



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

édités par Bertrand FEDERINOV et Gilles DOCQUIER

Sculptures et jardins dans le palais « à l'antique » de Binche : un programme iconographique précis ?

Je sais qu'il est du bon ton de dédaigner tout art qui ne vient pas de l'autre côté des Alpes
(L. DE LABORDE, *La Renaissance des arts à la cour de France. Études sur le seizième siècle*, t. I, Paris, 1850, p. XXXVIII-XXXIX)

Les sculpteurs italiens Leone Leoni (1509-1590) et Luca Lancina (†1554)

Plusieurs chefs-d'œuvre italiens figuraient au palais de Binche, rebâti entre 1545 et 1548 pour Marie de Hongrie (fig. 1-2), et d'autres objets d'art auraient dû y parvenir¹. Toutefois, le sac infligé à la résidence binchoise par les soldats français (1554), l'abdication de Charles Quint (1556) et la renonciation de Marie à la régence des Pays-Bas (1556) interrompirent de manière définitive ces projets de réaménagement. Par conséquent, Marie achemina ses collections vers sa résidence espagnole (1556) et, à sa mort (1558), une partie considérable de ses peintures et sculptures passa à la couronne castillane à travers son neveu Philippe II. Beaucoup de ces œuvres sont aujourd'hui conservées au Musée national du Prado et au palais royal de Aranjuez.

En raison de ces déplacements, les statues commandées par Marie pendant sa régence (fig. 3 et 4) ont longtemps

¹ Titien, se rendant à Augsbourg en 1548 et en 1551, peignit pour Marie environ dix-neuf portraits de personnages contemporains (fig. 1), une *Psyché présentée à Vénus* et quelques toiles de sujets religieux. Pour la grande salle de Binche, Vecellio réalisa la série mythologique des *Quatre condamnés* (*Titius et Sisyphe*, 1549; *Ixion*, livré avant 1553; *Tantale*, terminé entre 1553 et 1556); cf. A. VAN DE PUT, «Two Drawings of the Fêtes at Binche for Charles V and Philip (II), 1549», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. III, 1939-1940, p. 49-55; F. CHECA, *Tiziano y la monarquía hispánica*, Madrid, 1994, p. 206-207; S. TISCHER, *Tizian und Maria von Ungarn. Der Zyklus der «Pene infernali» auf Schloss Binche (1549)*, Francfort-sur-le-Main - Berlin - Berne - New York - Paris - Vienne, 1994. Ces commandes font de la reine de Hongrie l'une des protectrices les plus importantes de Vecellio (cf. surtout C. HOPE, *Titian*, Londres, 1980, p. 113-123). Cependant, la perte de la majorité des toiles que Titien peignit pour elle, lors de l'incendie du palais du Pardo près de Madrid en 1604, a longtemps minimisé le rôle du mécène. Sur l'histoire du palais de Binche et de la résidence voisine de Mariemont, cf. surtout R. HEDICKE, *Jacques Dubroeuq von Mons...*, Strasbourg, 1904; M. CAPOUILLEZ, «Histoire et description des châteaux de Boussu, Binche et Mariemont», in M. DE REYMAEKER (éd.), *Jacques Du Broeuq, sculpteur et architecte de la Renaissance. Recueil d'études*, Mons-Bruxelles, 1985, p. 177-190. Sur le mécénat artistique de Marie de Hongrie, cf. en général B. VAN DEN BOOGERT, «Macht en Prachte», in B. VAN DEN BOOGERT, J. KERKHOFF (éd.), *Maria van Hongarije koningin tussen keizers en kunstenaars 1505-1558* (catalogue d'exposition. Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent; Bois-le-Duc, Noordbrabant Museum, 11 septembre 1992 - 28 novembre 1993), Zwolle, 1992, p. 269-291.



Fig. 1. Peinture, huile sur toile, T. VECELLIO et atelier, *Marie de Hongrie*, 1548, 125,7 x 112 cm. Paris, Musée des arts décoratifs.

Fig. 2. Peinture, huile sur toile, T. VECELLIO, *Sisyphe*, 1548-1549, 237 x 216 cm, provenant du palais de Binche. Madrid, Musée du Prado.



été oubliées ou confondues avec les statues, les bustes et les reliefs destinés à Charles Quint à la même époque². Philippe II, qui fit consigner ces deux groupes de portraits sculptés en 1568, les réunit dans une sorte de galerie appelée « las Bóvedas » et située au-dessous de ses appartements à l'alcázar de Madrid³. Dès lors, la distinction des deux commanditaires et des affectations de ces sculptures s'est perdue jusqu'à nos jours.

Néanmoins, la comptabilité castillane des années 1556-1568 et les lettres que l'auteur de ces sculptures, Leone Leoni, envoya au ministre Antoine Perrenot⁴, font clairement mention des statues destinées au palais de Binche, qui connaissait dès 1549 une deuxième phase d'agrandissement et d'aménagement : « [Votre lettre] », écrit-il au prélat

le 28 juin 1550, « demande que je fasse promptement retour du plan de la galerie à la très magnifique Reine de Hongrie [...]. Il est bien vrai que Sa Majesté nous montra deux ou trois esquisses, faites pour voir comment les statues auraient bien résulté là-dessus, [... mais] vous savez que ces dessins n'étaient pas nécessaires à moi, parce que je n'ai pas à faire les figures selon les galeries : ce sont les galeries qui doivent être faites d'après les figures »⁵.

Parmi les sculptures « philippines » conservées aujourd'hui au Musée du Prado, les seules statues que Leoni acheva pour Marie sont les portraits de Marie et de Philippe (fig. 3 et 4)⁶, qui furent en partie payées par la Chambre des Comptes de Lille et figurent dans l'inventaire de la reine de Hongrie rédigé à Valladolid et dans les documents relatifs

² La distinction entre les commandes de Charles Quint et celles de Marie de Hongrie a fait l'objet des contributions suivantes : J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor en Palacio. Viaje a través de la escultura de los Austrias*, Madrid, 1991, p. 27-40, 46-55 ; M. ESTELLA MARCOS, « El mecenazgo de la reina María de Hungría en el campo de la escultura », in M. Á. ZALAMA et M. J. REDONDO CANTERA (éd.), *Carlo V y las artes. Promoción artística y familia imperial*, Valladolid, 2000, p. 283-321 ; W. CUPPERI, « Arredi statuari nelle regge dei Paesi Bassi asburgici meridionali (1549-1556). I, Maria d'Ungheria, Leone Leoni e la galleria di Binche », in *Prospettiva*, t. CXIII-CXIV, 2004, p. 98-116. En particulier, le registre de cargo y data de Roger Patie, trésorier de Marie en Espagne, déclare que « quanto a los retratos de bronce, el oficial milanés [Pompeo] León Aretino es en corte y tiene los retratos por mandado de Su Magestad [Philippe], porque stando en Valladolid quando Su Alteza [Marie] murió, no eran acabados y se quedó con ellos » ; ces « dos estatuas de bronce, que están en el monesterio de San Benito d'esta ciudad [Valladolid] en manos de Pompeyo Leoni », étaient un « retrato del rey nuestro Señor [Philippe II] y la otra es retrato de Su Magestad Serenissima [Marie], y el dicho tesorero tiene dado aviso a Su Magestad qu'el padre de dicho León, que vive en Milan, era obligado a hazer otras estatuas de bronce » : M. ESTELLA MARCOS, « Las cuentas del tesorero Roger Patie y otros documentos. Esculturas y antigüedades de María de Hungría y los Jardines de Aranjuez », in *Archivo Español de Arte*, t. CCXCV, 2001, p. 241.

³ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, Madrid, 1956-1959, vol. 2, p. 187-189, nos 3687 et 3689 : sculptures qui se « prirent de la maison dudit Pompeo Leoni et se placèrent dans las Bóvedas du palais » (p. 189), où elles étaient exposées sur des socles de bois (à ce propos cf. W. CUPPERI, « Autorisierte Herrscherbildnisse des Leone Leoni. Die Bronzestücken Karls V. in Madrid, Wien und Windsor Castle », in M. MINNING (éd.), *Drei Fürstenbildnisse. Meisterwerke der Repraesentatio Maiestatis der Renaissance 1558* (catalogue d'exposition. Dresde, Grünes Gewölbe, 10 avril 2007- 9 juin 2008), Dresde, 2008, p. 33). L'importance de cette pièce voûtée, terminée en 1586, ouverte vers le nouveau jardin et placée dans l'appartement royal de la Tour Dorée, a été négligée jusqu'à présent en ce qui concerne le 16^e siècle. Pourtant, avant que les peintures du Titien ne les rendent célèbres, les Bóvedas traduisaient l'importance que le roi accordait aux sculptures (S. ORSO, *In the presence of the planet king. Philip IV and the decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, 1988, p. 171 ; F. CHECA, *Felipe II mecenas de las artes*, Madrid, 1993, p. 472,

n. 132 ; J.-M. BARBEITO, *Alcázar de Madrid*, Madrid, 1992, p. 63-66).

⁴ Antoine Perrenot, seigneur de Granvelle (Besançon, 1517 - Madrid, 1586), fut lui-même un mécène pour Titien et Leoni : cf. e.a. M. VAN DURME, *El cardenal Granvela*, Barcelone, 1957 ; J. BRUNET, G. TOSCANO (éd.), *Les Granvelle et l'Italie au XVI^e siècle. Le mécénat d'une famille. Actes du colloque international, Besançon, 2-4 octobre 1992*, Besançon, 1996 ; K. DE JONGE, G. JANSSENS (éd.), *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas*, Louvain, 2000, p. 11-81. Un article sous presse est consacré à l'intérêt que ce prélat accordait à l'Antiquité (W. CUPPERI, « Per la delectatione che delle memorie antiche generosamente suol prendere ». Antichità della collezione di Antoine Perrenot de Granvelle secondo lettere inedite di Francesco Primaticcio e altri agenti italiani »). Pour une bio-bibliographie récente sur Leoni, cf. W. CUPPERI, « Leoni, Leone », in *Dizionario biografico degli italiani*, t. LXIV, Rome, 2005, p. 594-598.

⁵ Lettre de Leone Leoni à Antoine Perrenot, publiée par E. PLON, *Leone Leoni, sculpteur de Charles V, et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II...*, Paris, 1887, p. 360, n° 17. Cf. également : G. VASARI, *Le vite*, éd. R. BETTARINI, P. BAROCCHI, t. VI, Florence, 1987, p. 201 : « [Lione] fece similmente di bronzo la testa della reina Maria, quella di Ferdinando, allora re de' Romani, e di Massimiliano suo figliuolo, oggi imperatore, quella della reina Leonora e molti altri, che furono poste nella galleria del palazzo di Bindisi [Binche] da essa reina Maria che le fé fare. Ma non vi stettono molto, perché Enrico re di Francia vi apiccò fuoco ». Comme nous le verrons, Vasari se trompe sur ce point, car avant le sac du 1554 aucune exposition temporaire des sculptures n'eut lieu à Binche.

⁶ « De l'opere de la serenissima Reina io, trovandomi aver finito le due già tante volte dette, non mi affatico molto più, sì per aver iscontato il debito di denaro, non l'obbligo, che sempre li averò, per la fabrica arsa di Bindisi » (Bibliothèque du palais royal à Madrid, ms. II-2272, fol. 12^{r-v}, publié par E. PLON, *Leone Leoni, op. cit. (supra n. 5)*, p. 377, n° 77. Une bibliographie des deux statues, hautes de 169 cm (Philippe) et 170 cm (Marie), est fournie par R. COPPEL ARÉIZAGA, *Museo del Prado. Catálogo de la escultura de época moderna, siglos XVI-XVIII*, Madrid, 1998, p. 92, n° 20 et p. 88, n° 18. Cependant, la chronologie proposée par cet auteur doit être doublement corrigée : 1°) les têtes ont été modelées sur le vif à Bruxelles en 1549, et non d'après des toiles de l'atelier du Titien (fig. 1) ; 2°) les deux statues, fondues respectivement en 1553 et entre 1553 et 1555, n'ont été achevées qu'après une refonte partielle des bases (encore visible) et une fine ciselure certainement postérieure à 1555.

Fig. 3. Statue, bronze, L. LEONI, en collaboration avec P. LEONI, Marie de Hongrie, 1550-1563, haut. 169 cm. Madrid, Musée du Prado.



à ses biens⁷. Cependant, la correspondance de Leoni révèle aussi que son projet originel prévoyait dix statues « entires de brunse », dont la réalisation à Milan aurait dû être surveillée par Ferrante de Gonzague, gouverneur de la ville lombarde⁸.

⁷ A. PINCHART, « Histoire de la gravure des médailles en Belgique, depuis le XV^e siècle jusqu'en 1794 », in *Mémoires couronnés et mémoires des savants étrangers publiés par l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, t. XXXV, 1870, p. 13, n. 5 (mandat « à Leone Aretino, sculpteur de l'Empereur, IIII^{XXV} livres pour pluseurs ymaiges qu'il a faict tant pour l'Empereur que pour la Royne régente »; M. ESTELLA MARCOS, « El mecenazgo... », *op. cit.* (supra n. 2), p. 293 (inventaire des biens de Marie de Hongrie du 19 octobre 1558). Le paiement des frais pour les statues en bronze commandées par Charles Quint et Marie de Hongrie fut échelonné. Une *cédula* signée par Philippe II, qui mentionne e.a. les statues de Marie et du roi d'Espagne (fig. 3 et 4), déclare que l'argent pour les deux groupes de sculptures fut remis à Leone Leoni et à son fils Pompeo « assí en el nuestro contador de Milan, por los nuestros oficiales de la Ducal Cámara d'él, como en estos nuestros reynos [d'Espagne] y en Alemania por la reyna María siete mill y çiento y quarenta ducados en esta manera: çinco mill y quarenta ducados en el dicho Estado de Milan en çinco mill y çiento y setenta y un scudos de a diez reales y tres quartillos cada escudo, y mill y quinientos ducados en Alemania de la dicha reyna María... » (Archivo General de Simancas (AGS), *Dirección General del Tesoro*, inv. 24, leg. 565, non folioté,

Fig. 4. Statue, bronze, L. LEONI, en collaboration avec P. LEONI, Philippe II, 1549-1564, haut. 169 cm. Madrid, Musée du Prado.



Méconnu encore (du moins des historiens de l'art) est le rôle de « Luc Lange, italien », ou « Lucha Lancia », mouleur en plâtre natif de San Germano (aujourd'hui Cassino) et actif au palais de Binche de 1551 à 1553. Des découvertes récentes confirment que cet artiste, formé à Venise dans

copie authentique). Ce compte rendu fut recopié dans la comptabilité royale de 1568 pour permettre aux sculpteurs de toucher le solde du montant dû (J. STUART FITZ-JAMES Y FALCÓ, XVII^e DUQUE DE ALBA, « La Hacienda Real de España en el siglo XVI. Cuentas de cargo y data, de gastos y ingresos de la Tesorería General del Reino », in *Papeles históricos inéditos del Archivo de la Secretaría de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1920-1922, p. 345).

⁸ Lettre de Marie de Hongrie datée d'Anvers, le 19 septembre 1549, in E. PLON, *Leone Leoni*, *op. cit.* (supra n. 5), p. 56-57: « Mon cousin, j'ai retenu Léon Oirezzo présent porteur pour me tirer aucunes effigies [portraits] qu'il vous monstrera; et ay convenu avecq lui de m'en faire encoires des autres effigies, entières, de brunse ». Cf. aussi la relation du même événement dans une lettre Leoni adressa à Gonzague le 8 septembre 1549 (cité dans G. CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi*, Modène, 1855, p. 288, n° II): « La serenissima Reina d'Ongheria ha fatto ogni sforzo perciocché io dovesi restare qui [à Bruxelles] ad operare dieci statue pedestri in metalo [...]; mais] non potendo contradire a le mie ragioni, furono forzati ch'io mi venise [à Milan pour le fondre en bronze], et così restamo d'acordo del prezzo et d'i denari che mi saranno pagati per principiare ».

l'atelier de Jacopo Sansovino, travailla à Fontainebleau sous la direction du Primatice (comme l'avait déjà supposé Jozef Duverger)⁹, et révèlent en outre qu'en 1550 Lancia fut chargé par ce peintre de se rendre par mer en Hainaut et de couler des figures d'après l'antique en utilisant les moules concédés à Marie de Hongrie par le roi de France Henri II en 1549, afin de sceller la paix de 1544¹⁰. Dans cette commande, contrairement à ce que l'on a longuement cru, Leoni ne participa qu'à la sélection des sujets à reproduire, ce qui eut lieu à Paris. Il ne vit jamais l'arrivée des moules français aux Pays-Bas, et une série complète de paiements montre que les seules statues réalisées avant le sac de Binche – dont aucune n'est conservée aujourd'hui – furent coulées en plâtre dans un autre atelier, sous la direction de Lancia. Une des œuvres les plus intéressantes de cet artiste est évoquée, quelques mois avant sa mort, dans les registres de la Chambre des Comptes de Bruxelles. À cette époque, un charpentier préparait à Binche « une plattefourme de bois pour moller dessus le *Larconte* en plâtre », c'est-à-dire pour réaliser une copie en plâtre du célèbre *Laocoon* du Belvédère, déjà dupliqué en bronze par le Primatice à partir des mêmes moules (fig. 5)¹¹.

Cette division du travail entre « imagiers » et « sculpteurs » (Leoni se borna aux portraits des Habsbourg et à la fonte

du bronze, tandis que Lancia modela les copies en plâtre et les figures mythologiques et allégoriques en terre cuite pour l'arc de triomphe de l'entrée) fut donc établie dès 1549. Elle témoigne de façon significative de l'importance nouvelle reconnue à la décoration sculpturale dans les « demeures principales » comme Binche¹². Chez Marie, les statues grandeur nature devinrent une présence nécessaire et un élément remarqué par les visiteurs¹³.

Pourtant, la contribution de Lancia à la culture artistique de Binche fut différente de celle apportée par Leoni et Titien. Sa présence en Hainaut nous montre clairement le rôle de modèle joué par Fontainebleau, la « Rome transalpine », dans l'introduction de genres figuratifs nouveaux tels que les moulages « à l'antique »¹⁴. En outre, le décor sculptural auquel Lancia travailla est lié à d'autres acquisitions d'antiquités effectuées par Marie avant 1556, et prouve que l'intérêt de celle-ci pour les sculptures antiques n'était pas occasionnel¹⁵.

Mais pourquoi les Habsbourg choisirent-ils des artistes italiens pour les statues de Binche, tandis que les décorations en pierre des portails, piliers, fenêtres, médaillons et frises furent commandées à l'atelier du Montois Jacques Du Broeucq, dont la production sculpturale, tout à fait

⁹ Pour la biographie de Lancia, cf. J. DUVERGER, « Lancia, Luca », in *Nationaal biografisch woordenboek*, t. IV, Bruxelles, 1970, col. 477-479, et les documents publiés par B. BOUCHER, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, t. I, New Haven-Londres, 1991, p. 60, 103, 145, 190-194.

¹⁰ W. CUPPERI, « Aredi statuari nelle regge dei Paesi Bassi asburgici meridionali (1549-56). II, Un nuovo 'Laocoonte' in gesso, i calchi dall'antico di Maria d'Ungheria e quelli della 'Casa degli Omenoni' a Milano », in *Prospettiva*, t. CXV-CXVI, 2004, p. 159-176 (avec bibliographie). Sur les moulages du Primatice, cf. surtout S. PRESSOUYRE, « Les fontes de Primatice à Fontainebleau », in *Bulletin monumental*, t. CXXVII, 1969, p. 223-239; M. BEAULIEU, in M. LACLOTTE, S. BÉGUIN, R. ARNOULD (éd.), *L'école de Fontainebleau* (catalogue d'exposition. Paris, Grand Palais, 17 octobre 1972 - 15 janvier 1973), p. 374, n°s 498-500; B. JESTAZ, « L'exportation des marbres de Rome de 1535 à 1571 », in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. LXXV, 1963, p. 415-466, 438-443; C. GREPPI (éd.), *Lettere di artisti italiani ad Antonio Perrenot di Granvelle*, Madrid, 1977, p. 57-62; et aussi G. BRESCBAUTIER, D. CORDELLIER, « Les "antiquailles esquissées" », in *Primatice, maître de Fontainebleau* (catalogue d'exposition. Paris, Musée du Louvre, 22 septembre 2004 - 3 janvier 2005), p. 140-144.

¹¹ W. CUPPERI, « Aredi statuari... II », *op. cit.* (supra n. 10), p. 162.

¹² Ce sont des mots de Bertrand de Salignac : cf. B. DE SALIGNAC DE LA MOTHE FÉNELON, *Le voyage du Roy au Pays Bas de l'Empereur en l'an MDLIII, brièvement recité par lettres missives*, Paris, 1554, fol. 103^v, lettre du 31 juillet 1554 au cardinal Ippolito d'Este.

¹³ La description la plus impressionnante à ce propos est celle que nous a laissée Pierre Du Mont l'Ancien dans ses notes à L. GUICHARDIN, *Description de tous les Pays-Bas...*, Calais, 1609, p. 442.

¹⁴ Cette liaison privilégiée entre les résidences périphériques de Marie de Hongrie et la culture artistique de Fontainebleau est soulignée par J. DUVERGER à propos des sculptures (*Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas, et la Renaissance*, in G. RÓZSA (éd.), *Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. Actes du XXII^e Congrès international d'histoire de l'art, Budapest, 15 - 20 septembre 1969*, Budapest, 1972, p. 722. La même perspective historiographique a été reprise récemment, pour l'architecture, par K. DE JONGE, « Le langage architectural de Jacques Du Broeucq. Entre Rome et Fontainebleau », in K. DE JONGE, M. CAPOUILLEZ (éd.), *Le Château de Boussu*, Namur, 1998, p. 161-187. À propos de l'introduction de modèles architecturaux inspirés de la culture italienne, cf. aussi K. DE JONGE, « "Fiamminghi a Roma". Influences romaines sur l'architecture Renaissance des anciens Pays-Bas. L'état de la question », in N. DACOS (éd.), *Fiamminghi a Roma 1508-1608, actes du Congrès international, Bruxelles, 24-25 février 1995*, in *Bollettino d'arte*, suppl. au n° 100, Rome, 1997, p. 201-214.

¹⁵ À propos du célèbre *Jüngling* du Magdalensberg, que Marie se fit envoyer de Salzbourg en 1551, cf. W. CUPPERI, « "Giving away the moulds will cause no damage to his Majesty's casts": the Vienna Jüngling and some Multiple Castings from the Antique at the Hapsburg Courts », in M. ECKART, R. FREDERIKSEN (éd.), *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Antiquity to the Present*, sous presse. Sur la collection de monnaies antiques et modernes possédée par Marie cf. M. CANO CUESTA, *Catálogo de medallas españolas* (Museo Nacional del Prado), Madrid, 2005, p. 419-420; W. CUPPERI, *Le medaglie nella Milano asburgica (1535-1571): artisti, committenti e fortuna europea*, Thèse de doctorat, Pise, Scuola Normale Superiore, 2008, p. 204-206.



Fig. 5. Statue, marbre, HAGESANDROS, ATHANODOROS et POLYDOROS DE RHODES, *Laocöon*, époque de Tibère, haut. 242 cm. Cité du Vatican, Musées du Vatican. (© American Academy in Rome).

remarquable, était empreinte de la mode italianisante diffusée dans les cours européennes des années 1540 ? Une des réponses à cette question, qui à Binche se pose également sur la relation entre les toiles de Titien et les peintures de Michel Coxcie¹⁶, nous vient des sites où les chefs-d'œuvre italiens de Marie se concentrèrent.

¹⁶ N. DACOS, « Michel Coxcie et les romanistes. À propos de quelques inédites », in R. DE SMEDT (éd.), *Michel Coxcie, pictor regis (1499-1592), Internationaal colloquium, Mechelen, 5-6 juni 1992*, Malines, 1993, p. 81-89.

¹⁷ H. CABANILLAS, *Relación muy verdadera de las grandes fiestas que la serenísima Reyna doña María ha hecho al Príncipe, nuestro señor, en Flandes...*, Medina del Campo, 1549, in C. PÉREZ PASTOR, *La imprenta de Medina del Campo*, Salamanca, 1895, p. 57; V. ÁLVAREZ, *Relation du beau voyage que fit aux Pays-Bas en 1548 le prince Philippe d'Espagne, notre seigneur*, Medina del Campo, 1551, éd. M.-T. DOVILLÉE, Bruxelles, 1964, p. 90-97; J. C. CALVETE DE ESTRELLA, *El felicissimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe...*, Anvers, 1552, fol. 182^v.

¹⁸ R. WEISS, « The Castle of Gaillon in 1509-1510 », in *Journal of the*

La galerie

Un espace représentatif de ce phénomène innovant était la galerie d'apparat bâtie au premier étage du palais de Binche. Passé le portail principal du nouveau logis, les visiteurs découvraient en haut de l'escalier ce vaste « couloir » (44,60 m sur 5,20 m) composé de treize travées, dont trois étaient occupées sur le côté sud par des portes¹⁷. Dans les dix autres auraient dû être aménagées les niches que Leoni demandait pour ses dix « statues pédestres ». Les vitraux ouverts sur le côté nord de la galerie auraient garanti aux sculptures un bon éclairage. Malheureusement, les figures que Leoni réalisa ne furent jamais installées, et après avoir été transportées jusqu'aux Pays-Bas en 1556, elles empruntèrent la route de l'Espagne la même année.

La présence de séries de portraits contemporains dans les galeries d'apparat et la préférence pour les sculptures des Italiens n'étaient pas des nouveautés absolues dans les régions francophones (comme nous le rappellent les albâtres et les terres cuites du château de Charles d'Amboise à Gaillon, attestés en 1508-1510)¹⁸; néanmoins, l'intérêt de Marie pour ces « effigies entières de brunse », bien perceptible dans sa correspondance et dans celle de Leoni, fut prétexte à une orientation culturelle nouvelle, qui ne s'appuyait pas uniquement sur des critères de luxe. Premièrement, à travers les « têtes » en argile qu'il modela en 1549, Leoni se montra capable de régulariser les physionomies des Habsbourg de façon telle à les concilier avec « le paradigme impérial » de l'époque¹⁹, qui était basé sur les portraits des Césars représentés dans les monnaies romaines (1^{er}-2^e s. ap. J.-C.). Deuxièmement, les dimensions, les matières et l'indépendance structurale des figures par rapport au mur, tout en respectant la tradition bourguignonne des séries dynastiques commémoratives²⁰, marquèrent l'adoption d'un paradigme de décor guidé par

Warburg and Courtauld Institutes, t. XVI, 1953, p. 10. Un buste de Louis XII, signé Lorenzo de Mugiano « Mediolanensis » et daté de 1508, existe toujours et est conservé au Musée du Louvre: E. CHIROL, *Un premier foyer de la Renaissance. Le château de Gaillon*, Rouen-Paris, 1952, p. 173, n° 60.

¹⁹ À propos de cette régularisation, introduite dans les portraits des Habsbourg par Titien, cf. D. H. BODART, « Il ritratto nelle corti europee del Rinascimento », in G. FOSSI (éd.), *Il ritratto: gli artisti, i modelli, la memoria*, Florence, 1996, p. 150, 161-162.

²⁰ Une série célèbre de portraits des Habsbourg avait, par exemple, été réalisée par Guyot de Beaugrant en 1528-1531 au palais du Franc de Bruges (G. VAN DER OSTEN, H. VEY, *Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands, 1500-1600*, Harmondsworth, 1969, p. 241).

l'Antiquité et la Renaissance italienne²¹. Troisièmement, une analyse formelle (fig. 4) de la statue de Philippe montre que le style de Leoni suivait des modèles anciens soit dans la chevelure, soit dans la pose, qui rappelle surtout l'*Hercule* en marbre du Belvédère (fig. 6, 7 et 8). La comparaison entre le sculpteur et l'Antiquité formulée par le sonnet que Benedetto Varchi dédia à cette statue en 1555,

Fig. 6. Statue, marbre, *Hercule*, époque de Trajan, haut. 2,12 cm. Cité du Vatican, Musées du Vatican. (© Deutsche Archäologisches Institut, Rome).



Fig. 7. Statue, bronze, L. LEONI, *Philippe II*, 1549-1564, détail. Madrid, Musée du Prado.

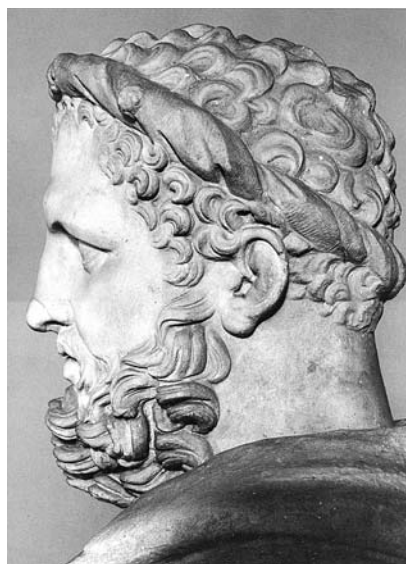


Fig. 8. Statue, marbre, *Hercule*, époque de Trajan, détail. Cité du Vatican, Musées du Vatican. (© Deutsche Archäologisches Institut, Rome).

²¹ Horace et les deux Plin, bien connus des artistes du 16^e siècle, écrivent que les statues en bronze réalisées par des artistes «étrangers» (c'est-à-dire grecs) constituaient le fleuron des villas de leur temps : HORACE, *Épîtres*, 2, 1, 240-250 («expressi vultus per aenea signa»); *Satyres*, 2, 3, 20-24 et 64. La référence aux «signa externorum artificum nec aera nec marmorea» de PLIN L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, 35, 5-6, est très importante; sur la tradition d'exposer des portraits dynastiques «in parte prima aedium», avec les armoiries familiales et l'arbre généalogique, cf. SÉNÈQUE, *Des bienfaits*, 3, 28, 2; PLIN L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, 35, 6. Cf. aussi S. SETTIS, *Laocoonte di bronzo, Laocoonte di marmo*, in M. WINNER, B. ANDREA, C. PIETRANGELI (éd.), *Il cortile delle statue in Vaticano. Das Statuenhof des Belvedere im Vatikan. Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom, 21.-23. Oktober 1992*, Mayence, 1998, p. 129-136.

trouvait donc appui sur des éléments figuratifs²² : la réception des portraits de Leoni (« nouveau, ou pour mieux dire majeur Lysippe ») était guidée par des détails précis de style, d'iconographie, de genre et de matière.

La galerie de Binche – une structure architecturale qui n'avait aucun modèle direct dans l'âge classique – était donc le reflet d'une attitude humaniste en raison de son décor sculpté²³. Il ne faut pas oublier que des visiteurs comme Bertrand de Salignac et Calvete de Estrella avaient, de par leur connaissance de l'Antiquité, les clefs nécessaires pour décoder la symbolique des marbres et des *anticse werken* en pierre de Rance, une matière que Calvete appelait « porphyre ».

Les trois jardins

Les espaces les plus caractéristiques de la résidence binchoise et de ses activités de plaisance restaient néanmoins les jardins²⁴. Premièrement, l'extension de la verdure par rapport à la surface globale du domaine rendait décisif son rôle dans la conception du palais. Ensuite, la structure et le décor sculptural du plus grand de ces jardins d'apparat

constituent un lien intentionnel avec le modèle littéraire de la villa romaine. Troisièmement, ils illustrent un dialogue avec les adaptations de ce modèle élaborées par la Renaissance italienne.

À Binche les jardins étaient au nombre de trois, disposés derrière les trois bâtiments principaux (fig. 9). La fontaine centrale en pierre de Rance (qui peut être localisée grâce à un plan du 17^e siècle, fig. 9)²⁵ et l'appellation « jardin nouveau emprès le posty » ou « arrière la conciergerie » (dont des vestiges sont encore visibles aujourd'hui, fig. 10)²⁶, nous assurent que le « grand jardin » était placé au nord de la cour centrale, vers l'église de la ville²⁷. Les parterres étaient plantés de vignes et d'abricotiers²⁸, décorés par des plates-bandes de lauriers, « jolytez et aultres herbes »²⁹ et agrémentés de deux statues en plâtre, à savoir la « Cléopâtre » et le « Nil » (copies de celles reproduites aux fig. 11 et 12)³⁰. Ces sculptures en plâtre étaient abritées sous des niches peintes en blanc et entourées d'un socle de grès³¹.

Le « jardin nouveau », recouvert d'un plancher d'aulne, était exposé au nord et destiné aux promenades d'été³². En plus, il offrait une perspective panoramique au-delà des murailles orientales par un vieux « posty » réadapté en

²² B. VARCHI, *I sonetti*, Venise, 1555, p. 258 : « Lattanzio [Roccolino], se 'l mondo ha novo Filippo a quell'antico [Philippe de Macedoine] e al gran figlio [Alexandre Magne] uguale, egli ha bene anche un altro novo, quale fu quell'antico, anzi maggior Lisippo », c'est-à-dire Leoni.

²³ Les *domus* décrites dans la littérature latine fournirent au décor des galeries et des *logge* italiennes une légitimation importante : S. SETTIS, « Origine e significato delle gallerie in Italia », in P. BAROCCHI, G. RAGIONIERI (éd.), *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 20-24 settembre 1982*, t. I, Florence, 1983, p. 309-317. Nous devons rappeler que la volonté de transformer le site de Binche en résidence « à l'antique » était implicitement marquée par le choix d'un architecte tel que Jacques Du Broeucq, et révélait les intérêts aussi bien « vitruviens » que « serliens » portés par Marie et sa cour : K. DE JONGE, « "Anticse werken". La découverte de l'architecture antique dans la pratique architecturale des anciens Pays-Bas. Livres de modèles et traités (1517-1599) », in M.-C. HECK, F. LEMERLE, Y. PAUWELS (éd.), *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVI^e au début du XVIII^e siècle, Actes du colloque international, Lille, 14-16 décembre 2000*, Lille, 2002, p. 55-74, et EAD., « Le langage architectural », *op. cit.* (supra n. 14, avec bibliographie).

²⁴ Pour une vision d'ensemble sur les jardins commandés pour Marie, cf. K. DE JONGE, « Les jardins de Jacques Du Broeucq et de Jacques Hollebecque à Binche, Mariemont et Boussu », in C. ANÓN FELIÚ (éd.), *Felipe II, el rey intimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI. Congreso Internacional, Aranjuez, 1998*, Madrid, 1998, p. 191-220; EAD., « L'environnement des châteaux dans les Pays-Bas méridionaux au XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle », in J. GUILLAUME (éd.), *Architecture, jardin, paysage : l'environnement du châ-*

teau et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles. Actes du colloque, Tours, 1^{er} - 4 juin 1992, Paris, 1999, p. 185-206; EAD., « Les grands jardins princiers des anciens Pays-Bas. Bruxelles et Mariemont aux XVI^e et XVII^e siècles », in L. BAUDOUX-ROUSSEAU, C. GIRY-DELOISON (éd.), *Le jardin dans les anciens Pays-Bas, [Actes du colloque] Arras, 26 - 27 octobre 2000*, Arras, 2002, p. 29-38. L'intérêt pour la botanique et l'architecture des jardins chez les Habsbourg semble remonter au moins à Maximilien I^{er}, qui rédigea une description aujourd'hui perdue de ses jardins de plaisance en Autriche (W. COXE, *History of the House of Austria...*, 3^e éd., t. I, Londres, 1847, p. 396).

²⁵ Archives générales du Royaume à Bruxelles (AGR), *Chambre des Comptes (CC)*, n° 27309, fol. 5^v, signale la livraison d'« un grand bacin de pierre de Ranch de dix piedz en dyamètre et de ung pied trois quars de spez qu[e]st pour servir à la fontaine qui se rendra au milieu du jardin nouveau derrière la conchergerie audit hostel [à Binche] ».

²⁶ AGR, CC, n° 27309, fol. 22^r et 39^v.

²⁷ En cette même direction s'ouvrait un portail. AGR, CC, n° 27308, fol. 4^r : au mois de septembre 1552 un maçon fut payé « pour restoupper d'une demy brique la grande porte du nouveau jardin emprès l'église ».

²⁸ AGR, CC, n° 27309, fol. 108^v-110^r, 113^r.

²⁹ AGR, CC, n° 27309, fol. 4^r.

³⁰ T. LEJEUNE, « Le palais de Marie de Hongrie à Binche, 1545-1554 », in *Documents et rapports de la Société paléontologique et archéologique de l'arrondissement judiciaire de Charleroi*, t. IX, 1878, p. 420, et R. HEDICKE, *Jacques Dubroeuq, op. cit.* (supra n. 1), p. 266-267, n° 49-55.

³¹ AGR, CC, n° 27309, fol. 4^r.

³² AGR, CC, n° 27309, fol. 19^v.

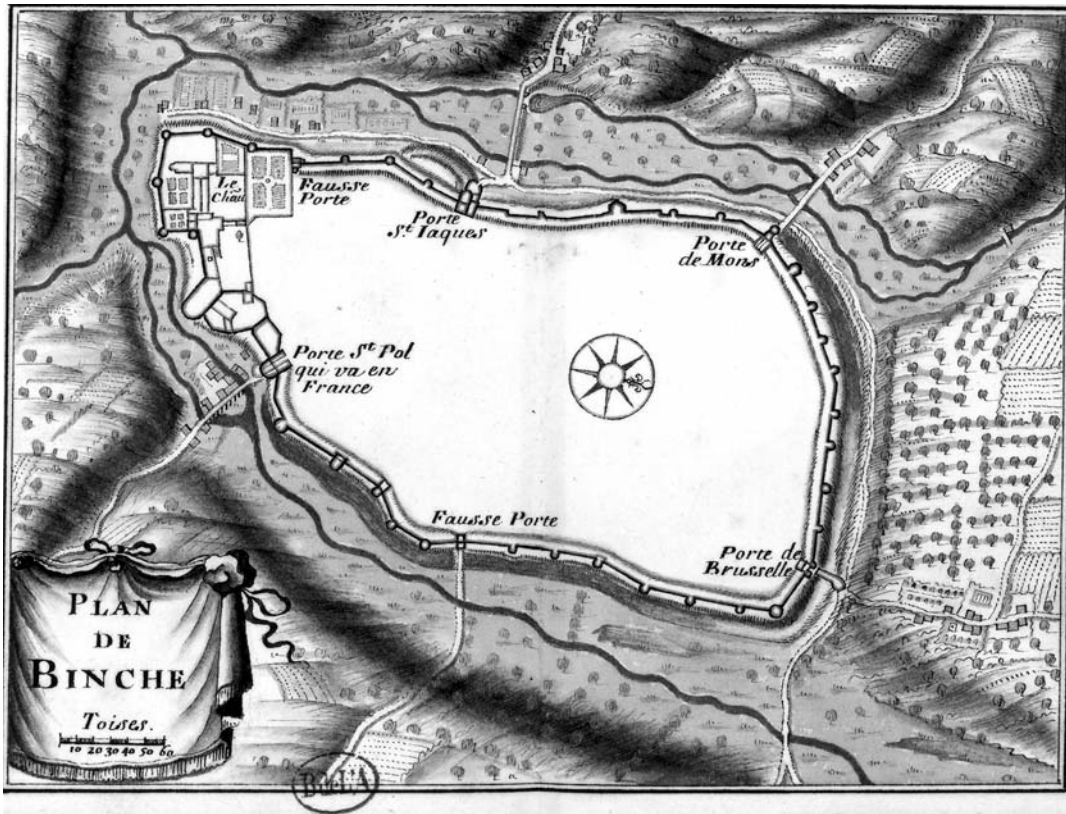


Fig. 9. Plan, Palais de Marie de Hongrie à Binche, 1654. Paris, Bibliothèque nationale, Arsenal, ms. 6106, lam. 9.

Fig. 10. Les restes du mur nord de la Conciergerie (à l'avant-plan) et les murailles occidentales du «jardin nouveau», avec la «thourelle». Binche, fouilles du palais de Marie de Hongrie. (© Photographie de l'auteur).



«thourette» et accessible grâce à une nouvelle passerelle («petite galerie en bois») ³³. L'isolement de ce jardin était garanti par un mur extérieur et le bâtiment de la conciergerie, dont les fenêtres avaient été murées à cet effet ³⁴. La pente du terrain et l'agrandissement de la surface d'origine avaient rendu nécessaire la construction sur le côté nord d'une «nouvelle muraille» et d'une terrasse inférieure qui séparait les parterres des vieux remparts près du «posty» ³⁵. Pour la même raison, les eaux de pluie étaient soigneusement dirigées «hors de la ville» par un système de bassins et de canaux d'écoulement qui avait peut-être aussi une fonction décorative ³⁶.

Par contre, un «petit jardin» méridional («jardin a jolietez emprès la grant salle») longeait le nouveau logis du palais ³⁷. Aux figures héraldiques de ses parterres, décrits par Calvete de Estrella ³⁸, étaient probablement destinés les «violiers d'Espagne achetées à Vallenchiennes, les pottées de marjolaines et cuidreliers» et les «ronmarins» ramenés au printemps de 1551 par Jacques Hollebecque, le jardinier de Marie ³⁹. Une partie de ces haies dessinait un labyrinthe, et

au centre du jardin se trouvait un «pavillon du milieu, qui a esté painct aussi à chnylle de noyr blancq et verd» ⁴⁰. Fabriqué en bois et grès, cette «thourelle» peut être comparée au kiosque arabe existant au jardin de la Warande de Bruxelles ⁴¹, et rappelle la «rotunda» en forme de temple circulaire placée au centre du jardin formel d'Ambras, où les hôtes de Ferdinand II de Tyrol (1529-1595), neveu de Marie, dînaient en plein air à la manière des anciens. Là aussi, le jardin formel s'étendait en contrebas du palais pour offrir un panorama depuis l'étage principal, tandis que des murs et des annexes de service le clôturaient et le cachaient aux yeux des passants ⁴².

En raison de son exposition favorable, «un pasté de bois qui est [...] pour préserver les orangiers et chytronniers de la gellée» avait été construit au petit jardin ⁴³. Il s'agissait d'une sorte de serre ouverte par des fenêtres qui était chauffée pendant l'hiver ⁴⁴. Ce bâtiment se trouvait probablement sur le côté ouest, près de la chapelle, dont le mur protégeait les arbres du vent ⁴⁵. En effet, l'ambitieux projet qui avait transformé les deux jardins principaux en de

³³ AGR, CC, n° 27309, fol. 22r. Les comptes examinés ici concernent l'aménagement des jardins réalisé entre 1551 et 1553. Il s'agit probablement du même «changement du jardin de Sa Majesté audit Binch» dont le projet final fut présenté par Jacques Du Broeucq à la reine en 1551, à l'occasion d'un voyage à Bruxelles (R. HEDICKE, *Jacques Dubroeuq, op. cit. (supra n. 1)*, p. 264, n° 39).

³⁴ AGR, CC, n° 27308, fol. 107v; n° 27309, fol. 3v, 4v et 17r.

³⁵ AGR, CC, n° 27308, fol. 38r, paiement «pour emplir le creu qui est entre la vièje et nouvelle muraille faicte au postich pour le relargissement et remplissement dudit nouveau jardin depuis le premier jour de septembre XV^eLI jusques et comprins le XVI^e dudit mois»; n° 27308, fol. 107v, paiement à Jehan Duquesne «pour avoir abattu au bois Le Comte [depuis le 1^{er} septembre jusqu'au 30 novembre 1551] sept chesnes servans à ancrer la bresse audit nouveau jardin, dont l'ung de ceulx a esté employé au paste des orengiers; [...] item [...] pour ving quatre charrées d'aulneaux qu'il a aussi abattu avec ses gens en la taille à fossez pour parer ledit jardin alenthour des murs et partout ledit jardin»; n° 27309, fol. 8v, paiement pour «les benneleurs [qui] avoient [...] jecté embas la noefve muraille dudict jardin le superfluz desdictes terres procedans du coing de la muraille après que l'on avoit ancrez les chesnes et mis les fassines avec perches d'aulnes que [lire: qu'est] pour soutenir le fardeau des terres causans la fraction dudict mur». Cf. aussi fol. 33r et R. HEDICKE, *Jacques Dubroeuq, op. cit. (supra n. 1)*, p. 267, n° 55, d'où il résulte qu'en novembre 1551 Jacques Du Broeucq effectua un voyage à Bruxelles pour expliquer à la reine les problèmes survenus suite à la fracture du mur.

³⁶ AGR, CC, n° 27308, fol. 6^v, 14r.

³⁷ AGR, CC, n° 27310, fol. 24r; cf. aussi n° 27308, fol. 6^v: mandat «pour rehaulchier le vielz mur du petit jardin tenant la chappelle, item pour faire l'empielement du paste de bois qui s'est fait pour la preservation des orangiers illeccque».

³⁸ J. C. CALVETE DE ESTRELLA, *El felicissimo viaje, op. cit. (supra n. 17)*, fol. 182v:

les fenêtres de la grande salle du nouveau logis «caen sobre un fresco vergel, en el cual eran mucho de ver, que de las yervas y flores, que nacian, se pintavan naturalmente en el suelo del vergel (de diversas colores) escudos de armas imperiales y las reales de España y de Ungría, y de las mismas yervas y flores de diversas colores estava hecho un labyrintho muy fresco e oloroso».

³⁹ AGR, CC, n° 27309, fol. 108^v. Voir également les documents publiés par K. DE JONGE, «Les jardins de Jacques Du Broeucq et de Jacques Hollebecque», *op. cit. (supra n. 24)*, p. 193-194; et EAD., «L'environnement des châteaux», *op. cit. (supra n. 24)*, p. 190, n. 39-40.

⁴⁰ AGR, CC, n° 27310, fol. 36r; cf. aussi fol. 1v-2r. Une notice sur le pavillon fut déjà donnée par R. HEDICKE, *Jacques Dubroeuq, op. cit. (supra n. 1)*, p. 268, n° 63, qui la rédigea à partir des notes manuscrites d'Alexandre Pinchart, aujourd'hui conservées à la Bibliothèque royale de Belgique à Bruxelles.

⁴¹ K. DE JONGE, «Les grands jardins princiers», *op. cit. (supra n. 24)*, p. 13.

⁴² Sur les jardins de ce complexe, réaménagé à partir de 1567, cf. L. ZANGHERI, *Storia del giardino e del paesaggio. Il verde nella cultura occidentale*, Florence, 2003, p. 70-72, et I. LAUTERBACH, «Jardins de la Renaissance en Allemagne et en Autriche», in J. GUILLAUME (éd.), *Architecture, jardin, paysage, op. cit. (supra n. 24)*, p. 225-226.

⁴³ AGR, CC, n° 27308, fol. 6^v, 42r; n° 27309, fol. 1v-2r, 4r et 23r: en mai 1552, Jean du Pont livra des briques «pour employer à machonner ung grant cassi de bois de chincq piedz demy de hault au mur du palle aux orengiers et chytonniers, qui est au petit jardin de Sa Majesté audit Binch afin que le soleil y puisse donner, aussi à payer le benneau du jardinier à rethirer illeccque en temps d'yver les jolytez et aultres herbes du jardin nouveau».

⁴⁴ AGR, CC, n° 27308, fol. 23r, 109^v-110r.

⁴⁵ La présence d'orangers dans les jardins de Marie renvoie non seulement à la mode française, mais aussi au Belvédère que son frère Ferdinand I^{er} avait fait aménager à Prague. Sur ce dernier, cf. L. ZANGHERI, *Storia del giardino, op. cit. (supra n. 42)*, p. 63.

luxueux parterres méditerranéens imposait une orchestration plutôt complexe des collections botaniques, et plusieurs dépendances étaient destinées à cet effet. Le « pasté » (ou « pale ») sur le côté sud était flanqué d'une « cave » cintrée érigée « au jardin nouveau emprès la chambre du jardinier [...] pour y rethirer en yver les jolitez et aultre herbes dudit jardin »⁴⁶. Les arbres qui ne pouvaient être déplacés étaient soigneusement protégés⁴⁷, et les niches des statues étaient fermées par des châssis et des toiles imperméables durant la mauvaise saison et lors des absences de la cour. Le jardinier Hollebecque et l'« imagier » Luca Lancia, qui vivaient au palais, assuraient un entretien constant.

Il y avait enfin un troisième « jardin aux arbres », « tenant le vielz corps de logis dudit hostel » à l'ouest et planté de poiriers, d'abricotiers, de pommiers et de cerisiers (« jardin d'embas »)⁴⁸; comparable à un verger, il se trouvait cependant près des bâtiments de service comme « la cuisine derrière la conchergerie », dont le four est encore visible de nos jours (fig. 10)⁴⁹.

Les jardins d'apparat étaient donc au nombre de deux, l'un intime, l'autre conçu pour être visible depuis les fenêtres de la grande salle et de la sallette. Nous devons maintenant nous interroger sur l'existence, ou non, d'un « programme » aussi rigoureux que celui de la galerie, et en particulier, sur la valeur iconographique attribuée aux deux « antiquités » en plâtre, ainsi dénommées dans les sources d'archives.

Une thématique triomphale ouverte

Au 16^e siècle, le « nouveau jardin » de Binche n'était pas le premier à être décoré de statues antiques ou d'après l'antique. Son organisation consistant en une promenade panoramique au milieu des fruits et au sommet d'une pente, la disposition de figures dans des niches à l'intérieur d'un jardin clôturé, l'installation des moulages comme deux pendants (probablement au bout des allées) et leur provenance, explicitement romaine, révèlent en particulier un rapport d'émulation avec un autre jardin princier, celui du Belvédère au Vatican tel qu'il nous est décrit par des ambassadeurs vénitiens en 1523⁵⁰.

Par son prestige, cette œuvre favorisa aussi une renaissance du genre mythologique du jardin; un aspect thématique auquel les palais de Fontainebleau, Meudon et Binche attachèrent peut-être plus d'importance qu'à la structure⁵¹. La découverte de statues de dieux et héros antiques et

l'obsession d'Horace, Cicéron et Pliny l'Ancien pour ce type de décoration avaient rendu à la Renaissance italienne cette idée du jardin comme paysage littéraire, où les personnages de l'Antiquité païenne pouvaient facilement s'adapter à la signification allégorique contemporaine⁵².

Voyons donc pourquoi cette hypothèse peut s'appliquer au nouveau jardin de Binche. Les mentions relatives aux statues dans les livres de comptes contemporains affirment que la statue féminine couchée ne représentait pas une nymphe endormie, comme celles exhibées dans le *viridarium* des Cesi près du Vatican ou dans le jardin du cardinal Rodolfo Pio da Carpi au Quirinal, mais Cléopâtre elle-même⁵³. Il faut en effet souligner que, même si le Nil et la Cléopâtre (fig. 11 et 12) n'étaient pas nécessairement les deux seules figures prévues dans le projet initial, elles avaient été sélectionnées parmi environ seize statues antiques différentes dont les moules provenaient de Fontainebleau, et parmi une vingtaine de sujets sculpturaux différents qui avaient été mis à la disposition de la reine par le Primatice. Ce choix n'était donc ni un hasard dû aux fouilles, ni le résultat d'une préférence pour les figures réclinées: d'autres prestigieux « demi-gisants » étaient disponibles dans la collection de moulages d'Henri II, comme par exemple le fleuve *Tibre* (qui suggérait une allusion à la capitale de l'empire romain).

En effet, les personnages du Nil et de Cléopâtre, ayant reçu de la tradition littéraire une caractérisation très précise, avaient été installés dans le nouveau jardin de Binche en

⁴⁶ AGR, CC, n° 27308, fol. 44^v et 58^r: « pour ung rechargement de mur estant sur le vielz mur portant la volsure de la cave à joyetes jointant la muraille de la potterne ».

⁴⁷ AGR, CC, n° 27308, fol. 106^v-107^r.

⁴⁸ AGR, CC, n° 27308, fol. 108^v-109^v. Cf. aussi fol. 9^r, 81^r: « petit jardin à chibbe dud[it] hostel emprès le vieulx corps de logis ».

⁴⁹ AGR, CC, n° 27308, fol. 81^r.

⁵⁰ J. S. ACKERMAN, *The Cortile del Belvedere*, Vatican, 1954, p. 144, n° 4.

⁵¹ Cet aspect de la « fortune » du Belvédère a été souligné par P. GRIMAL, *L'arte dei giardini. Una breve storia*, Rome, 2000, p. 57.

⁵² Il ne faut pas oublier que le Belvédère lui-même fut conçu et perçu par les contemporains comme un moment décisif de la renaissance des villas romaines décrites dans la littérature latine: cf. J. S. ACKERMAN, « The Belvedere as a Classical Villa », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. XIV, 1951, p. 83 et suiv.; ID., *The Cortile del Belvedere*, op. cit. (*supra* n. 50), p. 131 et suiv.

⁵³ C. VON HÜLSEN, *Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts*, Heidelberg, 1917, p. 32, n° 135; p. 58, n° 27; H. H. BRUMMER, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm, 1970, p. 166-171; D. COFFIN, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton, 1991, p. 23 et 27.



Fig. 11. Statue, bronze, F. PRIMATICCIO, *Cléopâtre*, 1540-1541, copie d'après la statue en marbre des Musées du Vatican, haut. 107 cm, larg. 240 cm. Fontainebleau, Musée national.

Fig. 12. Statue, marbre, *Nil*, art romain, haut. 165 cm, larg. 310 cm. Cité du Vatican, Musées du Vatican.



vertu de leur pertinence thématique. Chez Lucain, Pétrarque, Boccace (auteurs qui étaient tous représentés dans la bibliothèque de Marie), Cléopâtre, ennemie de Rome, cherche invariablement à prévaloir sur César, Antoine et Octave-Auguste par la séduction⁵⁴. Déjà son image antique était empreinte de luxure et d'outrecuidance : par conséquent, les auteurs classiques aimèrent la représenter en tant qu'ennemie vaincue. La *Vie d'Antoine* de Plutarque et quelques compilations plus tardives nous apprennent par exemple qu'une statue de la reine africaine mourante – similaire à celle des jardins de Binche – avait été portée en triomphe par Octave-Auguste après la bataille d'Actium, qui inaugura son principat et l'instauration de l'empire romain⁵⁵. De son côté, le Nil désignait par métonymie l'Égypte en tant que province conquise soit dans la poésie latine, soit dans les monnaies romaines antiques, redécouvertes à la Renaissance (fig. 13a)⁵⁶. Par rapport à ces victoires des empereurs romains, les deux statues faisaient allusion à celles africaines de Charles Quint (1535), qui étaient légitimées par ce précédent⁵⁷.

Fig. 13a. Sesterce de Hadrien, cuivre, Revers avec le Nil, « NILVS/S(enatu) C(onsulto) », 134-138 ap. J.-C., d. 35 mm. Londres, British Museum.



Fig. 13b. Estampe, illustration imprimée sur papier reproduisant le revers du Sesterce de Hadrien (fig. 13a), d'après S. ERIZZO, *Discorso sopra le medaglie antiche*, Venise, 1559, p. 223. Pise, Bibliothèque universitaire.



Une source antique en particulier, l'*Énéide*, aurait pu suggérer une liaison thématique entre les deux personnages du nouveau jardin dans un contexte narratif très significatif. Le huitième livre du poème décrit en effet la bataille d'Actium sous la forme d'une prophétie que le dieu Mars a ciselée sur le bouclier d'Énée pour lui dévoiler l'avenir de ses descendants. Octave-Auguste, suivi par les populations occidentales consentantes et aidé par les dieux de

⁵⁴ LUCAIN, *La guerre civile*, 10, 259-265; DION CASSIUS, *Histoire romaine*, 51, 21; PÉTRARQUE, *Triumphus Cupidinis*, 1, 89-90; BOCCACE, *De mulieribus claris*, 88, et *De casibus illustrium virorum*, 6, 15. L'inventaire publié par L.-P. GACHARD (« Notice sur la librairie de la reine de Hongrie... », in *Compte-rendu des séances de la Commission royale d'histoire, ou recueil de ses bulletins*, t. I, 1845, p. 224-246) confirme la présence des ouvrages suivants dans la bibliothèque espagnole de Marie : BOCCACE, *Des nobles malheureux* (p. 229, n° D23); BOCCACE, *De clères dames* (p. 236, n° D133); PÉTRARQUE, *Les Triumpes* (p. 241, n° C246), et surtout Lucain (p. 232, n° C67, et p. 242, n° B257).

⁵⁵ PLUTARQUE, *Vie d'Antoine*, 86. Ce dernier passage et ceux de LUCAIN, *La guerre civile*, 10, 259-265, et VIRGILE, *L'Énéide*, 8, 707-813, étaient déjà présents à cet effet à Baldassarre Castiglione, qui en emprunta certains motifs pour sa *Cleopatra*, le poème que le diplomate italien rédigea à la louange de la statue en marbre du Belvédère (*Carmina*, 2, 5-19, in P. SERASSI (éd.), *Lettere del conte Baldassarre Castiglione*, t. II, Padoue, 1771, p. 292-294). Sur les traductions de Plutarque présentes dans la bibliothèque de Marie de Hongrie (parmi lesquelles nous retiendrons celles éditées à Venise en 1525 et à Paris en 1543), cf. J.-L. GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, *Regia Bibliotheca. El libro en la corte española de Carlos V*, t. II, Mérida, 2004, p. 376-379, n° 272-277.

⁵⁶ H. MATTINGLY, E. SYDENHAM, *Roman Imperial Coinage*, t. II, Londres, 1926, p. 375, nos 309-314 (*denarius, aureus*); p. 449, nos 861-870 (*sestertius, dupondius, as*); des exemplaires de ces types étaient connues à la Renaissance, car ils figurent dans les répertoires de E. VICO, *Discorsi... sopra le medaglie de gli antichi*, Florence, 1555, p. 57; et S. ERIZZO, *Discorso... sopra le medaglie antiche...*, 2^e éd., Venise, 1559, p. 223 (fig. 13b). La redécouverte des allégories fluviales à travers les monnaies romaines et certaines statues antiques retrouvées à Rome au 16^e siècle a été étudiée par R. RUBINSTEIN, « The Renaissance discovery of antique river-god personifications », in C. DE BENEDICTIS (éd.), *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Florence, 1984, p. 257-263. Un exemple remarquable de ces iconographies fluviales est donné par la *Fontaine d'Orion* à Messine (1547-1553), où les personnifications du Tibre, du Nil, de l'Ebre et du Camaro font allusion à l'empire de Charles Quint et la statue du Nil rappelle par son inscription la reconquête de l'Afrique du Nord par le Habsbourg et la richesse de cette région (1535) : cf. S. FOLLIOTT, *Civic Sculpture in the Renaissance: Montorsoli's Fountains at Messina*, Ann Arbor, 1984, p. 93.

⁵⁷ De façon similaire Leone Leoni, inspiré par un célèbre passage de Vitruve, *De l'architecture* (1, 1), avait représenté les peuples soumis par l'empire romain en forme de cariatides sur la façade de son palais à Milan (1562-66), dont le programme extérieur célébrait indirectement Charles Quint : cf. e.a. M. P. MEZZATESTA, « The Façade of Leone Leoni's House in Milan, the Casa degli Omenoni. The Artist and the Public », in *Journal of the Society of Architectural Historians*, t. XLIV, 1985, p. 233-249; M. ROSSI, *La casa di Leone Leoni a Milano*, in M. L. GATTI PERER (éd.), *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna. Atti del convegno internazionale, Menaggio, 25-26 settembre 1993*, Milan, 1995, p. 21-30.

l'Olympe, s'oppose à son ennemi Antoine, tyran africain, soutenu par les dieux « monstrueux » de l'Égypte, à têtes d'animaux, par le Nil personnifié et Cléopâtre, « emportée par les flots et le [vent] Iapyx, toute pâle de sa mort prochaine »⁵⁸. La frise du bouclier, suivant les règles de la sculpture romaine, montre la fin de la bataille: les vainqueurs debout, les vaincus gisant dans les eaux comme les statues de Binche.

En conclusion, la représentation de ces deux figures puisait dans un répertoire littéraire et figuratif où la connotation et la pose des allégories étaient codifiées depuis l'Antiquité. Quels que soient les passages qui avaient inspiré le concepteur du nouveau jardin de Binche, la pose et les attributs du Nil et de la Cléopâtre (dont les sujets étaient explicités probablement par des inscriptions) permettaient de comprendre leur association indépendamment de la connaissance des sources textuelles précises. Le spectateur aristocratique du 16^e siècle était capable d'interpréter cet ensemble sculptural selon un code d'origine numismatique et monumentale qui avait été réactualisé et répandu par les entrées triomphales contemporaines et les médailles en l'honneur des Habsbourg (fig. 14).

En effet, la soumission de l'Afrique, c'est-à-dire la débâcle infligée par Charles Quint aux Maures de Tunis en 1535, avait été l'un des événements les plus commémorés⁵⁹. Parmi les motifs retenus pour célébrer le « dominateur en Asie et en Afrique » – appellation dont l'empereur se para dès lors dans sa titulature⁶⁰ – l'assimilation de Charles Quint



Fig. 14. Médaille de Ferdinand de Habsbourg, argent, L. LEONI, Revers avec le Danube, «DANVBIVS», 1551, d. 72 mm. Vienne, Kunsthistorisches Museum.

à Auguste s'était affirmée lors des joyeuses entrées dans les territoires italiens et aux Pays-Bas. La proximité de la campagne africaine et la diffusion de ce *topos* du souverain en tant que nouveau César (qui a été également évoqué dans l'interprétation du jardin papal du Belvédère)⁶¹ facilitaient la compréhension des décors comme ceux du « nouveau jardin » de Binche.

Notons encore que vers le milieu du 16^e siècle, l'idée du jardin princier comme lieu représentatif d'un royaume et d'un gouvernement était aussi fréquente que la disposition

⁵⁸ VIRGILE, *L'Énéide*, 8, 707-713, trad. par A. BELLESSERT, Paris, 1964: « On voyait la reine [Cléopâtre] elle-même invoquer les vents, déployer ses voiles, lâcher de plus en plus ses cordages. L'Ignipotent [Mars] l'avait montrée, au milieu du massacre, emportée par les flots et le [vent] Iapyx, toute pâle de sa mort prochaine. En face, douloureux, le Nil au grand corps, ouvrant les plis de sa robe déployée, appelait les vaincus dans son sein azuré et les retraites des eaux ». Depuis sa récupération dans la *Comédie* de Dante (*Paradis*, 6, 76-81), ce passage de Virgile était devenu une véritable référence pour les défenseurs du pouvoir impérial. L'ensemble du livre VIII du poème est en effet traversé par l'opposition entre l'équilibre d'Énée et la fureur des ses ennemis, associée au mépris pour la religion.

⁵⁹ W. CUPPERI, «La riscoperta delle monete antiche come codice celebrativo. L'iconografia italiana dell'imperatore Carlo V d'Asburgo nelle medaglie di Alfonso Lombardi, Giovanni Bernardi, Giovanni da Cavino, "TP", Leone e Pompeo Leoni (1530-58), con una nota su altre medaglie cesaree di Jacques Jonghelinck e Joachim Deschler », in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, t. XXVI, 2002, p. 41, 44-45.

⁶⁰ Cf. par exemple: AGR, CC, *Acquits de la Recette générale des finances. Portefeuilles*, n° 1172, non folioté.

⁶¹ H. H. BRUMMER, *The Statue Court*, op. cit. (supra n. 53), p. 219 et suiv. La

disposition des statues dans le jardin a été reconstituée par A. MICHAELIS, «Geschichte des Statuenhofes im Vatikanischen Belvedere», in *Jahrbuch des Kaiserlich deutschen Archäologischen Instituts*, t. V, 1890, p. 5-72. La possibilité d'identifier un programme derrière les collections du Belvédère et les différentes étapes de sa constitution a été abordée e.a. par E. H. GOMBRICH, «Hypnerotomachiana», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. XIV, 1951, p. 119-125; H. H. BRUMMER, *The Statue Court*, op. cit. (supra n. 53), p. 216-221; E. SCHRÖTER, «Der Vatikan als Hugel Apollons und der Musen. Kunst und Panegyrik von Nikolaus V. bis Julius II.», in *Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, t. LXXV, n° 3-4, 1980, p. 227-233; G. DALTRUP, «Zum Aufstellung antiker Statuen in der Villetta di Belvedere des Vatikans», in *Boreas*, t. VI, 1983, p. 217-232; U. GEESE, «Antike als Programm. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan», in H. BECK, D. BLUME (éd.), *Natur und Antike in der Renaissance* (catalogue d'exposition. Francfort-sur-le-Main, Liebighaus, 5 décembre 1982 - 2 mars 1983), p. 24-50; D. COFFIN, *Gardens and gardening*, op. cit. (supra n. 53), p. 77; H. H. BRUMMER, «On the Julian Program of the Cortile delle Statue in the Vatican Belvedere», in M. WINNER, B. ANDREA, C. PIETRANGELI (éd.), *Il cortile delle statue*, op. cit. (supra n. 21), p. 67-75; A. NESSELRATH, «Il cortile delle statue. Luogo e storia», in *ibidem*, p. 3-16.

de fleuves allégorisées dans des niches⁶². Le jardin des statues du Belvédère, qui adopta le premier cette solution, n'eut peut-être jamais un principe organisateur aussi fort que celui des jardins qui s'en servirent comme modèle, mais plusieurs jardins Renaissance développèrent une iconographie territoriale et commémorative⁶³. Un précédent significatif à ce propos nous est donné par le jardin de Castello à Florence, où le projet de Niccolò Tribolo († 1550) prévoyait les statues du fleuve Arno, de la rivière Mugnone (1546-1547, perdues) et des monts Senario et Falterona (peut-être inachevées). Ces figures se faisaient pendant dans des niches en rapport avec des fontaines et étaient organisées de manière à évoquer les domaines de Cosme de Médicis⁶⁴.

À Binche, en outre, cette *ambiance triomphale* était corroborée à quelques mètres du « nouveau jardin » par un arc commémoratif en bois et toiles peintes, modelé sur celui de Constantin et achevé pour l'entrée du prince Philippe en 1549⁶⁵. Cette structure avait été conservée comme accès monumental et avait été restaurée en 1553. D'après Calvete de Estrella, la voûte représentait « l'empereur qui triomphait sur plusieurs princes de nations différentes », tandis que « dans les *intradors* étaient montrées beaucoup de navires et galères cassées et détruites qui

représentaient les batailles navales, et autres navires chargés des dépouilles et richesses provenant des ennemis vaincus et des territoires et villes conquises »⁶⁶. Ces motifs montrent, chez le mécène et l'architecte Du Broeucq, la connaissance des historiens latins et des reliefs qui ornaient les arcs de triomphe romains, où des figures gisantes semblables au Nil représentaient des régions conquises⁶⁷.

Nous pouvons donc conclure que, dans les jardins de Binche, l'évocation d'une célèbre victoire récente, d'un horizon méditerranéen et d'un décor impérial n'était pas basée sur l'*action* tirée d'une source littéraire (par exemple Virgile), mais plutôt sur des *topoi* empruntés à l'Antiquité, qui rendaient la mise en scène compréhensible sans crainte des additions successives (le *Laocoon* en plâtre en est peut-être un exemple)⁶⁸. Cette flexibilité, semblable à celle que Cicéron décrit à propos des statues de sa villa et guidée par des critères de décorum et de symétrie⁶⁹, dépassa la simple adoption d'un *programme* humaniste et marqua l'adhésion à une *syntaxe iconographique* antiquisante. Au jardin nouveau de Binche, ce n'était donc pas un programme au sens strict du terme, mais un *leitmotiv* général, celui du triomphe, qui réglait la sélection des acquisitions⁷⁰.

⁶² Cf. R. RUBINSTEIN, « The statue of the river god Tigris or Arno », in M. WINNER, B. ANDREA, C. PIETRANGELI (éd.), *Il cortile delle statue*, op. cit. (supra n. 21), p. 275-285.

⁶³ M. WINNER, *La collocazione degli dei fluviali nel Cortile delle Statue e il restauro del Laocoon del Montorsoli*, in M. WINNER, B. ANDREA, C. PIETRANGELI (éd.), *Il cortile delle statue*, op. cit. (supra n. 21), p. 117-128; H. H. BRUMMER, *The Statue Court*, op. cit. (supra n. 53), p. 154-164. La « fortune » du modèle vatican parmi les fontaines monumentales est notée par B. H. WILES, *The fountains of the Florentine sculptors and their followers from Donatello to Bernini*, Cambridge (Mass.), 1933, p. 33-34, qui met aussi en évidence le rôle de médiation joué par les entrées triomphales.

⁶⁴ G. VASARI, *Le vite*, op. cit. (supra n. 5), t. V, p. 209-219; C. CONFORTI, *Il giardino di Castello come immagine del territorio*, in M. FAGIOLO (éd.), *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, Rome, 1980, p. 152-161 (avec bibliographie); C. LAZZARO, *The Italian Renaissance Garden*, New Haven-Londres, 1990, p. 167-189 et p. 311, n. 47; A. GIANNOTTI, *Il teatro di natura. Niccolò Tribolo e le origini di un genere: la scultura di animali nella Firenze del Cinquecento*, Florence, 2007, p. 77-86. Les jardins de Binche, méconnus jusqu'il y a peu, sont un des premiers exemples illustrant l'influence que les jardins florentins ont joué dans les domaines transalpins des Habsbourg, sur lesquels cf. en général L. ZANGHERI, *Storia del giardino*, op. cit. (supra n. 42), p. 61-87.

⁶⁵ R. HEDICKE, *Jacques Dubroeuq*, op. cit. (supra n. 1), p. 268, n° 63; W. CUPPERI, « Arredi statuari... II », op. cit. (supra n. 10), p. 161-162.

⁶⁶ J. C. CALVETE DE ESTRELLA, *El felicísimo viaje*, op. cit. (supra n. 17), fol. 182^v.

⁶⁷ Le modèle de ces monuments fut à la base de nombreux programmes iconographiques : un exemple très suggestif à ce propos est le jardin des Cesi à

Rome, dont les statues juxtaposées, placées à l'extérieur, avaient été interprétées par Ulisse Aldrovandi comme la *Rome triomphante sur la Dacie et les Rois barbares*. C. VON HÜLSEN, *Römische Antikengärten*, op. cit. (supra n. 53), p. 25, nos 84-87 et p. 38; D. COFFIN, *Gardens and gardening*, op. cit. (supra n. 53), p. 22-23; H. WREDE, « Römische Antikenprogramme des 16. Jahrhunderts », in M. WINNER, B. ANDREA, C. PIETRANGELI (éd.), *Il cortile delle statue*, op. cit. (supra n. 21), p. 83-115.

⁶⁸ Nous ignorons si le moulage en plâtre du *Laocoon* était destiné « au nouveau jardin ». Toutefois, puisque le personnage de *Laocoon* représentait dans le poème de Virgile l'ennemi des Grecs soumis par la providence afin que Troie soit détruite et que Rome surgisse, dans le « nouveau jardin » de Binche sa statue aurait été à la bonne place.

⁶⁹ Les critères iconographiques adoptés par Cicéron dans sa ville de Tusculum sont analysés par M. MARVIN, « Copying in Roman sculpture. The replica series », in K. PRECIADO (éd.), *Retaining the original. Multiple originals, copies and reproductions*, Center for Advanced Study in the History of Art, Symposium papers, VII, Washington, 1989 (*Studies in the History of Art*, 22), p. 29-45.

⁷⁰ Le concept d'« ambiance triomphale » a été magistralement défini à propos du Belvédère par H. H. BRUMMER, *The Statue Court*, op. cit. (supra 53), p. 219, qui évoque une « retrospective atmosphere » « beyond the mere [architectural] revival of the antique ». Selon cet auteur, « in some instances the statuary was interpreted as thematic sublimations of the environment: it would seem as if the significances were based on concepts of papal authority circumscribed in terms of retrospective recognition patterns », comme l'assimilation de Jules II aux Césars (p. 226). Cependant, « the total impression of the statue court added other possibilities of interpretation », dont témoignent de nombreux poèmes du 16^e siècle (*ibidem*): « the interpretations

Cette thématique triomphale, qui rappelait les conquêtes récentes du souverain, l'hôte le plus illustre de la résidence, était suggérée par l'arc de l'entrée, les dessins héraldiques du petit jardin, l'exotisme de ses plantes, le sujet des peintures comme les *Quatre condamnés* de Titien (fig. 2) et les tapisseries aux *Histoires d'Énée* et de *Moïse*⁷¹. Le grand jardin se présentait à ses visiteurs comme une renaissance du monde romain sous différents aspects, et les statues y contribuaient par leurs thèmes et leur typologie⁷².

L'activité des sculpteurs italiens, sans doute prestigieuse en soi, avait un rôle précis dans cette stratégie de densité communicative. Le style de leurs portraits, imprégné de références antiques, permettait aussi des renvois aux effigies des Césars, prédécesseurs idéaux, tandis que les moulages que ces artistes pouvaient tirer des sculptures antiques les plus célèbres satisfaisaient à la mode courtoise des ambiances à l'antique par un genre sculptural nouveau, que les artistes des Pays-Bas ne maîtrisaient pas encore.

were thematically adjustable rather than confined to a preconceived programme» (p. 200). Pourtant cette réflexion, basée sur des sources aussi bien antiques que modernes, n'explique pas pourquoi cette flexibilité était possible. En réalité, elle était réglée grâce à un *code communicatif* diffusé et connu des collectionneurs. Il ne s'agissait donc pas uniquement d'une référence aux sources littéraires ou à des programmes préconçus, qui étaient revus à l'avènement d'un nouveau pape, comme certains auteurs l'ont supposé.

⁷¹ AGR, CC, n° 27309, fol. 52^v: mandat du 15 juillet 1552 « À Leuren De Pot [...] pour avoir vacqué trois jours en allant quérir à Bruxelles les tapisseries de Enéas et Moyses lor que Sa Majesté estoit à Binch ».

⁷² L'adéquation entre les jardins des villas romaines et le décor statuaire était bien connue à la Renaissance italienne grâce à des sources comme Ciceron, *Lettre à Atticus*, 6: cf. P. GRIMAL, *Les jardins romains*, 2^e éd., Paris, 1969, p. 355 et suiv.

Sommaire

Préface	7
Rodolphe DE HABSBOURG, Archiduc d'Autriche	
Avant-propos	9
Marie-Cécile BRUWIER, Directrice scientifique du Musée royal de Mariemont	
Première partie: POLITIQUE ET GOUVERNEMENT	
<i>Ambiguous Loyalties? Mary as Queen of Hungary (1521-1526)</i>	13
Orsolya RÉTHELYI, Eötvös Loránd University (Budapest)	
<i>Les régentes de Charles Quint aux Pays-Bas. Marguerite d'Autriche et Marie de Hongrie</i>	25
Laetitia GORTER-VAN ROYEN, Docteur en Histoire	
<i>Les premières lieutenances générales dans les Pays-Bas (fin 15^e - début 16^e siècle)</i>	33
Jean-Marie CAUCHIES, Professeur aux Facultés universitaires Saint-Louis (Bruxelles) et à l'Université catholique de Louvain	
<i>Une dame de «picques» parmi les valets? Une gouvernante générale parmi les grands officiers des Pays-Bas burgondo-habsbourgeois: le cas de Marguerite d'Autriche</i>	39
Gilles DOCQUIER, Boursier de recherche aux Facultés universitaires Saint-Louis (Bruxelles)	
<i>La correspondance entre Marie de Hongrie et Charles Quint avant et au début de la régence: une édition sur le métier</i>	52
Jean-Paul HOYOIS, Licencié en Histoire	
<i>Politique et religion dans les Pays-Bas au milieu du 16^e siècle</i>	61
Monique WEIS, Chercheure qualifiée du FNRS à l'Université Libre de Bruxelles	
<i>La frontière maritime des Pays-Bas et la défense côtière pendant la régence de Marie de Hongrie</i>	68
Louis SICKING, Maître de conférences, département d'histoire, Universiteit Leiden	
<i>Binche en 1554. Une victime des guerres entre Charles Quint et Henri II</i>	80
Bertrand FEDERINOV, Collaborateur scientifique au Musée royal de Mariemont	
<i>La défense des Pays-Bas et l'architecture militaire pendant la régence de Marie de Hongrie (1531-1555)</i>	90
Pieter MARTENS, Katholieke Universiteit Leuven	

Deuxième partie: CULTURE DE COUR

- La cour de Marie de Hongrie (1505-1558)* 109
Jacqueline KERKHOFF, Docteur en histoire médiévale
- Marie de Hongrie et la chasse* 115
Christoph NIEDERMANN, Docteur en Philosophie, adjoint scientifique
du recteur de l'École polytechnique fédérale de Zurich
- Marie de Hongrie, maître d'ouvrage (1531-1555), et la Renaissance dans les anciens Pays-Bas* 124
Krista DE JONGE, Katholieke Universiteit Leuven
- Les fouilles du palais de Binche: le 16^e siècle* 140
Didier DEHON, Licencié en archéologie et histoire de l'art. Chargé de mission.
Région wallonne, Direction générale de l'aménagement du territoire, du logement
et du patrimoine
- The Tapestry Collection of Mary of Hungary* 145
Iain BUCHANAN, University of Auckland
- La biblioteca de María de Hungría y la bibliofilia de Felipe II* 156
José Luis GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, Universidad Complutense de Madrid. EUBD
- Sculptures et jardins dans le palais « à l'antique » de Binche: un programme iconographique précis ?* 174
Walter CUPPERI, Scuola Normale Superiore de Pise