

Predella journal of visual arts, n°33, 2013 - www.predella.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - editors@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa / **Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year**

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / *All articles are subject to anonymous peer-review*

Direttore scientifico aggiunto / *Scholarly Associate Editor:* Fabio Marcelli

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:*

Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Annamaria Ducci, Simona Menci, Linda Pisani, Riccardo Venturi

Coordinatore della redazione / *Editorial Coordinator:* Giovanni Luca Delogu

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Main partner & web publisher: Sistema Museo - www.sistemamuseo.it

Web design: *Arianna Pulzonetti*, Sistema Museo, pulzonetti@sistemamuseo.it

Programming & system administration: *Matteo Bordoni*, www.musacomunicazione.it

Predella Monografie - ISSN: 1827-4927 - ISBN: 978-88-6019-678-1

Editore: Felici Editore - www.felicieditore.it

Direttore responsabile / *Managing Editor:* Barbara Baroni

Direttore editoriale / *Publisher:* Fabrizio Felici

Grafica e impaginazione / *Design and layout:* Mara Moretti, InQuota.it, www.inquota.it

Grafica di copertina / *Cover art:* Giuseppe Andrea L'Abbate

À mon père, Didier Bodart, dont l'une des premières études fut dédiée à Alexandre Farnèse

An influential occasion of community life, the banquet consolidates the cohesion of the social group. Its representation is thus not by accident at the origins of group portraiture in European modern painting, mainly but not only in the Netherlands. This essay analyses the correlation between banquet as scene of sociability and banquet as frame of group portraiture, focusing mainly on one picture, The banquet of the Habsburg. This painting represents apparently an "historical" dinner party, but gathers in fact members of the family who belong to three different generations. Proceeding to a close reading of the very concrete aspects of the subject, as the food and the beverages of the meal, the way the main table and the sideboard were set, the placing and the gestures of diners and servants, the issue is to examine how this material and gestual iconography may allow to precise the meaning and the aim of the political and dynastical networks displayed around the banquet table.

Bartolomé de la Casas, dans son *Historia de la Indias*, remarquait que l'invitation à table était « une manière et un usage des Flamands quand ils voulaient négocier »¹. Il avait pu en faire personnellement l'expérience, lorsqu'il assista au changement d'étiquette suscité par l'arrivée en 1517 en Espagne du jeune roi Charles I^{er}, futur empereur Charles Quint, né et élevé dans les Flandres et héritier de la culture de cour bourguignonne. En 1598, un certain Juan de Palacios observait, dans sa description des cérémonies organisées par l'archiduc Albert d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas lors de la réunion des États-Généraux, que : « le repas se déroula avec beaucoup d'allégresse, de sorte que si Son Altesse leur faisait cette faveur quelques fois par an, aucun prince au monde n'aurait des vassaux qui l'aimeraient autant »². L'occasion était festive, puisque les provinces des Pays-Bas avaient été convoquées pour reconnaître la souveraineté de l'infante d'Espagne Isabelle Claire Eugénie, épouse promise de l'archiduc. En ces années de paix, un appel à la largesse et à l'allégresse était ainsi lancé à cet ancien cardinal connu pour son austérité et sa nature peu encline aux festins³. En revanche, une vingtaine d'années plus tôt, alors que les tensions politiques et religieuses sourdaient dans

les Pays-Bas, tenaillés de surcroît par la disette, les festivités fastueuses organisées à Bruxelles en 1565 par le gouverneur Marguerite d'Autriche, pour célébrer les noces de son fils Alexandre Farnèse avec la princesse Marie de Portugal, avaient été critiquées pour excès de dépenses : l'épouse fut dite « une chère dame de nopces avant que arriver icy »⁴ tandis que son somptueux banquet nuptial fut jugé « superabondant »⁵.

Le banquet princier, régi par les codes de l'étiquette, était l'une de formes de représentation les plus éloquentes de l'autorité souveraine : autour de cette table politique se jouait et se dénouait l'ordre monarchique, tant dans ses équilibres intérieurs, entre l'affirmation de souveraineté du monarque et l'expression d'allégeance de ses sujets, que dans son rayonnement extérieur, lors de négociations ou des alliances avec d'autres couronnes⁶. Si nombre de sources écrites permettent de retracer l'histoire des banquets princiers à la Renaissance, les témoignages figuratifs sont en revanche bien plus sporadiques, et correspondent pour la plupart à des œuvres de petit format, enluminures, gravures ou dessins. Dans ce cadre, le *Banquet des monarques* du musée de Poznan (fig. 1) fait figure d'exception, car avec le *Banquet de la famille Hohenems* par Antoni Baijs (Policka, Městské Muzeum, 1578) (fig. 2)⁷, il est l'un des rares tableaux conservés figurant ce thème en de grandes dimensions⁸, se prêtant donc au décor d'une salle. Il est en outre la seule représentation connue de la table des Habsbourg d'Espagne à cette époque⁹. De ce fait, l'œuvre est aujourd'hui relativement célèbre, reproduite dans la plupart des ouvrages traitant de la table au XVI^e siècle. Elle demeure néanmoins méconnue : en dépit de l'intérêt qu'elle a attiré dans l'historiographie récente, tant par son iconographie insolite que par son message explicitement politique, ni ses enjeux ni l'identité de ses convives n'ont été entièrement dévoilés¹⁰. Et force est de constater que la plupart du temps elle est employée comme simple illustration, sans la moindre analyse critique, et encore présentée sous cette vieille attribution improbable d'Alonso Sánchez Coello, alors que la toile porte certes un monogramme AS mais aussi la date de 1596, et qu'elle fait référence à des événements de la fin des années 1590, postérieurs de presque une décennie à la mort du peintre de cour de Philippe II en 1588¹¹.

1. Convives et serveurs

Il conviendrait mieux de donner au *Banquet des monarques* – cité aussi comme *Banquet de Charles Quint* – le titre de *Banquet des Habsbourg*, plus approprié à son dispositif dynastique particulier. Le tableau ne fait pas référence à un banquet historique donné, mais réunit autour d'une même table trois générations de la

maison de Habsbourg qui, par leur chronologie, ne purent jamais être rassemblées : à droite sous le dais l'empereur Charles Quint (1500-1558) et son épouse Isabelle de Portugal (1503-1539) ; au centre leur fils Philippe II roi d'Espagne (1527-1598) et sa quatrième femme ainsi que nièce Anne d'Autriche (1549-1580) ; à gauche l'infante Isabelle Claire Eugénie (1566-1633), fille aînée de Philippe II, et son mari et cousin l'archiduc Albert d'Autriche (1559-1621), frère d'Anne d'Autriche. Au premier plan deux convives sont figurés de dos : à gauche un homme, assis sur un tabouret garni d'un coussin et tourné vers l'infante Isabelle Claire Eugénie, garde l'anonymat en l'absence de signes distinctifs ; au centre une femme dévoile à peine un profil perdu, tandis que les armoiries sur le dossier de sa chaise et la fleur de lys brodée de perles à l'arrière de sa robe vermeille la désignent comme Isabelle de Valois (1545-1568), troisième épouse de Philippe II. La représentation inhabituelle du monarque espagnol en compagnie de deux de ses quatre femmes n'est pas anodine, car les deux épouses choisies assurèrent la succession dynastique. Anne d'Autriche donna le jour à Philippe III (1578-1621), héritier de la couronne d'Espagne, alors qu'Isabelle de Valois est la mère d'Isabelle Claire Eugénie, qui reçut de son père comme dot la souveraineté sur les Pays-Bas. Le terme *post quem* pour la datation de la toile se situe ainsi entre 1597 et 1599, à savoir entre la promesse de mariage de l'infante d'Espagne avec l'archiduc d'Autriche (10 septembre 1597), suivie de l'acte de cession des Pays-Bas (6 mai 1598), et leurs noces célébrées peu après la mort de Philippe II (13 septembre 1598), d'abord par procuration à Ferrare (13 novembre 1598), puis confirmées à Valencia (18 avril 1599), avant leur entrée à Bruxelles (5 septembre 1599).

Les souverains sont servis par des chevaliers portant le collier de la Toison d'or ou de Saint-Jacques, tous gouverneurs des Pays-Bas espagnols. Trois d'entre eux ont toujours été reconnus avec certitude : le duc de Parme Alexandre Farnèse au premier plan à gauche, Don Juan d'Autriche sous le dais derrière Charles Quint et le duc d'Albe Fernando Álvarez de Toledo penché entre Philippe II et Isabelle de Portugal pour déposer un plat. L'identification des quatre personnages à l'arrière-plan a soulevé en revanche plus de difficultés, et les noms des archiducs Matthias et Ernest d'Autriche, frères d'Albert, ont été avancés pour les deux figures au milieu ou à droite¹². L'hypothèse est toutefois insoutenable, en premier lieu parce que la charge de gouverneur de Matthias, conférée par les États Généraux des Pays-Bas en opposition à la politique espagnole, était illégitime aux yeux de Philippe II. Par ailleurs Ernest, certes gouverneur attitré du roi d'Espagne mais aussi prince de sang, peut difficilement figurer parmi les gentilshommes prêtant service, car le cérémonial réservait à sa dignité une place à la table du banquet, auprès des membres de sa famille. Une gravure d'Antoni Baijs représentant le banquet impérial donné

à Prague en 1585, pour la fête de l'ordre de la Toison d'or, le montre assis à la même table que son frère l'empereur Rodolphe II et ses oncles les archiducs Ferdinand II du Tyrol et Charles de Styrie, portant comme eux un chapeau, alors que les hauts dignitaires sans lien de parenté partageant le repas sont tête nue (fig. 3)¹³. Le mystérieux personnage de dos du tableau de Poznan, assurément un Habsbourg puisqu'il est coiffé d'un couvre-chef à l'égal des autres convives masculins, pourrait alors être Ernest, conversant avec Isabelle Claire Eugénie, l'épouse qui lui avait été promise avant qu'il ne meure prématurément en 1595. Par sa présence dissimulée, il s'efface devant son frère Albert lui faisant face, qui lui avait succédé d'abord comme gouverneur et fut contraint ensuite à renoncer à son habit de cardinal pour le remplacer comme conjoint de l'infante et souverain des Pays-Bas.

Les données historiques, politiques et cérémonielles permettent d'affirmer que le tableau réunit l'ensemble des gouverneurs des Pays-Bas espagnols en fonction sous le règne de Philippe II, disposés selon un ordre rigoureux déterminé par leur rang et leurs liens de sang avec les Habsbourg. Ainsi, si Ernest, gouverneur de 1594 à 1595, est inclus parmi les convives, Don Juan, en charge de 1576 à 1578, a le privilège de se tenir tête couverte derrière Charles Quint dont il était le fils naturel, et de se soustraire apparemment au service de la table, arborant l'écharpe et le bâton du commandement militaire. Son successeur et neveu Alexandre Farnèse (gouv. 1578-1592), fils de la fille illégitime de l'empereur, Marguerite de Parme, a le chef découvert mais jouit d'une position de distinction au premier plan par rapport aux autres gouverneurs qui apportent comme lui des plats. Ceux-ci, sans liens de parenté directe avec la famille souveraine, sont en effet rassemblés à l'arrière plan, également tête nue. Par la comparaison avec des portraits peints ou gravés, il est possible de reconnaître de droite à gauche, derrière le duc d'Albe (gouv. 1567-1573) : Luis de Requesens y Zuñiga (gouv. 1573-1576), Pedro Enríquez de Acevedo comte de Fuentes (gouv. 1595-1596), Emmanuel Philibert Ier duc de Savoie (gouv. 1555-1559) et Pierre Ernest de Mansfeld (gouv. 1592-1594)¹⁴. La position du duc de Savoie, cousin germain de Philippe II par sa mère, sœur de l'impératrice Isabelle de Portugal, s'explique par l'absence de liens de sang avec les Habsbourg. En revanche la présence de Mansfeld, unique gouverneur issu de la noblesse des Pays-Bas, est une reconnaissance de sa charge en dépit du partage effectif du pouvoir avec le comte de Fuentes.

Dans cette série des gouverneurs, Marguerite de Parme (gouv. 1559-1567) brille par son absence, due sans doute encore à des questions de cérémonial, s'il ne s'agit d'un choix délibéré. Le droit au siège réservé à son sexe empêchait en effet de la représenter en pied parmi les gouverneurs masculins, d'autant plus que les femmes n'étaient pas admises au service de la table, tandis que son statut

de bâtarde l'exclut du rang des convives royaux, laissant ainsi peu de marge à l'introduction de sa figure au sein de la composition. Peut-être que la grande fleur de lys, signe héraldique de la couronne de France mais aussi des Farnèse, brodée au dos de la robe d'Isabelle de Valois, avait pour fonction de suggérer de façon cryptée sa présence : la confusion entre les deux femmes dans des interprétations récentes est à ce propos révélatrice¹⁵.

Enfin le jeune échançon qui a le privilège de servir Charles Quint est sans doute également un personnage de haut rang (fig. 4). Contrairement à ses acolytes, qui s'affairent à l'arrière-plan près du dressoir, il porte en effet un habit comparable à celui des gouverneurs, avec un gorgerin d'acier et le collier rouge ordinaire de chevalier, dont le pendentif est caché. Certains arguments paraissent appuyer la proposition de l'identifier avec Philippe III¹⁶ : sa position en retrait et son rôle soumis de serviteur pourraient en effet évoquer le renoncement du nouveau roi d'Espagne à ses droits sur les Pays-Bas et son acceptation de la cession de la souveraineté au profit de sa sœur Isabelle Claire Eugénie, qu'il avait ratifiée en acceptant la paix de Vervins en 1598. En outre, le profil du garçon blond présente une certaine ressemblance avec les portraits de Philippe III adolescent datés de la moitié des années 1590¹⁷. L'hypothèse demeure néanmoins encore à préciser, notamment parce que le petit échançon a les proportions d'un enfant, qui ne correspondent guère à la taille de Philippe III autour de 1598, alors âgé d'une vingtaine d'années. En outre, suivant la logique de la composition mise en évidence jusqu'ici, cette figure tête nue et à l'écart des convives convient mal à la représentation d'un membre de la famille Habsbourg, de surcroît prince héritier si ce n'est déjà souverain régnant. Toutefois, la succession dynastique et l'ordre hiérarchique nobiliaire ne permettent pas d'appréhender de façon exhaustive l'interprétation du tableau, tandis que nombre de détails trouvent des clés de lecture plus précises dans l'étiquette, l'ordre des mets et la culture matérielle du banquet royal.

2. Cérémonial du banquet

Si l'incongruité chronologique confère à ce banquet une connotation allégorique, son déroulement répond fidèlement à l'étiquette bourguignonne, dont la cour de Charles Quint avait hérité et que l'empereur introduisit dans la maison de son fils Philippe en 1547, à la veille du premier voyage de celui-ci aux Pays-Bas¹⁸. Comme le prévoit le règlement « Quand Sa Majesté dine ou soupe en public »¹⁹, la salle du festin est entièrement parée de tentures, un dais et un fauteuil distinguent la place du souverain, ici Charles Quint, un buffet agencé en dressoir est installé à proximité de la table, laquelle est vraisemblablement dressée sur une estrade. Si ce

dernier détail n'est pas directement visible sur le tableau, dont le bord inférieur a sans doute été coupé, l'étrange position en contrebas d'Alexandre Farnèse suggère cette surélévation de la table. La lacune peut d'ailleurs être reconstituée par la comparaison avec les dessins des noces du duc de Parme et de Marie de Portugal à Bruxelles en 1565 (Varsovie, Bibliothèque de l'Université), qui représentent les tables des banquets sur des estrades d'un simple gradin ou fermées par une barrière en forme de balustrade et accessibles par trois marches²⁰ (cf. Introduction/ fig. 1). Sous le dais, derrière Charles Quint, don Juan tient le rôle de maître d'hôtel, seul officier ayant droit de garder le chef couvert, qui pendant le repas « est placé à côté de Sa Majesté et tient son bâton à la main »²¹. Dans le poing de Don Juan, ce long bâton cérémoniel, dont le cadrage du tableau ne laisse voir qu'une portion, se confond avec l'insigne de commandement militaire plus habituel à la représentation de sa figure martiale.

« Un peu à l'écart du maître d'hôtel au bas de l'estrade » se trouve le premier échanton, tête nue, qui doit être attentif à tout moment au signe discret que Sa Majesté lui fera pour lui demander à boire²². Nul gentilhomme, même de dignité éminente, n'a le droit d'ôter à l'échanton attiré le privilège de servir à boire au souverain, « si ce n'estoit le fils du prince qui voulsist servir son père » précise Olivier de la Marche²³. L'hypothèse que Philippe III puisse servir comme échanton le banquet de sa famille n'est donc pas incohérente. En revanche le geste qu'il accomplit – verser du vin avec une aiguère dans un verre qu'il tient sur une coupelle pour l'offrir à son grand-père Charles Quint – est plutôt incongru, car le cérémonial bourguignon ne prévoit pas que l'échanton verse directement de boisson à table²⁴. Dès que le souverain lui fait signe, il se rend en effet au dressoir chercher un verre que le sommelier remplit, mêlant l'eau au vin en fonction de sa connaissance des goûts de chacun. L'échanton apporte ensuite le verre à table et le présente sur une coupelle en s'agenouillant, restant dans cette position pendant l'absorption de la boisson et tenant la coupelle de sorte que les vêtements ne puissent être souillés par d'éventuelles gouttes de vin. Il rapporte enfin au dressoir le verre qui ne reste jamais sur la table.

Dans le tableau de Poznan, le sommelier se trouve bien près du dressoir, où la vaisselle d'apparat est alignée sur les trois étagères supérieures, couvertes d'une nappe : vases et tasses ouvragés, en or ou argent doré, coupes de cristal, grands plats d'argent à bord et centre doré²⁵. Au devant du dressoir, une table basse, couverte d'une nappe, constitue le buffet pour le service du vin, où sont posés un grand plat en argent, un pichet en argent partiellement doré, un go-belet de facture germanique dit *Krautstrunk*, en verre coloré décoré de pastilles, ainsi que des verres blancs à pied de création vénitienne (fig. 5), à bord doré, de

deux tailles différentes²⁶. C'est dans ces derniers que les boissons sont en train d'être servies aux convives, et leur diversité de format est sans doute un marqueur hiérarchique. Une distinction de rang en fonction de la facture du verre est attestée dans certains banquets de l'époque, notamment celui qu'Albert d'Autriche donna en 1598 pour célébrer la reconnaissance de la souveraineté de l'infante son épouse sur les Pays-Bas. D'après les sources, seul à sa table sous son dais, l'archiduc but dans une petite coupe en or, alors que les représentants des États Généraux, réunis à une table en contrebas, burent tous dans des verres transparents. Toutefois, la valeur hiérarchique attribuée à la vaisselle sert ici au prince, peu enclin à la boisson, à dissimuler la quantité effective de ce qu'il absorbait²⁷. Dans le tableau, le sommelier, près d'un bassin où l'eau et le vin sont gardés au frais dans des gourdes d'argent, est en train de verser, selon son office, le vin mêlé d'eau, dans un petit verre à pied tenu par un écuyer échanson sur une coupelle, sans doute destiné à l'un des convives ayant un titre d'une dignité inférieure, par exemple l'archiduc Albert. Charles Quint reçoit en revanche un verre à pied de plus grandes dimensions, dans lequel l'échanson verse directement du vin, s'appropriant ainsi une prérogative du sommelier. Ce détail insolite placé au tout premier plan de la composition pourrait alors être investi d'une connotation symbolique : associant le geste de verser, traditionnellement lié à l'idée de largesse et de répartition de richesses, à la figure du jeune Philippe III, il évoquerait la dévolution par celui-ci de ses droits de succession sur les Pays-Bas envers sa demi-sœur l'infante Isabelle Claire Eugénie.

Les gouverneurs des Pays-Bas, apportant des plats, revêtent la fonction de « gentilshommes de la bouche », un honneur réservé aux plus hauts dignitaires de la cour. Au duc d'Albe, qui ouvre le service, est conféré le rôle prééminent de panetier, signalé par la serviette posée sur son épaule gauche²⁸. Si le panetier, pendant les services de viande, est censé présenter les plats au maître des lieux, au moment du dessert, qui est figuré ici, il les dépose « devant tous ceux qui sont assis à la table du prince »²⁹. Or le duc d'Albe, suivi de ses acolytes, présente respectueusement son plat à Philippe II, le roi qu'il avait servi non seulement comme commandant militaire et gouverneur des Pays-Bas, mais aussi dans le rôle de "mayordomo major", c'est-à-dire grand maître d'hôtel. Cette direction ordonnancée des plats permet de mettre en évidence plusieurs centres dans la composition : si Charles Quint est placé sous le dais en tant que souverain prédominant par sa dignité impériale et par son rôle de fondateur de la lignée des Habsbourg d'Espagne, Philippe II, premier destinataire du service, apparaît comme le souverain régnant, détenteur de l'autorité en acte, au moment où il lègue la souveraineté des Pays-Bas à l'infante Isabelle Claire Eugénie et à son époux l'archiduc Albert d'Autriche.

3. L'ordre des mets

Le tableau montre donc le dernier service, celui de « l'issue » ou du dessert³⁰, qui selon l'usage des banquets nobiliaires comprend des fruits crus ou confits, des pâtisseries et des confiseries. La table, couverte d'une nappe blanche en toile de Reims brodée de soie, est parsemée de fleurs fraîches ou, plus vraisemblablement, en soie parfumée³¹. Sur son plan, sont déjà disposés de grands plats d'argent à bord doré, contenant des raisins, des prunes blanches et noires, des pâtisseries en croute en forme de monticules couronnés d'une fleur, des biscuits fourrés accompagnés de fruits confits. Du précédent service de la viande, restent les pains entamés qui seront retirés dès que tous les plats du dessert seront apportés, et les petites salières hexagonales, en or ou argent doré, qui demeurent sur la table jusqu'à la fin du repas³².

Chaque convive dispose d'une assiette individuelle en argent à bord doré, d'une serviette qu'il pose sur ses genoux suivant un usage relativement récent³³, d'une fourchette à trois dents en or ou argent doré. Charles Quint a également une cuillère qui toutefois n'appartient pas au service de la table, s'agissant d'un objet personnel que le convive apporte avec soi³⁴. L'usage de la fourchette n'est pas encore systématique à cette époque, mais il est relativement récurrent pour le service du dessert, car le petit ustensile y est employé pour piquer les fruits – surtout confits – qui sont ensuite généralement consommés avec les doigts³⁵. Cependant, dans le tableau, la fourchette à trois dents – décrite par Vincenzo Cervio dans *Il Trinciante* (Venise 1581) comme une « forcina per li frutti »³⁶ (fig. 6) –, sert également à porter directement les aliments à la bouche, ainsi que le fait Philippe II avec un morceau de pâte de fruit. D'autres gestes sont plus ambigus, tel celui de l'archiduc Albert qui tient de sa fourchette un quartier de poire, dont la pelure est encore attachée à la tige et deux pépins sont clairement visibles (fig. 7). Le mets d'origine n'étant pas reconnaissable sur la table, il est difficile d'établir s'il s'agit d'un fruit en partie consommé ou présenté tel quel, prédécoupé par l'écuyer-tranchant³⁷ (fig. 8). L'ostentation insolite du cœur de ce fruit et de sa semence pourrait prendre ici une connotation symbolique, tel un vœu de fertilité de l'union entre l'archiduc et l'infante Isabelle Claire Eugénie. De l'autre côté de la table, Isabelle de Valois pique de sa fourchette un fruit – sans doute encore une poire – posé dans l'assiette d'Isabelle de Portugal et que celle-ci retient de sa main (fig. 9). Cette action, peu déterminée d'un point de vue strictement figuratif, pourrait être à première vue interprétée comme une tentative de se servir dans l'assiette d'un voisin. Cependant, sur la base des manières de table, il est plus vraisemblable qu'Isabelle de Valois soit en train de servir un fruit à sa belle-mère. Ce geste n'en

demeure pas moins surprenant car en principe les convives se servent chacun de leur fourchette dans les plats communs mais ne servent pas des aliments aux autres commensaux³⁸.

On retrouve pourtant le même geste, à deux reprises, dans le *Banquet de la famille Hohenems* par Antoni Baijs (fig. 2). Le cadre cérémoniel est certes d'un prestige de moindre degré, la famille appartenant à la petite noblesse autrichienne, originaire du Vorarlberg, mais sa représentation n'est pas dépourvue d'ambition. Les Hohenems avaient su trouver leur place sur la scène internationale, tant par leurs services rendus aux Habsbourg, que par leurs alliances matrimoniales tissées avec la famille du pape Pie IV de Médicis et la famille du cardinal-évêque de Trente Madruzzo³⁹. À l'instar du *Banquet des Habsbourg*, le *Banquet des Hohenems* réunit des membres de générations différentes qui n'auraient pu se côtoyer, ici dans le but de mettre en scène l'extraordinaire expansion atteinte par la famille à la fin des années 1570, incluant princes et cardinaux, dont saint Charles Borromée. Le service représenté est également le dessert : fruits frais, fruits confits et dragées sont apportés sur des coupes en argent doré aux vingt-quatre convives assis autour de la table, qui disposent chacun d'une assiette d'argent, d'une fourchette à deux dents et d'un couteau. Au premier plan, le sommelier s'affaire pour remplir les hanaps en argent doré, protégés d'un couvercle, que les échantons apportent aux commensaux qui leur en ont fait la demande. Or, les deux principaux couples de personnages autour desquels se structure l'immense tablée exécutent le même geste qu'Isabelle de Valois, en utilisant toutefois un couteau à la place de la fourchette : au centre, Fortunato Madruzzo tient de sa main un couteau dont la pointe est fichée dans une poire que son épouse Margaretha von Hohenems retient de sa main sur son assiette (fig. 10), et à droite le frère de cette dernière et maître de maison, Jakob von Hohenems, en fait de même avec un fruit posé sur l'assiette de leur frère cardinal, Marcus Sitticus II. Ce double geste de servir et accepter un fruit souligne ainsi une relation étroite entre deux convives.

Dans le tableau de Poznan, le lien tissé entre Isabelle de Valois et Isabelle de Portugal par cette main de la bru qui traverse à droite la table vers l'assiette de sa belle-mère, appelle une continuité spéculaire dans la partie gauche du tableau, entre Isabelle de Valois et sa fille, Isabelle Claire Eugénie. Ce qui se dessinerait alors dans l'ombre, parallèlement à l'alignement dynastique en pleine lumière de l'autre côté de la table des trois couples de souverains se succédant chronologiquement – Charles Quint et Isabelle de Portugal ; Philippe II et Anne d'Autriche ; l'archiduc Albert et l'infante Isabelle Claire Eugénie –, serait une lignée entre les trois Isabelle, évoquant la légitimité de la succession par la voie féminine. Cet élément semble corroboré par le motif de la broderie qui apparaît sur le pan de

la nappe, exactement à la perpendiculaire de la main droite d'Isabelle de Valois tenant la fourchette : des armoiries inscrites dans un losange, entourées d'une guirlande ronde de feuilles, surmontées d'une couronne fermée et flanquées à gauche et à droite d'un personnage masculin et d'un autre féminin en habits de cour. Le dessin héraldique, bien qu'imprécis – une aigle bicéphale dans le quartier gauche, un petit écusson avec un motif géométrique au centre, peut-être des lions à droite –, et l'écu en losange couronné rappellent le blason d'Isabelle Claire Eugénie quand elle était encore infante, avant qu'il ne prenne la forme ovale propre aux femmes mariées. C'est avec ce dessin en losange qu'il apparaît dans nombre de gravures annonçant les noces de l'infante, où elle figure en pied auprès de son futur époux⁴⁰. La broderie pourrait d'ailleurs découler de cette iconographie et représenter Albert et Isabelle Claire Eugénie de part et d'autre de ce blason de l'épouse comme infante, qui figurait le lignage par lequel elle avait apporté en dot à leur union matrimoniale la souveraineté sur les Pays-Bas. Les fils de soie dissimuleraient ainsi une mise en abyme du sujet principal de la composition du tableau.

À la suite du duc d'Albe, les gentilshommes de la bouche attendent leur tour pour déposer les plats du dessert. Le comte de Fuentes apporte des poires nappées d'un sirop rouge, le duc de Savoie des artichauts, un mets particulièrement prisé qui était parfois inclus au service de l'issue. Mansfeld tient une boîte de "cotignac" ou pâte de coings, sur laquelle est plantée une bannière rouge. Alexandre Farnèse clôt le cortège en apportant une confiserie spectaculaire, ornée d'un parterre de dix fleurs sur sa circonférence et d'un arbrisseau couronné d'un étendard impérial en son centre (fig. 11). La présence de cette pièce de sucre est ici inattendue, car ce genre de mets était habituellement présenté non pas sur la table du repas au service du dessert, mais sur celle du banquet de sucre qui lui succédait lors de cérémonies particulièrement prestigieuses. À cette table où paysages et jardins, scènes mythologiques ou historiques, étaient composées avec grand artifice par de véritables sculptures de sucre, les convives ne consommaient pas les mets assis : ils déambulaient tout autour, admiraient la facture de chaque pièce, prenaient les parties qui se décrochaient aisément – fleurs et fruits confits ou dragées – et se les échangeaient en des jeux galants⁴¹. Des arbres sont décrits de façon récurrente dans les banquets de sucre de l'époque de Philippe II⁴². À Binche, lors des fêtes données par Marie de Hongrie en l'honneur de Charles Quint et de son héritier en 1549, la table dressée fit entre autre merveille par la présence d'« un rocher de sucre candi très finement travaillé sur lequel étaient plantés cinq arbres de laurier, qui avaient des feuilles dorées et argentées, chargés de fruits de sucre et de petits drapeaux de soie de différentes couleurs portant les armoiries de tous les Etats, et dans celui du milieu un écureuil vivant attaché avec une

chaînette d'argent »⁴³ (fig. 12). Lors des noces de Johann Wilhelm de Jülich-Clèves avec Jacobea de Baden à Düsseldorf en 1585, la table du banquet de sucre figurait un jardin planté d'une cinquantaine d'arbres de laurier aux feuilles dorées et d'arbres de toutes sortes portant des fruits, tandis que des sculptures héraldiques définissait l'identité seigneuriale des époux et leurs liens de parenté avec la famille impériale⁴⁴ (cf. Kieffer/ fig. 1).

Ces pièces de sucre agrémentées d'armoiries déployaient ainsi sur la table le jeu des alliances dynastiques ainsi que l'étendue territoriale de la souveraineté. Cette géographie du pouvoir à table avait dans les Pays-Bas une longue tradition qui remontait aux entremets des festins des ducs de Bourgogne. Lors du premier banquet organisé pour les noces de Charles le Téméraire avec Elisabeth d'York à Bruges en 1468, les trente nefes, caravelles et nacelles accompagnant les plats de viande énuméraient comtés, duchés et seigneuries en associant leurs armoiries avec l'étendard du duc, tandis que des pâtés affichaient le nom des villes sous sa juridiction, déployant sur la table de noces l'expansion récente des États bourguignons⁴⁵. L'usage devait demeurer courant, comme en témoigne le banquet de noces d'Alexandre Farnèse à Bruxelles en 1565, où le premier service comportait « huit plats de mets très riches, faits à la manière des multiples et différentes provinces »⁴⁶. Dans le *Banquet des Habsbourg*, l'étendard frappé de l'aigle bicéphale, au faite de la confiserie présentée par Alexandre Farnèse, porte en outre une couronne impériale, soutenant un glaive et une branche d'olivier entrelacés. Ces attributs évoquent la *pax augusta*, la paix impériale garantie par les armes, dont bénéficient les dix provinces des Pays-Bas demeurées catholiques, sans doute symbolisées ici par les dix fleurs entourant le parterre. Celles-ci avaient reconnu, contrairement aux sept provinces rebelles, la souveraineté de l'infante Isabelle Claire Eugénie et leur reconquête avait été assurée au préalable par Alexandre Farnèse en personne. Le drapeau rouge de la pâte de coings tenue par Mansfeld pourrait alors correspondre aux couleurs de la Franche-Comté qui, également incluse dans la dot de l'infante, lui avait prêté serment d'allégeance⁴⁷. Les deux gouverneurs offriraient ainsi à la table des monarques les fruits de la souveraineté sur les territoires de l'ancien héritage bourguignon. Par ailleurs, si l'arbre de confiserie apporté par le duc de Parme est constitué, à l'instar des pièces de sucre du précédent banquet de Binche, de feuilles argentées et dorées et de fruits ronds candis, il comporte également des fleurs de sucre, qui suggèrent – plutôt que le laurier – une essence proche du pommier ou du coing, emblèmes communs de l'amour et de la fécondité nuptiale⁴⁸. Dans cette perspective, les mets héraldiques et emblématiques présentés par le duc de Parme et le comte de Mansfeld paraissent invoquer l'avènement d'un temps de paix par l'union fertile et heureuse de l'archiduc

Albert d'Autriche et de l'infante Isabelle Claire Eugénie, une prospérité que l'archiduc semble s'engager à confirmer en exhibant de la pointe de sa fourchette le cœur de la poire aux deux pépins prometteurs de fécondité.

4. Composition de portraits

Le complexe dispositif dynastique et politique mis en scène par ce tableau évoque certes le gouvernement des Pays-Bas par la couronne d'Espagne, comme cela a été interprété jusqu'ici, mais il célèbre surtout la conjonction du gouvernement et de la souveraineté sur les Pays-Bas grâce aux noces de ceux qui seront désormais nommés les archiducs Albert et Isabelle, princes régnants ainsi que l'avait expressément voulu Philippe II. Dans l'acte de cession des Pays-Bas signé en 1598, ce dernier justifiait sa décision « considérant ce, que à tous est notoire, que le plus grand heur qui peut advenir à un pays, est de se trouver regy et gouverné de son prince et seigneur naturel », et il espérait par cette mesure mettre enfin terme aux guerres qui ravageaient les provinces depuis des décennies⁴⁹. La représentation de ce projet dynastique et politique sous la forme d'un banquet participe de cette idée de pacification, par le truchement du thème de la convivialité. Le tableau souligne par ailleurs les termes de cette transmission du pouvoir, en situant Charles Quint et Isabelle Claire Eugénie face à face, aux deux côtés courts de la table, et en dessinant les deux voies par laquelle l'autorité souveraine est transmise entre le grand-père et sa petite-fille. Du côté de la table mis en lumière, les trois couples de souverains faisant face au spectateur sont disposés certes dans un ordre de continuité dynastique, mais mettent également en scène un pouvoir légué par des actes juridiques : comme Charles Quint légua de son vivant sa souveraineté sur les Pays-Bas en abdiquant en faveur de son fils Philippe II, celui-ci fit de son vivant un acte de cession de sa propre souveraineté sur les Provinces espagnoles en faveur de sa fille aînée Isabelle Claire Eugénie. La correspondance spéculaire entre les deux actes fut d'ailleurs mise en évidence lorsque les États Généraux furent réunis en 1598 par Albert d'Autriche pour prêter serment à leur nouvelle souveraine l'infante⁵⁰. Mais dans l'ombre, la disposition des convives autour de la table dessine aussi, nous l'avons vu, une lignée entre les trois générations d'Isabelle qui justifie la légitimité d'une succession par voie féminine.

La toile, qui semble coupée au moins dans la partie inférieure, où manquent les pieds des convives, et dans celle supérieure, où les orfèvreries du dressoir et les portraits accrochés sur la tenture sont tronqués, signale ainsi par son iconographie une conception très au fait des portraits, de l'étiquette et de l'actualité politique de la cour des Habsbourg d'Espagne, en dépit de certains éléments incongrus

qui demeurent difficile à expliquer. Il serait à ce propos souhaitable de pouvoir vérifier l'état de conservation de la couche picturale et la présence de possibles repeints, notamment dans la zone de cet embarrassant médaillon de l'ordre de Saint-Jacques qui orne au tout premier plan le cou d'Alexandre Farnèse, lequel n'eut jamais cet insigne alors qu'il était chevalier de la Toison d'or. Il faut également citer le monogramme AS qui a donné lieu à cette attribution erronée mais persistante à Alonso Sánchez Coello, s'appuyant également sur le fait que nombre de portraits qui servirent de modèles au tableau sont à mettre en relation avec sa main ou celle de son maître Anthonis Mor⁵¹. La contradiction entre la chronologie du peintre et celle du tableau est parfois résolue en attribuant l'œuvre à l'école de Sánchez Coello, ce qui n'explique guère l'usage de son monogramme au moins huit ans après son décès en 1588⁵². À vrai dire, le A et le S entrelacés au début de la date « ANNO 1596 » ne sont pas nécessairement la signature monogrammée de l'artiste, mais pourraient être tout autant l'abréviation d'ANNO S[ALVTIS] 1596. Cependant, cette date de 1596 est également à première vue gênante, car elle ne correspond pas au sujet de la composition, à savoir l'union nuptiale entre Albert et Isabelle, dont les prémices formelles remontent au plus tôt à 1597, quand fut signée leur promesse de mariage. L'année 1596 ne fait donc pas référence à la date de réalisation du tableau, mais plutôt au début du gouvernement d'Albert sur les Pays-Bas, puisque c'est à ce moment là, quand il était encore cardinal, qu'il fut appelé à remplacer dans cette fonction son frère Ernest défunt, en prévision de son union avec l'infante.

Les figures des souverains sont pour la plupart tirées d'œuvres des portraitistes attitrés de Charles Quint et de Philippe II, qui servirent de modèles pour la représentation tant des visages que des costumes, et qui sont pour certains précisément identifiables. Isabelle de Portugal rappelle, par sa coiffure, ses bijoux et sa robe pourpre, la seconde version de son portrait par Titien (Madrid, Museo del Prado, 1549)⁵³, même si le vêtement diffère légèrement par son col fermé. Pour Isabelle de Valois, le peintre a inventé le verso du portrait d'Anthonis Mor la figurant dans sa robe vermeille brodée de perles et à larges manches entrecoupées, qu'elle porta sans doute pour ses noces : plusieurs versions sont connues, l'une peut-être autographe, l'autre réalisée par Alonso Sánchez Coello (collection Várez Fisa)⁵⁴. L'habit de Philippe II est commun à plusieurs portraits postérieurs aux années 1560, entre autres de Sofonisba Anguissola (Madrid, Museo del Prado), Sánchez Coello (Florence, Palazzo Pitti) et Juan Pantoja de la Cruz (Escorial, Monasterio de San Lorenzo), lorsque le sobre costume noir, associé au chapeau haut de forme, devint caractéristique de sa figure⁵⁵. Anne d'Autriche, avec sa robe jaune or couverte d'une veste noire et son remarquable pendentif en forme d'aigle impériale, reprend de

près le modèle d'un portrait d'Anthonis Mor réalisé en 1570 (Vienne, Kunsthistorisches Museum)⁵⁶. Pour les autres figures, les modèles ne peuvent être établis avec autant de précision : elles sont sans doute tirées de tableaux perdus, si elles n'associent dans la composition du costume des références à différentes œuvres. Isabelle Claire Eugénie, avec sa caractéristique toque à plume sertie d'un joyaux, sa robe de satin richement brodée et sa large fraise, rappelle les portraits d'Alonso Sánchez Coello et de Juan Pantoja de la Cruz la figurant comme infante d'Espagne dans les années 1590⁵⁷, tandis qu'Albert, portant une cuirasse sur son habit de cour et coiffé d'un chapeau, évoque des œuvres de Frans Pourbus le Jeune⁵⁸. En revanche, le visage de Charles Quint, inspiré d'une gravure ou d'un tableau d'après Titien, paraît avoir été agencé à un costume d'invention, associant comme pour Albert cuirasse et habit de cour. Ce même procédé a été adopté pour la représentation de l'ensemble des gouverneurs des Pays-Bas, dont les traits dérivent de modèles peints ou gravés, tandis que les costumes, un gorgerin porté sur un habit de cour, résultent d'une conception homogène de la part de l'auteur de la toile, à moins qu'elle ne soit tirée d'une précédente série de portraits désormais disparue.

La référence aux portraits de cour n'implique pas nécessairement une main espagnole, des versions autographes ainsi que des répliques d'atelier de ces œuvres circulant également dans les Pays-Bas⁵⁹. Par ailleurs, l'insistant message politique mis en œuvre par la composition de la toile, sans écho en ces années dans la Péninsule ibérique, prend toute sa pertinence dans le contexte flamand. Philippe III n'accepta en effet qu'à contrecœur de céder à sa sœur ses droits de souveraineté sur les provinces du *Leo Belgicus*, tandis que l'archiduc Albert célébra en grande pompe à Bruxelles les 21 et 22 août 1598, avant même son mariage, le jurement par lequel les États Généraux reconnurent la souveraineté de sa future épouse, cérémonies qui se conclurent par un banquet solennel⁶⁰. En outre, l'iconographie insolite du tableau n'est pas sans évoquer le lexique figuratif et symbolique développé dans les Flandres après les noces des archiducs, à l'occasion de leurs Joyeuses Entrées dans les principales villes de leurs territoires, entre septembre 1599 et février 1600. Ces célébrations donnèrent lieu à de nombreux décors éphémères qui créèrent, autour de l'union des nouveaux souverains, un imaginaire allégorique fondé sur l'idée de continuité dynastique et politique⁶¹. Enfin, si pour les Flamands la table était par excellence le lieu où se jouaient les alliances, les négociations et la cohésion sociale du groupe, la réunion conviviale autour du banquet allait aussi s'imposer comme un thème iconographique à part entière dans l'art des Pays-Bas, thème qui devait notamment participer au développement du genre du portrait de groupe⁶².

À ce sujet, il est intéressant d'examiner comment l'artiste composa son tableau en mêlant plusieurs typologies de portraits. L'œuvre à première vue rentre dans la catégorie du portrait de famille, qui réunit autour d'une table des membres de générations différentes, défunts et vivants, pour renouer par le *convivium* le dialogue entre les vivants et les morts, souder et définir l'identité familiale, tout en soulignant son prestige par ses illustres ascendances et alliances. C'est sur cette structure que se fonde le *Banquet Hohenems*, à un moindre niveau hiérarchique comme nous l'avons vu. Toutefois, dans le *Banquet des Habsbourg*, la famille étant constituée d'une lignée de souverains, leur disposition correspond également à une succession dynastique, rappelant donc les portraits sériels disposés dans les palais du pouvoir, pour légitimer l'autorité du souverain régnant, notamment dans le cas d'un gouvernement à distance comme dans les Flandres. Un exemple en est encore visible dans la chambre échevinale du Franc de Bruges qui présente, dans le décor de sa cheminée et sur les toiles ornant ses murs, une série de portraits dynastiques attestant de la continuité de la souveraineté des Habsbourg depuis Charles Quint jusqu'à Charles II⁶³. Dans le *Banquet des Habsbourg*, les portraits des gouverneurs évoquent également la sérialité des portraits de fonction qui pouvaient servir de décor dans les palais royaux où le souverain était toujours absent, comme dans la galerie des gouverneurs à Milan et dans celles des vice-rois à Naples ou à Palerme⁶⁴. Les deux séries parallèles de portraits de souverains et de gouverneurs des Pays-Bas confluent l'une dans l'autre avec les archiducs Albert et Isabelle qui réunissent souveraineté et gouvernement sur les Provinces espagnoles. En ce sens, le tableau pourrait ainsi avoir été conçu pour l'hôtel de ville de l'un des chef-lieux de ces provinces, si ce n'est pour le palais de Coudenberg à Bruxelles. Il est néanmoins tentant de suggérer également un rapprochement avec le « *quadro [longo] in tela con cornice del Banchetto di Carlo V quando mangiò in pubblico* » mentionné en 1644 à Rome dans les collections du palais Farnèse⁶⁵, à savoir dans les appartements des héritiers du duc Alexandre, surgissant au premier plan de la représentation. Néanmoins, le tableau de Poznan ayant été rentoilé et sa provenance ancienne étant inconnue, l'hypothèse d'une origine Farnèse n'a pu être ni confirmée ni invalidée.

Le *Banquet des Habsbourg* présente toutefois un choix de composition très singulier par rapport à l'iconographie habituelle des portraits de groupe ou de famille réunis autour d'une table. L'enjeu principal de ces œuvres étant de rassembler en un seul tableau les portraits de tous les membres d'un même groupe, chaque convive se doit de montrer son visage individuel pour être reconnu comme tel : or cela oblige les personnages assis au devant de la table, dos au spectateur, à des contorsions aussi difficiles qu'artificielles. C'est le cas du

Banquet de Hohenems (fig. 2), où les huit convives situés de dos au premier plan tournent tous la tête jusqu'à se tordre la nuque pour dévoiler leur profil. En revanche, dans les représentations de banquets dont l'enjeu est d'offrir un témoignage visuel d'un repas spécifique – images qui illustrent généralement un récit textuel –, cette préoccupation n'a pas lieu d'être et les convives assis au devant de la table sont tranquillement dos au spectateur, identifiés le cas échéant par l'inscription de leur nom, comme c'est le cas du banquet de la Toison d'or de 1585 (fig. 3). Dans le *Banquet des Habsbourg*, les deux registres se mêlent, les convives au premier plan étant tournés de dos et identifiés, dans le cas d'Isabelle de Valois, non pas par les traits de leur visage mais par leurs armoiries. Par cette savante composition de portraits, l'artiste flamand qui fut vraisemblablement l'auteur de cette toile créa la fiction narrative d'un véritable festin en l'honneur Albert d'Autriche et d'Isabelle Claire Eugénie, empruntant ainsi aux codes de l'image-document leur valeur d'authentification de la scène représentée, afin d'offrir à l'association entre les noces des archiducs et la cession de la souveraineté des Pays-Bas un surcroît de légitimation.

diane.bodart@univ-poitiers.fr

db2920@columbia.edu

- 1 « Manera y uso de flamencos quando querían negociar » ; B. DE LAS CASAS, *Obras escogidas*, éd. Juan Pérez de Tudela et Emilio López Oto, Madrid 1957, II (Historia de las Indias), p. 414; cité dans J. ALLARD, *Les grands banquets à la cour de Charles Quint*, in *La sociabilité à table. Commensalité et convivialité à travers les âges*, actes du colloque (Rouen 1990), éd. M. Aurell, O. Dumoulin et F. Thélamon, Rouen 1992, pp. 145-153 : 146.
- 2 « Anduvo la comida muy regocijada y de manera que si algunas veces al año S. A. les hiciera esta merced, no tendría vasallos príncipe en el mundo que tanto le quisieran » ; lettre de Juan de Palacio, Bruxelles, 27 août 1598, dans *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, 42, 1863, pp. 228-234 : 233.
- 3 W. THOMAS, *La fiesta como estrategia de pacificación en los Países Bajos meridionales. 1598-1621*, in *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, éd. K. De Jonge, B. J. García García et A. Esteban Estríngana, Madrid 2010, pp. 267-303 : 270-271.
- 4 Lettre de Bave au cardinal de Granvelle, 13 août 1565, citée dans A. CASTAN, *Les noces d'Alexandre Farnèse et de Marie de Portugal. Narration faite au cardinal de Granvelle par son cousin germain Pierre Bordey*, Bruxelles 1888 (Mémoires couronnés, vol. 41), p. 7.
- 5 Relation de Pierre Bordey au cardinal de Granvelle, 19 novembre 1565, *ibid.*, p. 76.
- 6 N. ELIAS, *La civilisation des mœurs*, Paris 1973 (éd. or. 1939) ; N. ELIAS, *La société de cour*, Paris

- 1974 (éd. or. 1969) ; A. LAFORTUNE-MARTEL, *Fête noble en Bourgogne au XVe siècle. Le banquet du faisan (1454) : aspects politiques, sociaux et culturels*, Paris 1984 ; S. BERTELLI et G. GRIFÒ (éd.), *Rituale, cerimoniale, etichetta*, Milano 1985, pp. 31-52 ; M. JEANNERET, *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris 1987, pp. 39-60 ; S. BERTELLI, *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale moderna*, Firenze 1995 (1^{ère} éd. 1990), pp. 167-188 ; B. LAURIoux, *Écrits et images de la gastronomie médiévale*, Paris 2011, pp. 71-83 (La normalisation des arts de la table : l'apogée du banquet au XVe siècle).
- 7 B. PASSAMANI, *Fiche n° 4*, in *I Madruzzo e l'Europa. I principi vescovi di Trento tra papato e impero*, catalogue d'exposition (Trento 1993), éd. L. Dal Prà, Trento 1993, pp. 44-46 ; E. BRUGEROLLES et D. GUILLET, *Fiche n° 82*, in *De la Réforme à la guerre de Trente Ans. Dürer et son temps, Dessins allemands de l'École des Beaux-Arts*, catalogue d'exposition (Paris 2012), éd. E. Brugerolles, Paris 2012, pp. 464-471, avec la bibliographie antérieure.
- 8 Le tableau de Poznan mesure dans son état actuel 110 x 202 cm, mais la toile d'origine a vraisemblablement été coupée ; le tableau de Policka mesure plus de 5 m de large.
- 9 On peut citer en revanche des représentations de banquets de la branche autrichienne de la famille, ou plus généralement de l'entourage des Habsbourg à la même période : les dessins de trois banquets pour les noces d'Alexandre Farnèse et Marie de Portugal à Bruxelles en 1565 (Varsovie, Bibliothèque de l'Université) ; le dessin de Nikolaus Solis du *Banquet de mariage de Guillaume V de Bavière et Renée de Lorraine à Munich en 1568* (Salzbourg, Universitätsbibliothek) ; le dessin attribué Christoph Friedel l'Ancien, *Banquet en l'honneur du duc Ludwig de Württemberg à Stuttgart en 1579* (Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg) ; la gravure d'après le dessin d'Antoni Baijs du *Banquet de la Toison d'Or à Prague en 1585*, dans P. ZEHENDNER, *Ordentliche Beschreibung mit was stattlichen Ceremonien und Zierlichkeiten, die Röm. Kay. May. [...] sampt etlich andern Ertzhertzogen, Fürsten und Herrn, den Orden dess Guldin Flüss, in disem 85. Jahr zu Prag und Landshut, empfangen und angenommen [...]*, Dillingen 1587 ; la gravure de Franz Hogenberg du *Banquet des noces de Johann Wilehm de Jülich-Clèves et Jacobea de Baden à Düsseldorf en 1585*, dans D. GRAMINAEUS, *Beschreibung derer Fürstlicher Gülügscher Hochzeit, so im Jahr Christi tausent fünfhundert achtzig fünff, am sechszehenden Junij und nechstfolgenden acht tagen, zu Düsseldorf mit grossen freuden, Fürstlichen Triumph und herrlichkeit gehalten worden*, Köln 1587 ; cf. G. BERTINI, *Le nozze di Alessandro Farnese. Feste alle corti di Lisbona e Bruxelles*, Milano 1997, pp. 13-19, 58-61, 70-7, et BRUGEROLLES/ GUILLET, *Fiche n° 82*. L'une des premières gravures figurant un banquet en relation avec la cour des Habsbourg d'Espagne date de 1624 et figure le festin donné par le roi d'Angleterre Jacques VI en l'honneur de Diego Hurtado de Mendoza, ambassadeur extraordinaire du Roi Catholique, lorsque celui-ci raccompagna à Londres le prince de Galles Charles Stuart de sa mission à Madrid ; cf. *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid 1993, pp. 305-306, n° 317 ; M. C. SIMÓN, *La théâtralité des repas royaux dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles*, in *La sociabilité à table. Commensalité et convivialité à travers les âges*, actes du colloque (Rouen 1990), éd. M. Aurell, O. Dumoulin et F. Thélamon, Rouen 1992, pp. 159-165 : 160.
- 10 *Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento. "O homem e a hora são um só", a dinastia de Avis*, catalogue d'exposition (Lisboa 1983), Lisboa 1983, pp. 169-173, n° 136 ; M. J. RODRÍGUEZ-SALGADO (éd.), *Armada. 1588-1598*, catalogue d'exposition (London 1988), London 1988, p. 97, n° 4.19 ; C. GÓMEZ-CENTURION JIMÉNEZ, *Fiche n° 493*, in *Felipe II, un monarca y su época. La monarquía hispánica*, catalogue d'exposition (El Escorial 1998), Madrid 1998, p. 562 ; M. KUSCHE, *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid 2003, pp. 445-446. Cf. aussi D. H. BODART, *Le banquet des monarques ou la convivialité comme forme d'expression politique*, in *Un prince de la Renaissance. Pierre Ernest de Mansfeld (1517-1604)*, ca-

talogue d'exposition (Luxembourg 2007), éd. J.-L. Mousset et K. De Jonge, Luxembourg 2007, II, pp. 123-127 : le présent article est un développement corrigé et amplifié de ce texte précédent.

- 11 Voir encore récemment les catalogues des deux dernières expositions consacrées au banquet de la Renaissance : C. GOUÉDO-THOMAS et H. LEBÉDEL-CARBONNEL, *Festins de la Renaissance : ce que montrent les images*, in *Festins de la Renaissance. Cuisine et trésors de la table*, catalogue d'exposition (Blois 2012), éd. E. Latrémolière et F. Quellier Paris 2012, pp. 98-119 : 118 ; J. DI SCHINO, "La Suprema Magnificenza". *Il convito rinascimentale e l'arte del bel servire*, in *Magnificenze a tavola : le arti del banchetto rinascimentale*, catalogue d'exposition (Tivoli 2012), éd. M. Cogotti et J. Di Schino, Roma 2012, pp. 1-16:11.
- 12 RODRÍGUEZ-SALGADO, *Armada*, p. 97 ; GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, *Fiche n° 493* ; KUSCHE, *Retratos y retratadores*, p. 445.
- 13 ZEHENDTNER, *Ordentliche Beschreibung*, p. 114. Pour la version enluminée de la gravure (Vienne, Kunsthistorisches Museum), cf. T. DACOSTA KAUFMANN, *L'école de Prague. La peinture à la cour de Rodolphe II*, Paris 1985, pp. 17-19 ; BRUGEROLLES/ GUILLET, *Fiche n° 82*.
- 14 Pour les portraits gravés des gouverneurs des Pays-Bas, voir entre autres les taille-douces de C. V. Sichen dans J.-F. LE PETIT, *La grande chronique de Hollande*, Dordrecht 1601, et les gravures illustrant E. VAN METEREN, *Historie der Nederlandscher* (1614), 'Graven-Haghe, 1623. Luis de Requesens y Zuñiga était chauve, mais ses traits ont sans doute été inspirés d'un portrait le présentant avec un couvre-chef et adaptés, en ignorant sa calvitie, à l'exigence de le représenter tête nue pour des raisons d'ordre cérémoniel.
- 15 *Os descobrimentos portugueses*, p. 172.
- 16 *Os descobrimentos portugueses*, p. 172 ; KUSCHE, *Retratos y retratadores*, p. 445. Je tiens à remercier B. J. García García et A. Esteban Estríngana pour leurs remarques très éclairantes à ce sujet.
- 17 Cf. par exemple la gravure anonyme datée de 1596, figurant Philippe III à l'âge de 19 ans, dans *Los Austrias. Grabados*, p. 203, n° 192.
- 18 Pour l'étiquette de la maison des ducs de Bourgogne, cf. O. DE LA MARCHE, *Mémoires*, éd. Beaune et d'Arbaumont, Paris 1883-1888, IV, pp. 1-94 (Etat de la maison du duc Charles de Bourgoingne, dit le Hardy) ; pour l'étiquette de la maison de Charles Quint, cf. J. SIGONEY, *Relation de la manière de servir qui s'observait à la cour de l'Empereur don Carlos* (1540), in A. de Ridder, *Les règlements de la cour de Charles Quint*, « *Messenger des sciences historiques ou des arts et de la bibliographie de Belgique* », 1893, pp. 392-418, 1894, pp. 36-52, 180-201, 280-291, et A. RODRIGUEZ VILLA, *Etiquetas de la casa de Austria*, Madrid s. d., pp. 9-20. Sur le modèle de l'étiquette de la cour de Bourgogne, cf. notamment W. PARAVICINI, *The court of the dukes of Burgundy. A model for Europe ?*, in *Princes, Patronage and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age c. 1450-1650*, London 1991, pp. 69-102 ; Ch. HOFMANN, *Das Spanische Hofzeremoniell von 1500-1700*, Frankfurt a. M. 1985 ; Ch. NOËL, *L'étiquette bourguignonne à la cour d'Espagne, 1547-1800*, in *Tables royales et festins de cour en Europe 1661-1789*, Paris 2005, pp. 171-191 ; J. Duidam, *El legado borgoñón en la vida cortesana de los Habsburgo austriacos*, in *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, éd. K. De Jonge, B. J. García García et A. Esteban Estríngana, Madrid 2010, pp. 35-58.
- 19 SIGONEY, *Relation*, 1894, pp. 280-291.
- 20 BERTINI, *Le nozze*, pp. 58-61, 70-71.
- 21 SIGONEY, *Relation*, 1894, pp. 284, 286.
- 22 SIGONEY, *Relation*, 1894, p. 286.

- 23 DE LA MARCHE, *Mémoires*, IV, p. 39.
- 24 SIGONEY, *Relation*, 1894, p. 287.
- 25 Th. CRÉPIN-LEBLOND et P. ENNES, *Le dressoir du prince : services d'apparat à la Renaissance*, catalogue d'exposition (Écouen 1995), Paris 1995.
- 26 Pour les verres, cf. E. LATRÉMOLIÈRE et F. QUELLIER (éd.), *Festins de la Renaissance. Cuisine et trésors de la table*, catalogue d'exposition (Blois 2012), Paris 2012, pp. 226-227, n° 135, p. 303, n° 254 ; R. BAROVIER MENTASTI, *La diafana ricercatezza dei vetri rinascimentali*, in *Magnificenze a tavola : le arti del banchetto rinascimentale*, catalogue d'exposition (Tivoli 2012), éd. M. Cogotti et J. Di Schino, Roma 2012, pp. 47-54.
- 27 Lettre de Juan de Palacio, Bruxelles, 27 août 1598, dans *Colección de documentos*, p. 232.
- 28 DE LA MARCHE, *Mémoires*, IV, pp. 21-23 ; SIGONEY, *Relation*, 1894, p. 285.
- 29 DE LA MARCHE, *Mémoires*, IV, p. 24.
- 30 J.-L. FLANDRIN, *L'ordre des mets*, Paris 2002, pp. 113-115.
- 31 L. DELAMAISON, *Documents sur les drapiers de Reims au Moyen-Âge*, « Bibliothèque de l'École des Chartres », 89, 1928, pp. 5-39 ; E. GARBERO ZORZI, *Cerimoniale e spettacolarità. Il tovagliolo sulla tavola del principe*, in *Rituale, cerimoniale, etichetta*, éd. S. Bertelli et G. Grifò, Milano 1985, pp. 67-83 : 71-74 ; E. CURRIE, *Textiles and Clothing*, in *At Home in Renaissance Italy*, catalogue d'exposition (London 2006), éd. M. Ajmar-Wollheim et F. Dennis, London 2006, pp. 342-351 ; J. DI SCHINO, *La rinascita delle arti. La divina piegatura e il trionfo di zucchero*, in *Magnificenze a tavola : le arti del banchetto rinascimentale*, catalogue d'exposition (Tivoli 2012), éd. M. Cogotti et J. Di Schino, Roma 2012, pp. 83-90.
- 32 SIGONEY, *Relation*, 1894, p. 288.
- 33 GARBERO ZORZI, *Cerimoniale e spettacolarità*, pp. 75-77.
- 34 LATRÉMOLIÈRE/ QUELLIER, *Festins de la Renaissance*, pp. 172-175.
- 35 P. MARCHESE, *L'invenzione della forchetta*, Soveria Mannelli 1989 ; LATRÉMOLIÈRE/ QUELLIER, *Festins de la Renaissance*, pp. 246-250.
- 36 LATRÉMOLIÈRE/ QUELLIER, *Festins de la Renaissance*, p. 220, n° 122.
- 37 Des modalités semblables de présentation de poires pelées avec la peau partiellement attachée seront illustrées plus tard dans J. VONTET, *L'art de trancher la viande et toutes sortes de fruits : la mode Italienne et la nouvelle Française*, Lyon 1647, pl. 86.
- 38 D. ERASME, *La civilté puérile (De civilitate morum puerilium)*, trad. A. Borneau, Paris 2001 (éd. or. 1530), chap. IV.
- 39 Cf. note 7.
- 40 Cf. par exemple le double portrait des archiducs Albert d'Autriche et Isabelle Claire Eugénie gravé en 1600 par Jan Collaert, d'après un dessin d'Otto van Veen, mais aussi les portraits des archiducs enluminés par Adrien de Montigny pour les Albums de Croÿ de l'année 1599 (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek), où l'on retrouve également la guirlande végétale ; G. TOURNOY, *Fiche n° 4* et W. THOMAS, *Fiche n°10*, in *El arte en la corte de los Archiduques Alberto de Austria y Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*, catalogue d'exposition (Madrid 1999), éd. A. Vergara, Madrid 1999, pp. 144, 154.
- 41 F. DE MARCHI, *Narratione particolare delle gran feste e trionfi fatti in Portogallo et in Fiandra nello sposalitio dell'Illustrissimo Signore, il Signor Alessandro Farnese, Principe di Parma e Piacenza, e la Serenissima Donna Maria di Portogallo (1565)*, in BERTINI, *Le nozze*, pp. 77-132 :

- 110-112 ; K. J. WATSON, *Sugar sculpture for Grand Ducal weddings from the Giambologna workshop*, « The connoisseur », 199, 1978, pp. 20-26 ; J. DI SCHINO, *La rinascita delle arti*.
- 42 C. GARNIER, *Fiestas en Europa en tiempos de Felipe II*, in *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, catalogue d'exposition (Madrid 1998), Madrid 1998, pp. 269-277.
- 43 « Una Peña de açúcar candi sutilissimamente labrada con cinco árboles de laurel en ella, que tenían las hojas doradas y plateadas, y llenos de frutas de açúcar y de vanderillas con escudos de las armas de todos aquellos estados, hechas de seda de diversa color, y en el de medio una hardilla viva atada con una cadenilla de plata » ; J. C. CALVETE DE ESTRELLA, *El felicíssimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelipe (1548-1549)*, éd. P. Cuenca, Madrid 2001, p. 353.
- 44 GRAMINAEUS, *Beschreibung derer Fürstliche*, n. p. [34v-35r].
- 45 LAFORTUNE-MARTEL, *Fête noble*, pp. 53, 60.
- 46 « Otto piati richissimi di vivande, fatte al modo di varie e diverse provincie » ; DE MARCHI, *Narratione particolare*, p. 106.
- 47 Je tiens à remercier B. J. García García et A. Esteban Estríngana pour leurs suggestions concernant l'interprétation de ces mets héraldiques.
- 48 Cf. par exemple les recueils célèbres d'A. ALCIATI, *Emblèmes* (1551), Lyon 1558, pp. 246-247, 263, et de P. VALERIANO, *Hieroglyphiques* (1556), Lyon 1615, pp. 719-723.
- 49 *Cession et transport des Pays d'Embas et de Bourgogne, fait par Philippe II roy d'Espagne a sa fille aisnée Isabelle, Clara, Eugenia, en avancement de son mariage avec l'archiduc Albert le sixième du mois de may de l'an 1598*, s. l. n. d., p. 3.
- 50 *Relation des particularitez et ceremonies passées à Bruxelles lors de la publication des patentes royales de la cession des Pays-Bas au proffit de la Sme. Infante et de l'acceptation que les Etaz Généraux ont fait d'icelle... les 21 et 22 d'août 1598*, in L.-P. GACHARD, *Collection de documents inédits concernant l'histoire de la Belgique*, Bruxelles 1833, I, pp. 460-496 : 462.
- 51 *Felipe II, un monarca y su época. La monarquía hispánica*, p. 562.
- 52 *Os descobrimentos portugueses*, p. 173 ; RODRÍGUEZ-SALGADO, *Armada*, p. 97.
- 53 M. FALOMIR, *Fiche n° 30*, in *Tiziano*, catalogue d'exposition (Madrid 2003), éd. M. Falomir, Madrid 2003, pp. 208-209.
- 54 E. BERMEJO, *Fiche n° 3* et S. BREUER-HERMANN, *Fiche n° 5*, in *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, catalogue d'exposition (Madrid 1990), Madrid 1990, pp. 131-133 ; KUSCHE, *Retratos y retratadores*, pp. 151-159 ; J. WOODALL, *Anthonis Mor : Art and Authority*, Zwolle 2007, pp. 367-371.
- 55 S. BREUER-HERMANN, *Fiche n° 10*, in *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, catalogue d'exposition (Madrid 1990), Madrid 1990, pp. 135-136 ; KUSCHE, *Retratos y retratadores*, pp. 289-293, 473-483.
- 56 WOODALL, *Anthonis Mor*, pp. 12. 213.
- 57 S. BREUER-HERMANN, *Fiche n° 29*, in *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, catalogue d'exposition (Madrid 1990), Madrid 1990, pp. 146-147.
- 58 B. DUCOS, *François Pourbus le Jeune (1569-1622). Le portrait d'apparat à l'aube du Grand Siècle entre Habsbourg, Médicis et Bourbons*, Dijon 2011, pp. 198-199, n° P.A. 15.
- 59 Comme le remarquait déjà KUSCHE, *Retratos y retratadores*, pp. 445-446, attribuant l'œuvre à un peintre flamand.
- 60 *Relation des particularitez*, p. 496 ; lettre de Juan de Palacio, Bruxelles, 27 août 1598, dans

Colección de documentos, pp. 231-233.

- 61 J. BOCCHIUS, *Historica narratio profectionis et inaugurationis serenissorum Belgii principum Alberti et Isabellae, Austriae Archiducum*, Antwerpen 1602. Le recours au thème du banquet à des fins d'expression politique n'était d'ailleurs pas sans précédents dans les Flandres, ainsi que le montre le *Festin des fonctionnaires de Bruges* peint par Antoon Claeissens en 1574 (Bruges, Groeningemuseum) ; M. MARTENS (éd.), *Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus*, catalogue d'exposition (Brugge 1998), Brugge 1998, n° 124.
- 62 A. RIEGL, *The group portraiture of Holland*, Los Angeles 1999 (éd. or. 1902) et l'introduction de W. Kemp, pp. 1-57.
- 63 L. DEVLIEGHER, *De Keizer Karel-schouw van het Brugse Vrije*, Tielt 1987.
- 64 Je me permets de renvoyer à D. H. BODART, *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris 2011, pp. 354-359, avec la bibliographie antérieure.
- 65 B. JESTASZ, *L'inventaire du palais et des propriétés Farnèse à Rome en 1644*, Roma 1994, p. 71, n° 1460.



fig. 1 : Anonyme (école flamande), *Banquet des Habsbourg*, ca 1598-1599, huile sur toile, 110 x 202 cm, Poznan, Muzeum Narodowe (dépôt du Muzeum Narodowe, Warszawa)

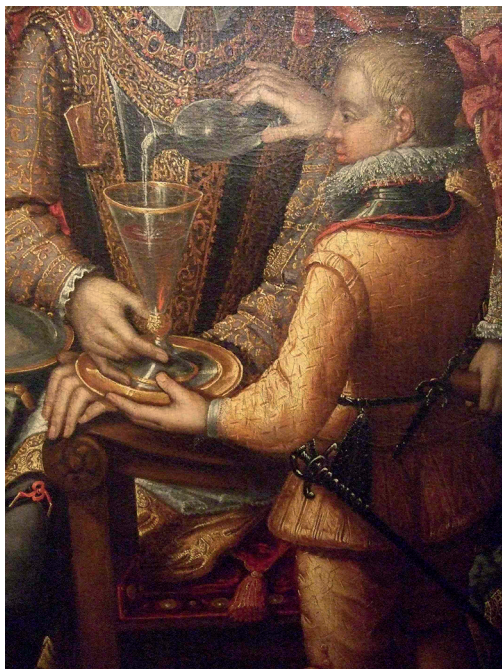


fig. 4 : détail de la fig. 1



fig. 2 : ANTONI BAER, *Banquet de la famille Hohenems*, 1578, huile sur toile, ca 200 x 520 cm, Policka (République Tchèque), Mestske Muzeum a Galerie

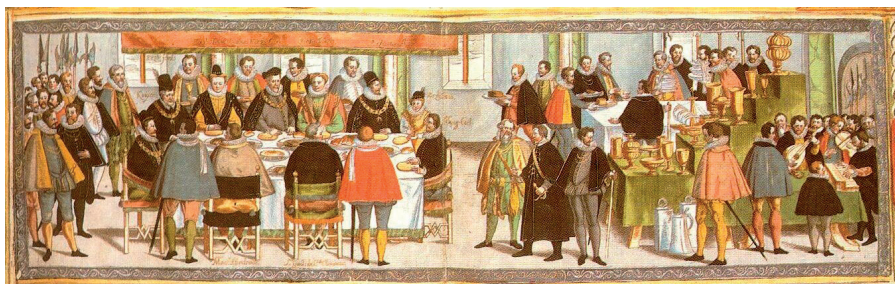


fig. 3 : ANTONI BAER, *Banquet de la Toison d'or en présence de l'empereur Rodolphe II à Prague en 1585*, 1587, taille-douce, ca 17,20 x 46,25 cm, in P. Zehendtner, *Ordentliche Beschreibung [...]*, Dillingen 1587 (détail)



fig. 5 : Verre à pied, XVI^e siècle, H. 14,8 cm, Poitiers, musée Rupert de Chièvres (inv. S.A.O. 368)

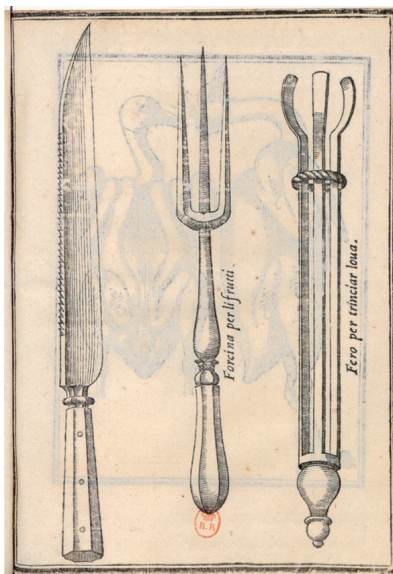


fig. 6 : Fourchette pour les fruits, gravure, in Vincenzo Cervio, *Il Trinciante*, Venezia 1581

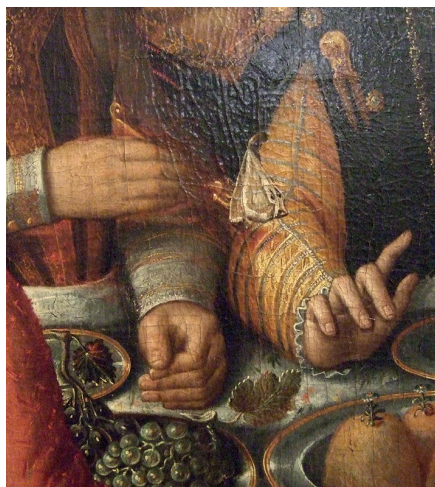


fig. 7 : détail de la fig. 1

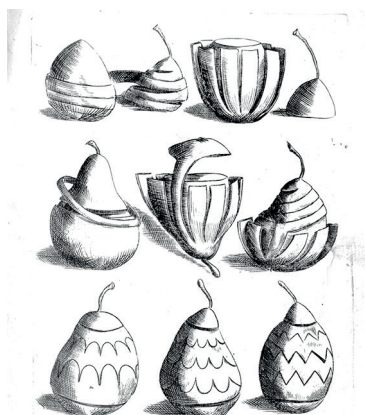


fig. 8 : Poires enveloppées de leurs pelures, gravure, 24,5 x 18 cm, in Jacques Vontet, *L'art de trancher la viande et toutes sortes de fruits*, Lyon 1647, pl. 86



fig. 9 : détail de la fig. 1



fig. 10 : détail de la fig. 2



fig. 11 : détail de la fig. 1



fig. 12 : Anonyme (école flamande), *Le banquet de sucre donné par Marie de Hongrie dans le Salon Enchanté du palais de Binche*, 1549, dessin à la plume rehaussé au lavis, 40,9 x 38,7 cm, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert 1er, Cabinet des Estampes (détail)