Comté
Jean-Marie Cauchies & Damien Fontvieille

137 Transaction d'Augsbourg et Pragmatique Sanc-
tion (1548-1549): un héritage à affermir
Monique Weis & Jean-Marie Cauchies

141 Des matières à gérer, des coutumes à fixer, des
lois à promulguer
Jean-Marie Cauchies

• Le comté de Hainaut

155 Charles Quint et le Hainaut: des relations
privilegiées ?
Jean-Marie Cauchies

163 Le comté de Hainaut, terre de noblesse
Yves Junot & Violet Soen

175 Le comté de Hainaut mis en scène: un beau et
plaisant *jardinet*
Véronique Flammang

• La prévôté de Binche

189 La prévôté de Binche, ville et campagnes d'une
maîtresse femme
Gilles Docquier

195 Marie de Hongrie, princesse-architecte de la
Renaissance: palais et maison de plaisance
Krista De Jonge



Arts & Lettres

223 De Charles Quint à Philippe II: conceptions
changeantes de la fonction princière
Monique Weis

227 Charles Quint et son récit officiel: propagande
et construction d'une légende impériale
Juan Carlos D'Amico

- 235 De l'homme au mythe : l'élaboration de l'image publique de Charles Quint
Inmaculada Rodríguez Moya & Laure Fagnart
- 243 L'iconographie du pouvoir : les commandes architecturales de Marie de Hongrie, de Bruxelles à Binche
Krista De Jonge
- 251 Des réseaux plutôt que des ethnies : la place des portraits de souverains dans les anciens Pays-Bas
Walter Cupperi
- 259 Pour un nouveau portrait de cour : l'œil expert de Marie de Hongrie
Diane H. Bodart
- 265 Marie de Hongrie et les arts : une approche de sa collection et de son mécénat
Almuneda Pérez de Tudela



Cérémonies & Festivités

- 291 Un retour au «pays» sous haute tension : l'empereur, la régente et la révolte de Gand
Anne-Laure Van Bruaene
- 297 Voyage initiatique, tournée triomphale : l'entrée en scène du prince héritier
Krista De Jonge & Gilles Docquier
- 303 Des fêtes côté cour, côté jardins : les *Triumphes* de Binche-Mariemont (1549)
Krista De Jonge & Gilles Docquier
- 313 La musique des *Triumphes*
Camilla Cavicchi
- 319 Abdications, transmission du pouvoir et effacement de l'empereur
Gustaaf Janssens
- 327 Les funérailles de Charles Quint : vitrine d'un pouvoir bien vivant
Gustaaf Janssens



Guerres & Paix

- 361 Une rivalité exportée : le conflit Valois-Habsbourg, de l'Italie aux frontières des Pays-Bas
Jean-Paul Hoyois
- 369 Entre enjeu stratégique et secret d'État : la première carte du Hainaut par le Montois Jacques de Surhon
Christine Gobeaux
- 375 Superviser le territoire frontalier : les voyages d'inspection
Pieter Martens
- 381 Défendre le territoire frontalier : les fortifications
Pieter Martens
- 391 La folle chevauchée du roi de France Henri II durant l'été 1554
Bertrand Federinov
- 397 De la «guerre universelle» à la paix nécessaire : le dernier acte de l'affrontement entre Habsbourg et Valois
Bertrand Haan
- ◆
- 431 1539-1559, une période cruciale : l'affirmation de la monarchie hispanique des Habsbourg
José Eloy Hortal Muñoz & Félix Labrador Arroyo
- 441 Conclusions
Jean-Marie Cauchies & Gilles Docquier
- 445 Bibliographie

CAT. 7

D'après Joos van Cleve PORTRAIT D'ÉLÉONORE D'AUTRICHE

Après 1530

Huile sur bois

H. 74,5; L. 58,8 cm

Lennik, Château de Gaasbeek, inv. 0624

Provenance : vente Hamilton (Londres, 1882)



BIBLIOGRAPHIE

Renson & Casteels 1979, p. 49 (les auteurs y suggèrent que les mains ont été retouchées); Hand 2004, p. 101-103 et cat. 86-87, spéc. cat. 86.5, p. 168-170; Scailliérez 2011, p. 86-111, spéc. p. 102-109; Leeftang 2015, p. 178; Scailliérez 2017, p. 256-259.

Entre mars 1529, quand meurt sa première épouse, Anna Vijd, et février 1533, quand un acte le signale à Anvers, Joos van Cleve séjourne à la cour de France. Si on en croit Lodovico Guicciardini, l'Anversois y réalise la *pourtraicture du Roy au naturel, de la Royne, et de plusieurs autres Princes*. L'historien florentin semble bien informé puisque nous sont parvenues plusieurs versions d'un *Portrait de François I^{er}* et d'un *Portrait d'Éléonore d'Autriche*, attribuées à Joos van Cleve et à son atelier. S'ils présentent des similitudes, les portraits du roi et de la reine de France ne constituent pas un pendant : François et Éléonore regardent dans la même direction et sont tous les deux tournés vers la gauche, ce qui est inhabituel s'il s'agissait d'un double portrait d'époux.

Dans le tableau conservé à Gaasbeek, comme dans d'autres répliques connues, Éléonore d'Autriche présente le prognathisme et le léger strabisme emblématiques des Habsbourg. La sœur de Charles Quint et de Marie de Hongrie est montrée telle qu'elle devait paraître au moment de son arrivée dans le royaume de France en 1530. La nouvelle épouse de François I^{er} est en effet habillée d'une robe avec un décolleté carré et des manches à cre-

vés ; elle porte aussi une toque de velours noir, suivant ainsi la mode espagnole, ce qu'elle ne fera qu'au tout début de son règne français : dans le portrait émaillé que Léonard Limosin fit d'elle en 1536 (Écouen, Musée national de la Renaissance, inv. Cl 2520), Éléonore a déjà adopté la mode française. Par ailleurs, les bijoux – collier en or, avec des perles et des saphirs, boucles d'oreilles et parure fixée dans les cheveux – évoquent ceux qu'elle avait reçus au moment de son premier mariage avec Emmanuel I^{er} de Portugal, entre 1518 et 1521.

Si, dans les meilleures versions, à savoir celles des collections royales britanniques (RCIN 403369) et du Kunsthistorisches Museum de Vienne (inv. GG6079), Éléonore adresse au spectateur une lettre avec une inscription, en espagnol, la désignant comme la « reine très chrétienne », elle tient une orange dans l'exemplaire de Gaasbeek. Il en va de même dans une autre réplique, en forme de *tondo*, conservée dans les collections du Koninklijk Huisarchief de La Haye (SC-0073). Symbole de fertilité, le fruit peut faire allusion à l'union récemment négociée entre la sœur de l'empereur et son éternel rival, François I^{er}. **L.F.**

CAT. 8

D'après Christoph Amberger PORTRAIT DE CHARLES QUINT

Après 1532

Huile sur bois transposée sur toile

H. 67,5; L. 51 cm

Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. P 755, mise en dépôt au Musée de l'Hospice Comtesse

Provenance : collection Antoine Brasseur, entré au Palais des Beaux-Arts en 1891

BIBLIOGRAPHIE

Löcher 1969, p. 11-15; Checa Cremades 1999, p. 170; Kranz 2004, cat. 9a, p. 261-262; Bodart 2011, p. 73-76.



En 1532, année marquée par la Diète impériale convoquée entre février et septembre à Ratisbonne, un portrait de Charles Quint est commandé au peintre de la cour d'Augsbourg Christoph Amberger. L'œuvre, datée en raison de l'inscription *Aetatis XXXII* qui l'accompagne, est connue en plusieurs exemplaires. Celui conservé aux Staatliche Museen de Berlin (inv. 556) est considéré comme l'un des plus aboutis ; celui du Palais des Beaux-Arts de Lille le reproduit avec fidélité. Parallèlement aux versions peintes, des gravures traduisent aussi le modèle d'Amberger, signes que la composition a connu un succès certain et, probablement, une large diffusion.

La période avait vu se multiplier les portraits de Charles Quint, qui, après le séjour en Italie lié au couronnement impérial, demeure en Flandre et en Allemagne entre mai 1530 et octobre 1532. En 1530, Jan Cornelisz Vermeyen, peintre de Marguerite d'Autriche à Malines, dépeint le prince avec une paire de gants (Cat. 6). La même année,

Barthel Beham, artiste au service du duc de Bavière Guillaume IV, le montre avec le collier de l'ordre de la Toison d'or. Si Christoph Amberger reprend ces deux motifs, il donne davantage d'ampleur à l'effigie puisqu'il intègre les bras et les mains de l'empereur, ici présenté à mi-buste. Les mains reposent sur un parapet. L'une gantée tient un livre, l'autre baguée serre le second gant. L'empereur a revêtu des habits sombres et sobres, qu'il appréciait si on en croit les chroniques officielles et qui ne le distinguaient guère des membres de sa famille ou de sa cour. Le rang impérial du modèle est plutôt donné à voir par les armoiries et la devise, dépeintes dans la partie supérieure du tableau. Sur un fond clair et neutre se détachent en effet nettement le blason de Charles Quint et les colonnes d'Hercule, accompagnées du mot *PLVSS [sic] OVLTRE*. La lumière éclaire vigoureusement la composition. Elle n'adoucit pas les traits peu flatteurs du prince et accentue même son emblématique prognathisme, déjà souligné par la bouche montrée entrouverte. **L.F.**





CAT. 9

D'après Titien

PORTRAIT DE MARIE DE HONGRIE

Après 1548

Huile sur toile

H. 98 ; L. 84 cm

Paris, Musée des Arts décoratifs, inv. PE243

Provenance : legs Émile Peyre (1905)

En janvier 1548, à presque soixante ans, Titien se rend à Augsbourg, où Charles Quint, encouragé par sa récente victoire à Mühlberg sur les princes protestants allemands, rassemble sa cour et convoque une Diète afin de trouver une issue au contentieux religieux et régler la succession de ses titres et territoires. Plus d'une vingtaine de tableaux sont commandés au peintre vénitien, qui avait fait le voyage avec son fils, Orazio, son neveu, Cesare, et l'un de ses assistants, Lambert Sustris. Marie de Hongrie prend amplement part à ces commandes (voir ci-dessous p. 259). Si le célèbre *Portrait équestre de Charles Quint* (III. 8) est peint à l'initiative de l'empereur, il est significatif de constater qu'il est répertorié en 1558 dans l'inventaire dressé après le décès de la sœur de Charles Quint, parmi les biens qu'elle avait emportés en Espagne en 1556. Son propre portrait de la main de Titien est lui aussi enregistré dans le document : *Yten otro rretrato de la cristianysima rreyna Maria de Hungria, con su tocado e vestido que traya hordinario, hecha sobre lienzo por Tiçiano*. À destination du palais de Binche, Marie de Hongrie demande encore au maître vénitien de peindre la série des *Damnés*, tels qu'ils sont décrits dans les *Métamorphoses* d'Ovide, à savoir *Sisyphé* et *Tityus*, conservés au Prado (III. 94-95), *Tantale* et *Ixion*, aujourd'hui perdus.

L'original du portrait de la gouvernante des Pays-Bas par Titien ne nous est pas parvenu. On en connaît plusieurs répliques, dont celle du Musée des Arts décoratifs de Paris. Comme dans la plupart des portraits qui ont été réalisés d'elle après 1526, Marie de Hongrie est dépeinte en veuve : après la mort de son époux, Louis II de Hongrie, elle ne s'était jamais remariée et avait adopté le costume de veuve. Invariablement ou presque, cet habit se compose d'une robe noire, parfois rehaussée de fourrure (ici d'une cape d'hermine) et, comme le préconisent les usages aux Pays-Bas, d'un attifet blanc qui comprend un long bandeau enroulé autour du cou et dont les pans reposent sur les épaules et une partie du tronc. La composition compte un lourd rideau de velours noir. Longtemps réservé aux scènes sacrées aux fins d'isoler la Vierge et l'Enfant du reste de la scène, le motif apparaît désormais aussi dans les scènes profanes et les portraits. La colonne qui se dresse à l'arrière-plan, sur un socle imposant, peut faire référence à la devise de Charles Quint et, par extension, à son pouvoir universel. **L.F.**

BIBLIOGRAPHIE

Humfrey 2007, cat. 270, p. 228 ; van den Boogert 2010, III, p. 2807-2822 ; Helmstutler Di Dio 2020, p. 109-122, spéc. p. 116-117.

De l'homme au mythe

L'élaboration de l'image publique de Charles Quint

Inmaculada Rodríguez Moya
Laure Fagnart

Depuis la fin du xv^e siècle, en Europe, les hommes et les femmes de pouvoir accordent un intérêt croissant à leur image publique. Le portrait, qu'il soit peint, sculpté ou gravé, joue alors un rôle déterminant, à côté des rituels qui ponctuent la vie des princes et des princesses, des proclamations et des ordonnances qui sont lues en place publique avant d'être imprimées puis diffusées, des odes, des chroniques ou des traités.

Pour être efficace, le portrait d'un homme ou d'une femme de pouvoir doit être caractérisé, facilement reconnaissable, relativement stable et constant : dans le cas contraire, il ou elle, dont la physionomie est alors loin d'être connue de tous, ne pourrait être identifié. L'image possède par ailleurs des pouvoirs de substitution, «représenter» signifiant aussi «remplacer». Le portrait exprime encore la dignité souveraine et donne à voir les vertus du prince ou de la princesse. L'historiographie a parfois interprété ces images comme de stratégiques moyens de communication, voire comme les



supports d'une propagande bien huilée¹. Cette lecture a aussi été nuancée². Si la notion de «propagande» trouve ses racines dans la *Congregatio de Propaganda Fide*, congrégation romaine fondée au xvii^e siècle aux fins de diffuser la foi chrétienne, elle caractérise aujourd'hui, et ce depuis le début du xix^e siècle, un ensemble d'actions organisées pour modeler et propager une opinion ou une théorie souvent politique. Or, au xvi^e siècle, les représentations visuelles d'un homme ou d'une femme de pouvoir, alors même qu'elles sont abondantes et variées, puisqu'elles se déclinent en peintures, miniatures, sculptures, bas-reliefs, gravures et médailles, «ne visent pas à convaincre de l'excellence du prince mais énoncent un imaginaire monarchique de convenance»³. Ces réalisations n'ont pas été conçues pour convaincre le plus grand nombre des habitants d'un royaume mais plutôt pour «nourrir la construction du pouvoir politique»⁴. Surtout, les circonstances de production et de réception de ces images sont tellement diverses qu'une interprétation unique ne peut être proposée. Les contextes de création, les destinataires et les publics visés, les lieux de conservation et les modalités de présentation varient d'une représentation à l'autre. Bref, les images d'un souverain sont rarement équivalentes l'une à l'autre.

Certains portraits, souvent réalisés par un peintre renommé, sont réservés au commanditaire et à ses intimes, parfois à ses rivaux. C'est le cas des prestigieux portraits peints pour être offerts en cadeaux à un membre de la famille du monarque ou à un vassal ou encore aux fins d'être échangés au moment de rencontres diplomatiques ou matrimoniales (III. 103). Il en va de même pour les petits portraits présentés dans un bijou ou dans une boîte qui sont réalisés au moment des fiançailles ou des noces. D'autres portraits, peints ou sculptés, exposés dans les résidences royales ou dans les lieux officiels du pouvoir, notamment en tant que substituts du prince ou de la princesse, sont destinés au cercle restreint des familiers des cours. Les portraits enluminés qui ornent les manuscrits et les frontispices de certains ouvrages imprimés sont eux aussi accessibles à quelques privilégiés seulement (Cat. 20).

Mais d'autres œuvres connaissent une circulation plus large. C'est le cas des répliques standardisées des portraits peints qui sont envoyées dans les cours européennes du temps ou exposées dans des lieux publics, comme des statues et des bas-reliefs intégrés dans les bâtiments officiels. Quant aux gravures (feuilles volantes ou intégrées dans un livre), elles sont habituellement considérées comme le moyen de communication le plus performant au point qu'on a pu les qualifier de média de masse. Il ne faut toutefois pas exagérer la portée de la diffusion des estampes. Au xvi^e siècle, comme l'a récemment rappelé Naïma Ghermani, les gravures ne sont habituellement pas tirées au-delà du millier d'exemplaires et circulent dans quelques centres urbains seulement, ce qui est incomparable à la force des moyens utilisés dans les entreprises contemporaines de propagande⁵. Le portrait sur médaille, qui réactive des usages antiques, est aussi produit en un nombre relativement important d'exemplaires. L'image du souverain y est associée à une inscription qui commémore un événement remarquable de son règne ou aux vertus et qualités du prince (Cat. 42).

Au même titre que leurs contemporains, les Habsbourg sont parfaitement conscients de l'importance de leur image publique. Celle de Charles Quint puise ses racines dans la stratégie de ses prédécesseurs au sein de l'Empire. En tant qu'empereurs du Saint Empire romain germanique, les Habsbourg ont cherché

¹ Christensen 1992; Burke 1995.

² Bodart 2011, p. 27-32.

³ Sabatier *et al.* 2012, p. 23.

⁴ Ghermani 2009, p. 15.

⁵ Ghermani 2009, p. 13.

à affermir leur légitimité en s'appuyant sur l'exemple de l'Empire romain, tout en adaptant leur discours aux réalités du XVI^e siècle. Ainsi, à la veille de son premier séjour en Italie, qui verra son couronnement par le pape Clément VII à Bologne en février 1530, le prince se fait couper les cheveux, abandonnant de la sorte son carré mi-long, coiffure alors à la mode à la cour bourguignonne, et se laisse pousser la barbe⁶. L'idée, à laquelle, selon Diane Bodart, son conseiller Mercurino de Gattinara (Ill. 78) n'était sans doute pas étranger, est de ressembler aux empereurs romains et d'incarner ainsi, visuellement aussi, son rôle d'empereur universel. Titien, que Charles Quint nommera par un décret daté de mai 1533 comme son portraitiste officiel, poursuivra le processus, en produisant des portraits qui célèbrent la puissance politique et militaire de l'empereur, et dans lesquels la forme de son menton est subtilement régularisée. Ces œuvres fixeront définitivement la physionomie du prince et constitueront des modèles inlassablement répétés, notamment par le biais de traductions gravées, notamment par Enea Vico (Cat. 44), et sculptées, par Leone Leoni (Cat. 41).

Charles Quint, dont le pouvoir s'étendait sur des territoires vastes et des populations très différentes les uns des autres, poursuivait deux grandes missions : la christianisation des peuples amérindiens et la conversion des hérétiques luthériens en Europe. Ces ambitions mondiales transparaissent dans ses portraits allégoriques, comme celui réalisé par Francesco Parmigianino (1529-1530), contemporain de son couronnement à Bologne. Ce tableau le représente en majesté, avec un globe terrestre soutenu par Hercule enfant⁷. Les aspirations de l'empereur s'incarnent également dans son célèbre mot⁸ *Plus Oultre* («Plus loin» ou «Au-delà»), latinisée ensuite en *Plus Ultra*, pour renforcer la portée internationale de son action. Son fils, Philippe II, bien qu'il n'ait jamais régné sur le Saint Empire, poursuivra l'objectif d'un empire mondial hégémonique et catholique, comme en témoignent ses deux principaux mots : *Non sufficit orbis* («Le monde ne suffit pas») et *Iam illustrabit omnia* («Désormais, tout sera éclairé»)⁹.

Pour construire l'image impériale de Charles Quint, les arts furent ainsi largement mobilisés. L'allégorie, la mythologie, l'histoire et l'emblématique devinrent des outils fondamentaux pour affirmer l'idée d'une dynastie élue et légitimer la domination d'une monarchie chrétienne universelle aux racines classiques, un projet appliqué par Charles Quint suite à son élaboration par le chancelier Gattinara¹⁰. À travers des tapisseries et des armures de parade, des récits de festivités – particulièrement les relations d'entrées de ville déployant un langage allégorique (Cat. 52) –, des chroniques historiques et militaires illustrées, des objets héraldiques et généalogiques¹¹, des hagiographies des saints de leur Maison, des recueils d'emblèmes et de devises, ainsi que des panthéons dynastiques, les Habsbourg élaborèrent leur propre système de représentation du pouvoir et de diffusion de leur idéologie visuelle.

Ill. 82 • Filippo Negroli, Casque de parade de Charles Quint, 1533
Madrid, Real Armería – Patrimonio Nacional, D-1.

Ce casque anthropomorphe est l'œuvre du Milanais Filippo Negroli, l'un des meilleurs armuriers de la Renaissance. Il est typique d'un travail *all'antica* qui, par son traitement stylistique et son iconographie, assimile Charles Quint aux empereurs romains (particulièrement de la lignée des Antonins). À la chevelure dorée aux fines boucles ciselées – faisant écho à la nouvelle physionomie adoptée par le souverain avant son couronnement de Bologne – et sur laquelle repose une couronne de laurier, répond une courte barbe soigneusement entretenue. L'ascendance bourguignonne est soulignée avec la présence du collier de la Toison d'or. Ainsi, par son aspect et ses reflets dorés, le casque «auréole» celui qui le porte et double son apparence en lui conférant une dimension presque divine.



⁶ Bodart 2011, p. 55.

⁷ Arroyo 2014, p. 155-164.

⁸ Le «mot» (ou *motto* en italien) désigne la courte sentence qui peut être associée aux armoiries et/ou à la devise (habituellement constituée d'un objet, d'un végétal ou d'un animal) d'un individu. La devise et le mot relèvent de la panoplie emblématique d'un individu, à côté des couleurs, du monogramme et de l'écu. Le plus souvent, le mot explicite la signification de la devise mais il peut aussi énoncer un projet, une vertu, un idéal.

⁹ Au sujet du choix de ces mots et devises, voir López Poza 2024.

¹⁰ Rivero 2005.

¹¹ Checa 2023.



Pour diffuser l'image publique de Charles Quint, on recourt spécialement à l'art de la médaille. Plus d'une vingtaine, la plupart fabriquées en Allemagne, nous sont parvenues. Certaines sont offertes aux ambassadeurs étrangers ; d'autres sont jetées à la foule à l'occasion de quelque événement marquant, comme au moment de la procession qui a suivi le couronnement de Bologne en 1530¹². L'une d'entre elles porte la mention *FVNDATORIS QUIETI* (le pacificateur). Elle commémore le traité de Cambrai (ou Paix des Dames), signé en 1529 afin de mettre fin à la deuxième guerre entre l'empereur et le roi de France, François I^{er}. La démarche peut paraître paradoxale quand on sait que l'initiative des négociations de paix (III. 139) et les tractations elles-mêmes n'ont pas été conduites par Charles Quint mais par sa tante, Marguerite d'Autriche, et par Louise de Savoie, la mère de François I^{er}. Dans ce cas spécifique, l'épisode est interprété d'un point de vue favorable à l'empereur, non sans doute pour influencer l'opinion publique, mais plutôt pour souligner l'action du prince après ce temps de crise et de conflit¹³.

Mais c'est probablement par le biais de la gravure que l'image publique de Charles Quint a circulé le plus largement. Maximilien I^{er}, grand-père de Charles Quint, fut un précurseur dans l'utilisation de la gravure comme instrument politique à portée internationale. Il s'entoura d'intellectuels comme Conrad Celtis, Jakob Mennel et Konrad Peutinger, ainsi que d'artistes tels qu'Albrecht Dürer et Hans Burgkmair, pour concevoir un ensemble d'œuvres gravées à forte connotation symbolique : les célèbres *Quaternionadler* (l'aigle bicéphale des Habsbourg ornée des blasons des possessions de la dynastie), des arbres généalogiques, des chars et arcs de triomphe, des portraits allégoriques et même des chroniques plus ou moins romancées de la vie de l'empereur, embellies de xylographies et de superbes aquarelles. Ces œuvres visaient à construire un passé mythique, remontant à des époques antédiluviennes et englobant les lignées d'Énée, de Clovis, de Charlemagne, ainsi que des comtes et empereurs de la Maison de Habsbourg¹⁴.

Ce principe fut repris par son petit-fils, Charles Quint, dont la bibliothèque contenait des exemplaires des chroniques promues par Maximilien I^{er}. Charles Quint se fera même représenter de manière similaire dans des œuvres destinées à une large diffusion. Par exemple, une gravure d'Albrecht Dürer réalisée en 1519 (*Carolus Rex Hispaniae* – Madrid, Biblioteca Nacional de España) et une autre conçue la même année par Hans Wieditz (Londres, British Museum) le dépeignent en empereur nouvellement couronné. Il apparaît également aux côtés de l'empereur défunt, comme dans les enluminures de Jörg Breu II.

◀ III. 83 • Francesco Mazzola, dit Parmigianino, *Portrait allégorique de Charles Quint*, 1530

Auparavant New York, Rosenberg & Stiebel, puis Arader Gallery.

III. 84 • Jörg Breu II, *Portraits des empereurs Maximilien I^{er} et Charles Quint*, vers 1540-1547

Londres, British Museum, 1876,0708.2634-2635.

Dans cette œuvre, Maximilien est représenté assis sur un trône, flanqué de deux lions juchés sur des colonnes et symbolisant un monarque sage, à la manière de Salomon, et accompagné de la roue de la Fortune, ainsi que de son *motto* *Halt Mass* (« Avec modération »). Lui faisant écho, Charles Quint est représenté sur un trône doré, orné sur le côté d'un Hercule portant les deux colonnes, et surmonté de son *motto* *Plus Ultra*.



¹² Bodart 2011, p. 69-71.

¹³ Burke 2015, p. 32.

¹⁴ Silver 2008.



Le règne de Charles Quint fut jalonné de conflits militaires et religieux. Ses propagandistes tirèrent parti de ces succès pour le comparer aux grands stratèges de l'Antiquité, à travers des représentations « à l'antique », comme sur la *Rondache de l'apothéose de Charles Quint*. Un autre moyen visuel essentiel pour glorifier son image militaire fut la série de douze estampes réalisées par Maarten van Heemskerck et Dirck Volckertsz Coornhert en 1555, intitulée les *Triumphes de Charles Quint*. Commandée à l'occasion de son abdication, elle célébrait l'ensemble de son règne et ses grandes victoires¹⁵. Ce type de représentation se poursuit avec des séries comme celle des *Batailles de Charles Quint* dessinée par Antonio Tempesta en 1614 et gravée par Mathias Merian au milieu du XVII^e siècle¹⁶.

III. 85 • Giulio Romano (d'après),
Rondache de l'apothéose de Charles Quint, vers 1535-1540

Madrid, Real América – Patrimonio Nacional, D. 63.

Ce bouclier de parade (ou rondache) célèbre la victoire militaire de Charles Quint à Tunis (1535). Le souverain, revêtu d'une cuirasse *all'antica* est présenté debout sur le pont d'une galère romaine, brandissant devant lui une enseigne surmontée de l'aigle bicéphale. Une Renommée le précède, tenant un écu portant l'inscription *Plus Ultra*, tandis qu'une Victoire survole la scène pour le couronner de laurier. La présence de Neptune et Hercule, portant les colonnes, semble présider aux succès assurés de l'empereur.

Au-delà des images célébrant ses exploits militaires, l'image triomphale de Charles Quint se déploie également dans les nombreuses gravures et aquarelles consacrées à ses couronnements à Aix-la-Chapelle (1520) et à Bologne (1530), ainsi qu'à ses multiples entrées triomphales dans diverses villes européennes. Ses premières entrées à Bruges, Anvers, Londres et Séville furent suivies d'entrées aux résonances classiques à Bologne et dans plusieurs villes italiennes et françaises, commémorant d'une part ses victoires en Afrique¹⁷ et, d'autre part, scellant la paix avec François I^{er}. Parmi ces œuvres, les vingt-quatre estampes de 1530 retraçant *La grande cavalcade du couronnement à Bologne* (Anvers, Musée Plantin-Moretus) et les quarante gravures sur le même sujet réalisées par Nikolas Hogenberg sont particulièrement remarquables.



III. 86 • Nikolas Hogenberg, La cavalcade de Charles Quint et Clément VII après le couronnement impérial à Bologne le 24 février 1530 (détail), 1530-1539

Los Angeles, Getty Research Institute, Besterman Collection.

¹⁵ Le titre exact de ce recueil est *Divi Caroli V Imp. Opt. Max. Victoriae, ex multis praecipua*. Pizarro Gómez 2009.

¹⁶ Checa Cremades 1987.

¹⁷ Madonna 2000, p. 119-155.



Une autre composante majeure de l'image publique des Habsbourg comprend l'idée d'une dynastie prédestinée, dont le caractère sacré constituait un élément central. Afin de soutenir cette vision, ils allouèrent de nombreuses ressources à la création d'artefacts généalogiques et à la promotion de l'image de sainteté de leurs membres, donnant naissance à ce que l'on appelle la *Pietas Austriaca*, leur propre conception et pratique de la religiosité. Des œuvres telles que le *Triptyque de la généalogie de Charles Quint* (vers 1520-1530 – Bruxelles, KBR), la *Genealogia illustrissima Domus Austriae*, ou encore le livre de Pietro Mareno, *Compendio della Stirpe di Carlo Magno e Carlo V* (1545 – Madrid, Biblioteca Nacional de España), jouèrent un rôle crucial dans la diffusion de l'idée d'une dynastie élue. Par ailleurs, les représentations de Charles Quint et de Philippe II sous les traits de rois bibliques, tels que Salomon ou les Rois Mages, renforcèrent encore cette perception (Ill. 15).

Une gravure particulièrement évocatrice de la transmission du pouvoir sacré de Charles Quint à Philippe II figure dans l'une des doubles pages de *Le Imprese Illustri* de Girolamo Ruscelli (1566 et éditions suivantes), réalisée par Nicolo Nelli. On y voit Charles Quint, assis sur un trône, et cédant à son fils le sceptre de l'ensemble de ses territoires, à l'exception de l'Empire. La scène, inscrite dans une riche composition architecturale, est agrémentée d'allégories : la Victoire, la Paix, la Justice, l'Abondance, ainsi que les personnifications de la Germanie et de l'Afrique. On y retrouve également les symboles impériaux de Charles Quint et des références à ses victoires de La Goulette / Tunis et Mühlberg. Ces éléments allégoriques et visuels s'inspirent du célèbre portrait gravé de l'empereur réalisé par Enea Vico en 1550 (Cat. 44). D'une certaine manière, cette volonté de glorification de la Maison de Habsbourg se retrouve aussi dans le *Felicitissimo Viaje*¹⁸, qui relate le voyage «initiatique» du futur Philippe II à travers les Pays-Bas (Cat. 50).

Les magnifiques gravures illustrant les arcs de triomphe et les «tableaux vivants» présents dans les relations de ce voyage, réalisées notamment par Jean Oste et Cornelius Grapheus (Corneille De Schrijver), retranscrivent eux aussi toute la rhétorique visuelle du pouvoir des Habsbourg.



Ill. 87 • Anonyme, *Genealogia illustrissima Domus Austriae...*, vers 1536

Madrid, Biblioteca Nacional de España, RES/265.

Ce précieux parchemin enluminé développe l'ascendance de Charles Quint, depuis Noé et Hercule. À son extrémité, Charles – mais aussi ses frère et sœurs – occupent une place d'honneur. L'empereur, présenté en majesté, est suivi de ses armoiries, entourées des quatre Vertus cardinales (Prudence, Justice, Courage et Tempérance). La généalogie ainsi longuement détaillée doit souligner le caractère exceptionnel des ancêtres de l'empereur et, ce faisant, mettre l'accent sur la prédestination de la Maison de Habsbourg à régner et à s'imposer devant les autres dynasties.

Ill. 88 • Nicolo Nelli, *Charles Quint remettant les attributs du pouvoir à son fils Philippe II*

Tiré de Girolamo Ruscelli, *Le imprese illustri*, Venise, Francesco de Franceschi, 1584
Heidelberg, Universitätsbibliothek.

¹⁸ Juan Cristobál Calvete de Estrella 1552 (éd. P. Cuenca).

CAT. 44

Enea Vico

CHARLES QUINT SOUS UN PORTIQUE ORNÉ DE FIGURES ALLÉGORIQUES

1550

Gravure au burin

H. 51 ; L. 36,3 cm

Bruxelles, KBR, S.II 26629



BIBLIOGRAPHIE

Doni 1550; Vasari 1550/1568 (éd. 1976, V, p. 18); Checa Cremades 1999, p. 260-262; Bodart 2011, p. 215-218; Mariano 2020.

En septembre 1550, introduit par une lettre de recommandation que le poète et écrivain L'Arétin avait adressée au cardinal Antoine Perrenot de Granvelle, Enea Vico se rend à la cour impériale d'Augsbourg afin de présenter un ambitieux portrait gravé de Charles Quint. Visiblement, l'œuvre, qui est signée et datée (*INVENTVM // SCVLPTVMQVE // AB / ENEA / VICO // PARMENSE / MDL*), fut appréciée puisque le graveur et numismate, originaire de Parme mais alors actif à Venise, reçut une récompense de la part de l'empereur. C'est notamment ce qu'écrivit Giorgio Vasari dans ses célèbres *Vite*: *Parimente intagliò il ritratto di Carlo Quinto imperadore, con un ornamento pieno di vittorie e di spoglie fatte a proposito; di che fu premiato da Sua Maestà e lodato da ognuno* («Il grava également le portrait de l'empereur Charles Quint, accompagné d'un décor rempli de victoires et de trophées fait à cet effet; pour lequel il fut récompensé par Sa Majesté et loué par tous»). L'estampe fut ensuite tirée en de nombreux exemplaires largement diffusés.

Charles Quint y est présenté en buste, dans un médaillon ovale. Il porte l'armure et le collier de l'ordre de la Toison d'or. Comme Anton Francesco Doni le souligne déjà en 1550, dans un commentaire rédigé à propos de l'estampe, l'œuvre de Vico traduit dans le cuivre un portrait que Titien avait réalisé en 1548, alors que le maître vénitien avait lui aussi séjourné à Augsbourg. L'auteur précise en effet que le portrait gravé constitue *la viva effigie di Cesare, tratta d'un altra, ch'è uscita del mirabil pennello del gran Titiano* («l'effigie vivante de l'empereur, tirée d'un autre portrait, qui est venu du merveilleux pinceau du grand Titien»). L'original de Titien, aujourd'hui perdu et connu par des copies, notamment de la main de Pierre-Paul Rubens (Berlin, Deutsches Historisches Museum, 1603-1604), avait définitivement fixé le portrait impérial de Charles Quint.

Dans sa gravure, Enea Vico renforce encore la dignité impériale en associant au buste du prince un imposant frontispice architectural, doté d'un fronton supporté par les colonnes d'Hercule, avec le mot, inscrit sur deux phylactères, *Plus Ultra*. Les figures allégoriques qui habitent cette architecture à l'Antique font référence aux vertus de l'empereur (sont figurées Minerve, la Clémence, la Justice, la Gloire et la Religion) mais aussi à ses ennemis (*Africa* et *Germania*), vaincus à Tunis et à Mühlberg. Ces deux batailles sont évoquées sur les reliefs du soubassement, ainsi qu'à l'arrière-plan. Le tout présente ainsi Charles Quint comme un personnage vertueux, ardent défenseur de la foi catholique. **L.F.**