

BRUEGEL

PHILIPPE ET FRANÇOISE ROBERTS-JONES

Flammarion

PIERRE BRUEGEL L'ANCIEN

Philippe et Françoise Roberts-Jones

PIERRE BRUEGEL L'ANCIEN

Flammarion

SUIVI ÉDITORIAL : Claire Rouyer

RECHERCHE ICONOGRAPHIQUE : Frédéric Mazuy

CORRECTION : Isabelle Prince

ÉTABLISSEMENT DES INDEX : Béatrice et Frédéric Vignals

CONCEPTION GRAPHIQUE ET MISE EN PAGE : Martine Mène

© Adagp, Paris 2020 pour les œuvres de Ben Vautier, René Magritte et Jacques Villon

© Flammarion, Paris, 1997, 2011, 2020

SOMMAIRE

AVANT PROPOS 7

1. L'INDIVIDU ET LE MONDE 9

REPÈRES D'UNE VIE 10

LES PROBLÈMES DU TEMPS 22

2. L'IMAGE ET LA TECHNIQUE 31

L'IMAGE BRUEGELIENNE 32

LE TRAIT ET LA COULEUR 50

3. L'ŒUVRE ET SA DIVERSITÉ THÉMATIQUE 77

L'ENFER ET LE CIEL 78

LA NATURE ET L'HOMME 146

LA CONDITION HUMAINE ET LA SOCIÉTÉ 192

4. LA POSTÉRITÉ ET LA RENOMMÉE 295

ANNEXES

ENVIRONNEMENT 318

ŒUVRE 326

SOURCES BIOGRAPHIQUES 332

NOTES 334

BIBLIOGRAPHIE 338

INDEX 349

AVANT-PROPOS

Bruegel l'Ancien est le point de convergence du mystère médiéval et de l'humanisme renaissant, un homme ouvert aux échanges entre le Nord et le Sud en un temps de remous politiques, religieux et philosophiques. Toute œuvre est un potentiel et n'existe que par les dialogues qu'elle suscite, hier et aujourd'hui. Ancrer l'art dans une époque le réduit à un élément décoratif. Lorsque sa lecture se renouvelle et perdure, c'est que l'œuvre participe à l'essentiel de la création et de l'humain. Traversant quatre siècles, elle s'élague et se modifie forcément.

Si la conception et le rendu s'accordent toujours, de *La Chute des anges rebelles* à *La Pie sur le gibet*, en passant par les *Saisons* de l'année, le génie qui préside à leur union s'affirme parmi les plus grands. Mais la production de Bruegel ne se limite pas à la quarantaine de tableaux qui demeurent. Elle compte également d'admirables dessins, dont le nombre a varié, selon les auteurs, entre cent cinquante et soixante environ, et de superbes gravures. Quoique celles-ci ne soient pas de la main de l'artiste, sauf une, elles en offrent la parfaite réplique. On le sait par les dessins préparatoires du maître qui nous sont parvenus. Le *Bruegel inventor* pèse donc d'un grand poids dans le musée imaginaire de l'art, car l'esprit est tout aussi important que la main. Quelque quatre-vingts estampes, gravées par Pierre van der Heyden, Philippe Galle ou Frans Huys, et éditées par Jérôme Cock, en portent témoignage et se distinguent des planches interprétatives publiées, pour la plupart, après la mort du créateur. L'ensemble est donc multiple ; riche par la vision, le sentiment et l'intelligence, il présente une moisson d'idées, une moisson d'images.

Pour mener à bien cet essai de récolte, les auteurs ont glané de divers côtés, sans prétendre pour autant à l'exhaustivité, vu l'abondance des commentaires. Les références, conseils et collaborations sont mentionnés dans la bibliographie – due au travail efficace de Bénédicte Schiffliers – et dans les notes. Mieux vaut ne citer personne que d'oublier quelqu'un. Notre reconnaissance s'adresse évidemment à l'éditeur dont l'insistance a su mobiliser l'effort, à l'écoute et à l'aide aussi, professionnelle et amicale, l'un aiguisant l'autre, de Jean-François Barrielle, Claire Rouyer, Martine Mène et Frédéric Mazuy. Le souci de tous fut le rayonnement de l'artiste.

1^{er} avril 1997



1

L'INDIVIDU
ET LE
MONDE



REPÈRES D'UNE VIE



PETRO BRVEGEL, PICTORI.

Quis nosas hic Hieronymus Orbi
Pochout ingenuis magister
Somni praecepit, lyceum
Tantum invenire arte peritius
Vi sapienti amorem intrinsecus alium?
Artificis hand' brava meritis.

Mate amico Petri, matris et artis
Nemque tuo vereisque magistris
Naturali fabulique referto
In graphicas genere exegit inuidum
Promus vibique, et ab omnibus illa

En 1569, sans doute le 5 septembre, quoique l'on cite aussi le 9, ou encore le 13 décembre, mourut à Bruxelles le peintre Pierre Bruegel (ill. 1)¹. Il fut enterré dans le bas-côté droit de l'église Notre-Dame-de-la-Chapelle, au cœur de la ville (ill. 2).

Le millésime était gravé dans la pierre, *Obiit ille anno MDLXIX*, où est inscrit, en latin également, «À Pierre Bruegel, peintre d'une activité sans faille et d'un art très élégant, que la Nature elle-même, mère de toutes choses, pourrait louer, que les artistes les plus qualifiés admirent et que ses émules imitent en vain. Également à Marie Coucke, son épouse. Jean Brueghel a pieusement fait ériger [cette pierre] pour ses parents très chers [littéralement : très bons]. Le premier est mort en l'an 1569, la seconde en 1578. David Teniers le Jeune, un des héritiers, a restauré [ce monument] en l'an 1676² ». Le monument funéraire fut alors orné d'une peinture de Pierre Paul Rubens, *Le Christ remettant les clefs à saint Pierre*³. L'inventeur du baroque nordique était non seulement l'ami de Jean Brueghel de Velours, mais aussi un admirateur de Bruegel l'Ancien dont il possédait des œuvres. Cette épitaphe, outre sa piété filiale, offre des indications quant aux qualités reconnues à l'artiste, son soin, son zèle, son esprit, son don de création. Aucune allusion n'est faite cependant aux genres, sujets ou tendances dans lesquels on voudra l'emprisonner par la suite, de la paysannerie à l'engagement. Elle témoigne aussi de la fidélité de ceux qui lui succéderont directement ou par alliance, par le sang comme en peinture, cette dynastie des Brueghel qui prolongera ses ramifications des générations durant⁴.

Si la postérité se voit ainsi assurée, les faits biographiques ne présentent guère de certitudes. L'absence d'un registre mortuaire empêche de connaître la date

1. *Pierre Bruegel l'Ancien*, in Dominicus Lampsonius, *Effigies des peintres célèbres des Pays-Bas*, Anvers, 1572, planche 19. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^e, cabinet des Estampes.

2. *Plan de Bruxelles avec indication du quartier de la Chapelle*, in Braun et Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, Bruxelles, 1572. Gravure au burin coloriée. Paris, Bibliothèque nationale de France, département des cartes et plans.

DOUBLE PAGE PRÉCÉDENTE :
Les grands poissons mangent les petits (détail), 1556. Pinceau et plume, encrure grise et noire, 21,6 × 30,7 cm. Vienne, Graphische Sammlung Albertina.



du décès ou celle des funérailles. Seuls quelques jalons sûrs, moins d'une dizaine, et les dates indiquées sur les œuvres permettent d'évoquer le tracé d'une vie. À son enterrement, entourant sa femme, Marie Coeck, fille du peintre Pierre Coeck d'Alost (ill. 3), et peut-être ses deux fils, Pierre et Jean, âgés respectivement de quatre ou cinq ans et d'un an à peine, ainsi que sa belle-mère, Mayken Verhulst – seconde épouse de Pierre Coeck et artiste elle-même – devaient se trouver des voisins, des amis, quelques notables sans doute, puisque Bruegel aurait reçu, vers cette époque, une commande officielle pour commémorer l'ouverture du canal de Willebroeck, reliant en 1561 Bruxelles à Anvers, deux cités qui furent d'ailleurs les pôles de sa vie.

BRUXELLES EN 1569

Bruxelles était alors une ville importante, située dans une large vallée alluviale, traversée par une rivière étroite, la Senne. Dès les années 1200, l'agglomération prend de l'ampleur, entourée d'un rempart et d'une campagne accidentée. Deux siècles plus tard, Philippe le Bon y tient sa cour et, dès le milieu du XV^e siècle, Bruxelles devient virtuellement la capitale de l'État bourguignon. Le commerce ne cesse de s'y développer : des liens avec la Rhénanie et l'Angleterre s'étaient noués vers 1270 qui favorisèrent, entre autres, la naissance d'une industrie drapière de réputation internationale.

En 1531, Marie de Hongrie, désignée par Charles Quint pour gouverner les Pays-Bas, s'y installe à son tour, dans le palais ducal du Coudenberg. La vie de cour, les activités administratives, les visites d'ambassadeurs et de commerçants étrangers font de la ville un lieu de rencontres déjà européen, où les beaux-arts s'épanouissent. Comme le disait Guichardin, ambassadeur florentin à Bruxelles en ce temps-là, dans sa *Description de tous les Pays-Bas*, « En fin, en la ville de Bruxelles, il y a i fort long temps, reside d'ordinaire la Court, & tous les Magistratz d'icelle, & les Conseils particuliers [...] : tellement qu'à bon droit, on peut la nommer Cité Royale : veu mesmes qu'elle est bien peuplée, riche & puissante⁵. »

Au XV^e siècle, le Tournaisien Rogier de le Pasture, dit Van der Weyden, avait exécuté pour l'hôtel de ville des tableaux de justice, hélas détruits en 1695 lors des bombardements du maréchal de Villeroi. Peintre en titre de la ville dès 1436, le maître du polyptyque de Beaune fonde en quelque sorte l'école de peinture bruxelloise. Bernard van Orley lui succède un siècle plus tard. Peintre de cour de Marguerite d'Autriche, dont il fait le portrait à Malines en 1518, puis au service de Marie de Hongrie, il exécute les cartons des vitraux du transept de la cathédrale Saint-Michel, mis en place en 1537-1538, « un des chefs-d'œuvre de l'art princier dans l'Europe du XVI^e siècle », dira Germain Bazin⁶. L'art de la dentelle se développe au même moment et celle de Bruxelles connaîtra une célébrité durable.

Ville active donc, dans les divers domaines de l'industrie et de l'intelligence des hommes, ville internationale mais aussi bourgeoise. La rue Haute – en contrebas, malgré son nom, du palais ducal – en est une des artères principales, et c'est

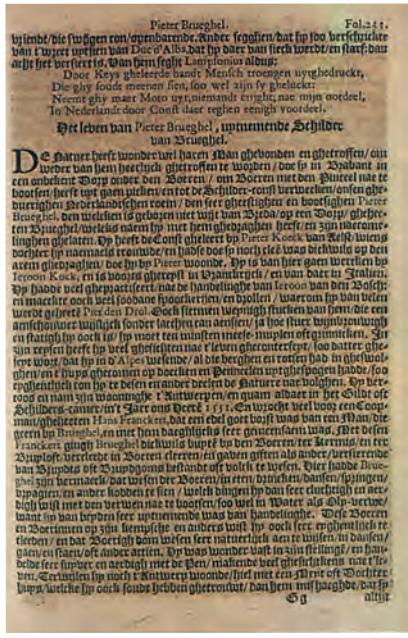


PETRO COECKE ALOSTANO, PICTORI.

*Pictor eras: nec eras tantum, Petre, pictor Alostum
Qui fecis has Orbis notius arte tuum
Multia sed acrisias mulcet ars tibi partus labore.
Cuius opus pulchras adficiare domos
Seribus hanc Italos: cu, Segi: dirinde fulgebris
Interpres, Besgas, Francignaque doces.*

3

3. *Pierre Coeck*, in Dominicus Lampsonius, *Étigies des peintres célèbres des Pays-Bas*, Anvers, 1572, planche 16. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^e, cabinet des Estampes.



4. Carel van Mander, *Schilder-Boeck*, Bruxelles, 1604, f° 233^r. Paris, Bibliothèque nationale de France, département des imprimés.

là que Bruegel aurait résidé à partir de 1563 environ. L'hypothèse s'appuie sur un document d'archives attestant qu'une maison de cette rue, sans doute le numéro 132, fut la propriété de David Teniers III, son arrière-petit-fils, qui l'aurait héritée de sa mère Anne, elle-même fille de Jean Brueghel de Velours⁷.

LES ORIGINES DU PEINTRE

Si quelques imprécisions entourent la mort de Bruegel, les hypothèses règnent sur le lieu et la date de sa naissance. Les sources écrites sont inexistantes. Son premier biographe, le peintre Carel van Mander, auteur d'un célèbre *Schilder-Boeck* en 1604 (ill. 4), livre de peinture à la manière de Vasari, rapporte, trente-cinq ans après la mort de Bruegel, que celui-ci serait né dans « un obscur village du Brabant », aux environs de Breda, « dont il prit le nom », orthographié « Brueghel » par le biographe⁸.

Ce renseignement, utile en apparence, est trop vague pour ne pas prêter à discussion. S'il existe dans le Brabant du Nord, à une cinquantaine de kilomètres de la ville de Breda, hollandaise aujourd'hui, un village de ce nom, on peut en trouver un autre, dans le Limbourg belge cette fois, Brogel, lui-même divisé en deux entités de taille différente, Grote et Kleine Brogel, proche de la ville de Brée qui, au XVI^e siècle, pouvait se latiniser en Breda.

Les deux emplacements connurent des défenseurs, souvent pour des raisons régionalistes. Cependant, la seconde localité relevait alors de la principauté de Liège et il est peu probable que Van Mander ait pu confondre un territoire principautaire et un village du Brabant. L'hypothèse première est donc la plus vraisemblable. Du vivant de Bruegel, Guichardin l'appelle « Pierre Brueghel de Breda⁹ », tout comme Vasari, dans la deuxième édition de ses *Vies* en 1568 ; mais ce dernier, au chapitre *Di diversi artifici fiamminghi*, le nomme aussi « Pietro Brueghel d'Anversa, maestro eccellente¹⁰ ». À quelques pages de distance, Vasari mentionne donc l'origine du peintre, puis il le localise. Cette année-là, Bruegel était à Bruxelles, on le sait, mais avait rayonné autour d'Anvers auparavant.

FRANC-MAÎTRE EN 1551

La première date certaine de sa vie est d'ailleurs anversoise : l'inscription à la guilde de Saint-Luc en 1551 de « Peeter Brueghels schilder » comme franc-maître (ill. 5). Ils étaient trente-six cette année-là, dont vingt-quatre peintres, parmi lesquels des artistes promis à la notoriété tels Martin et Hendrick van Cleve ou Bruegel, d'autres que le temps perdrat de vue, mais aussi un graveur sur cuivre, Giorgio Ghisi, natif de Mantoue et collaborateur du célèbre éditeur d'estampes anversois Jérôme Cock, pour lequel Bruegel allait aussi travailler¹¹.

Si l'on estime que la maîtrise s'acquiert entre l'âge de vingt et un et vingt-cinq ans, la date de naissance de Pierre Bruegel se situerait entre 1525 et 1530. Certains

auteurs ont tenté d'y apporter plus de précisions, sans fournir pour autant de preuves irréfutables¹². Un détail mérite d'être relevé dans la mention de la guilde : le s qui termine le nom du franc-maître reçu, « Peeter Brueghels », peut s'interpréter de deux manières : soit comme indiquant un lieu d'origine, soit comme un génitif de parenté, la référence au père. Cette dernière lecture, que partagent divers spécialistes¹³, peut être étayée par d'autres exemples. En outre, le nom de Bruegel existait comme patronyme en soi, donc sans relation nécessaire à la topographie.

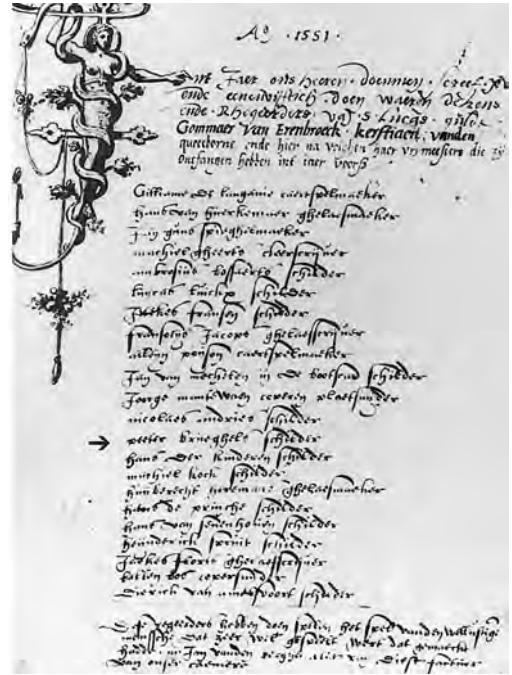
LA FORMATION

De sa naissance à sa maîtrise, entre 1525 environ et 1551, que connaît-on de l'homme et de l'artiste ? À nouveau, peu de choses. D'après Van Mander, Pierre Bruegel « apprit l'art chez Pierre Coeck van Aelst¹⁴ ». L'affirmation ne fut pas enregistrée sans réticences. Pierre Coeck, né en 1502, franc-maître à Anvers en 1527 et mort à Bruxelles en 1550, « peintre ordinaire de l'Empereur Charles V » selon son épitaphe¹⁵, était un italienisant dont le style est éloigné en apparence du génie de son disciple présumé.

L'information de Van Mander fut dès lors mise en doute ou même rejetée par d'éménents spécialistes, tels Max-J. Friedländer ou Charles de Tolnay¹⁶. L'humaniste anversois Franciscus Sweertius, qui publia l'épitaphe de Pierre Coeck, notait cependant dans son texte introductif en 1628 : « Il eut un disciple, le peintre Pierre Brueghel, à qui il donna sa fille en mariage¹⁷. » Cette union n'eut lieu que treize ans après la mort de Coeck, mais Van Mander précise que Bruegel l'avait « souvent portée dans ses bras quand elle était petite¹⁸ » ! Outre le sentiment et ces liens, des parallèles existent qui relèvent du contexte artistique de l'époque et de sujets qu'ils ont l'un et l'autre traités. Il faut remarquer aussi qu'aucune œuvre conservée de Bruegel n'est connue avec certitude avant 1552, d'où la difficulté de porter un jugement sur son apprentissage.

Par ailleurs, les documents d'archives d'un procès ouvert à Malines en 1608 (ill. 6) indiquent la collaboration de Bruegel et Pierre Baltens à l'exécution d'un retable en 1550-1551 pour la corporation des gantiers de la ville, commandé à Claude Dorisi dont l'atelier était alors renommé et prospère. Il ressort des documents, publiés en 1964 par Adolf Monballieu¹⁹, que Baltens aurait peint le panneau central et Bruegel les volets figurant, à l'extérieur, saint Gommaire et saint Rombaut en grisaille. Ce travail en commun ne sera pas le seul point de contact entre les deux hommes.

Bruegel, élève de Pierre Coeck, de là « s'en fut travailler chez Jérôme Cock », rapporte Van Mander qui ignorait l'épisode malinois²⁰. Cette nouvelle étape ne laisse aucun doute. Jérôme Cock, fils de Jan Wellens de Cock, peintre maniériste mais aussi proche de Jérôme Bosch, et frère du paysagiste Matthijs Cock, était maître à la guilde d'Anvers depuis 1546 et graveur, « inventeur & publieur (par le moyen de l'Imprimerie) des œuvres de Hierosme Boys, & autres peintres de nom : & pour ce à bon droit il mérite bien de cest art, & est digne de mémoire » selon Guichardin²¹.



*Antwerpen — Ten Antje Van Den Commissie der Regenten werden nog
Leven den De brante die van Brugant genoemt heft op de reuven
als Schreder, Antwerpen ist gezamenlyk genoemt in den Altest, dan
in den Sellen. Daer is genoemt dat in den eersten gemaet de hoo
de grachten van groote vaders ende heiligen geschildert heeft....
eten des welken gelaten heft Claude Dorisi, Antwerpen, een ander
heft alle de vier schreder genoemt met den grooten woonhuis,
waer by de vier grote voort hooft helling genoemt is. Van den eer
marder Bruegel, die de deuren van de vrolikke hermanen en d' Spaen
hooft geschildert, inde Oude Batelstraet op den Oude Batel
het gemaet — Antwerpen van Dorisi was van den eersten dat
Baltens en Antwerpen heilende. Daer was gemaet in Steen en
Groot hooft geschildert en noch geschildert tot gemaet.*

5. *Registre de la guilde de Saint-Luc d'Anvers, année 1551.*
Anvers, Archief Nationaal Hoger Instituut en Koninklijke Academie voor Schone Kunsten.

6. Première mention du nom de Bruegel relative aux années 1550-1551, *Archives de la ville de Malines*, DD51 n° 32, doc. 9, 1608. Malines, Stadsarchief.



7. Jérôme Cock, in Dominicus Lampsonius, *Effigies des peintres célèbres des Pays-Bas*, Anvers, 1572, planche 23. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, cabinet des Estampes.

8. *Paysage de montagne : le Martinswand près de Zirl*, vers 1554-1555. Plume et encre brune, 20 × 39,2 cm. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

PAGE DE DROITE :

9. *Vue de la Ripa Grande*, vers 1552-1553. Plume et deux nuances d'encre brune, 20,8 × 28,3 cm. Chatsworth, The Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlement Trustees.

10. *Paysage montagneux avec cloître italien*, 1552. Plume et encre brune, retouches postérieures, 18,6 × 32,7 cm. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.



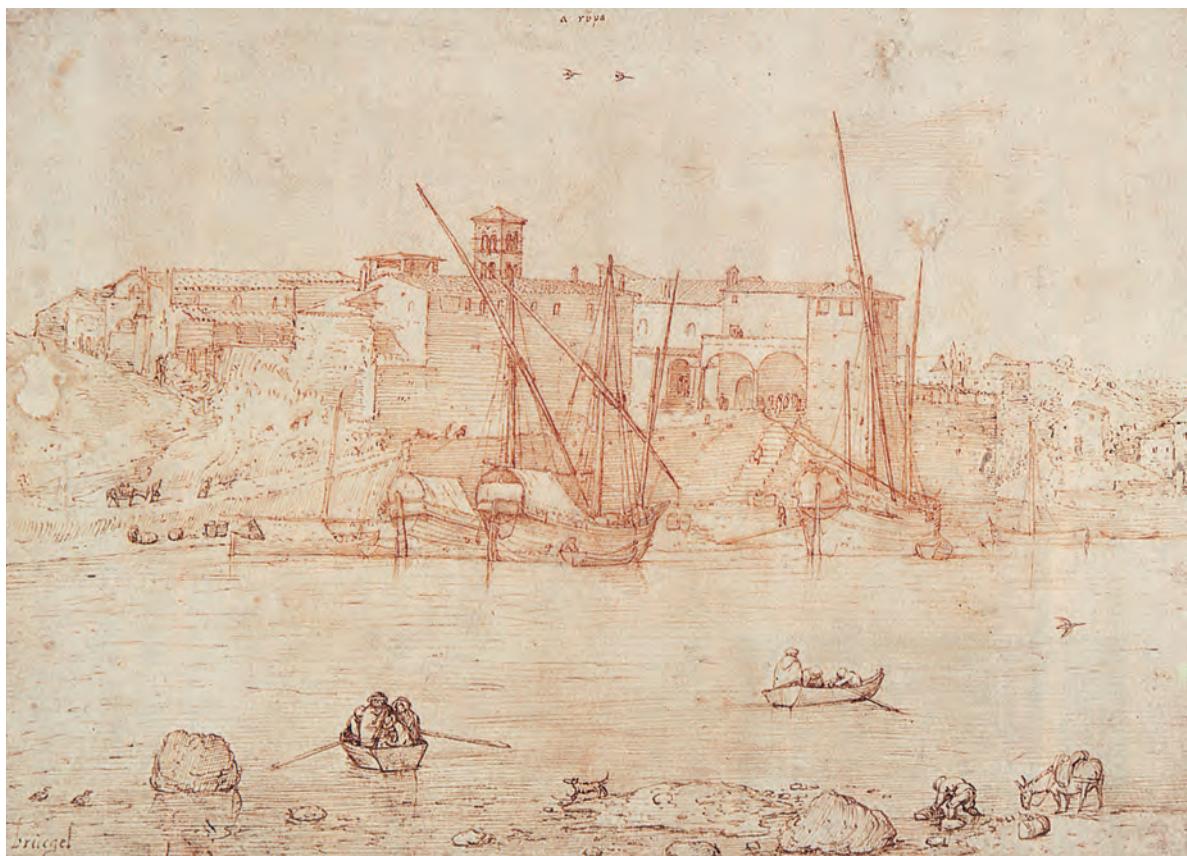
Ces références ont leur poids, car Jérôme Cock (ill. 7), après son voyage d'Italie dont il rapporte des vues de Rome, ouvre vers 1548 une officine d'éiteur d'estampes qui sera célèbre, à l'enseigne *Aux Quatre Vents* (*In de Vier Winden*). Là sera publiée, dès 1555-1556, la suite des *Grands Paysages* de Pierre Bruegel, premier témoignage d'une longue association, au-delà même de la mort de l'artiste, avec les planches du *Printemps* et de *L'Été* éditées en 1570.

Avant les œuvres signées et publiées, il se peut – et c'est vraisemblable, comme le laisse entendre Van Mander – que Cock et Bruegel se soient fréquentés et que le premier ait contribué à parfaire la formation du second. L'éditeur, estime Louis Lebeer, « devait se soucier de s'assurer la collaboration des artistes les plus réputés, sinon les plus prometteurs de l'époque », et l'historien de la gravure ajoute qu'il y avait pour ces artistes « des occasions d'activité qui, outre le bénéfice à en escompter, pouvaient largement contribuer à leur réputation »²².

LE VOYAGE D'ITALIE

Est-ce dans ce contexte que naquit, chez Bruegel, l'idée du voyage d'Italie ? Ce n'est pas à exclure. Le périple, déjà pratiqué au siècle précédent par Van der Weyden, connut au XVI^e une sorte d'engouement ; nombreux furent les artistes inscrits à la guilde d'Anvers qui, de Jean Gossart à Pierre Paul Rubens, firent ce pèlerinage artistique entre 1508 et 1598. La première œuvre signée et datée de Bruegel est un dessin représentant un paysage montagneux avec cloître italien et qui porte le millésime 1552 (ill. 10). Le voyage fut la source non seulement de croquis et de notations, repris par la suite en dessins achevés ou en projets d'estampes, mais aussi – avant tout peut-être – une école de l'œil et de la sensibilité spatiale. Plus tard, ces souvenirs animeront encore l'œuvre peint.

Quant à l'itinéraire suivi par Bruegel, les étapes sont multiples, et l'examen des dessins et des gravures subséquentes a permis à certains de le retracer. Des divergences subsistent néanmoins. Le parcours de France en Italie se fit-il par



9



10



12. Giulio Clovio, *Le Jugement dernier*,
Towneley Lectionary, vers 1553-1560, f° 23.
Enluminure sur parchemin, 49,2 x 32,5 cm.
New York, Public Library.



11

la Suisse ou par la mer²³? Quoi qu'il en soit, des sites dessinés peuvent être identifiés, de la vallée du Rhône à Reggio de Calabre, de la Ripa Grande de Rome (ill. 9) au Martinswand près de Zirl au Tyrol (ill. 8), ainsi qu'au Waltersspurg dans le Haut-Rhin (ill. 11), et autres sites alpins qui marquèrent l'artiste en profondeur. Les gravures renverraient aussi au lac Léman, aux montagnes de Savoie ou au château d'Aigle²⁴. Un burin de 1561 par Frans Huys montre un combat naval dans le détroit de Messine (ill. 319) et deux eaux-fortes, éditées par Georges Hoefnagel d'après des dessins de Bruegel (ill. 326), portent la mention «Romæ A° 1553».

D'autres documents apportent leur témoignage. En 1577, l'inventaire de Giulio Clovio, miniaturiste italien célèbre en son temps (ill. 12), mentionne quatre œuvres en sa possession : une *Tour de Babel* sur ivoire, une *Vue de Lyon* à la détrempe, un arbre et une miniature faite pour moitié de sa main et pour l'autre de «Pietro Brugole²⁵». Or on sait que Clovio, qui avait quitté Rome en 1551, y revint deux ans plus tard, donc en 1553. Enfin, l'inventaire d'un collectionneur anversois, Jan-Baptista Borrekens, cite en 1668 un «fragment de tableau peint à Rome par Bruegel²⁶», et l'inventaire de Rubens parle d'une peinture représentant «Le mont Saint-Godard du Vieux Breugel²⁷».

ANVERS, « AUX QUATRE VENTS »

La date du retour à Anvers n'est pas précise. Si l'on s'accorde pour situer la publication de la suite des douze *Grands Paysages* par Jérôme Cock entre 1555 et 1558, il est évident que Bruegel dut se mettre au travail avant la première de ces dates. Un dessin préparatoire, *Paysage alpestre traversé d'une vallée profonde* (ill. 13), porte en effet la date de 1555. Toujours est-il que la série marque le début d'une production intense dans le domaine du dessin pour la gravure, sous l'égide des éditions *Aux Quatre Vents*, à Anvers. La métropole était alors un centre où les courants artistiques, intellectuels, commerciaux et financiers se rencontraient et traduisaient une activité féconde. Anvers avait, dès le début du siècle, pris la place de Bruges dont le port s'ensabla. L'estuaire de l'Escaut, plus accueillant, devint une voie majeure d'échanges. Les bateaux anglais y avaient leurs quais et leurs entrepôts. Les grands négociants allemands – Hochstetter, Fugger, Welser et autres Tucher –, les Italiens de Gênes – Spinola ou Grimaldi –, les Frescobaldi de Florence y traitaient leurs affaires, ainsi que les Espagnols, les Portugais et les habitants des ports hanséatiques. Les produits exotiques ou industriels, miniers ou manufacturés – sans oublier, précise Guichardin, «le bon vin de Madere²⁸» – transitaient

13. *Paysage alpestre traversé d'une vallée profonde*, 1555.
Plume et encre brune, 29,3 × 43 cm.
Paris, Louvre, département des Arts graphiques.

13





14



15

14. Melchisedech van Hooren, *Vue d'Anvers*, 1562.
Gravure au burin. Paris, Bibliothèque nationale de France, département des estampes.

15. Lucas et/ou Johannes van Duetecum, *Vue de rue*,
d'après Hans Vredeman de Vries,
Scenographiae sive Perspectivæ, Bruxelles, 1560,
planche I. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, cabinet des Estampes.

PAGE DE DROITE :

16. *Les grands poissons mangent les petits*, 1556.
Pinceau et plume, encre grise et noire,
21,6 × 30,7 cm. Vienne,
Graphische Sammlung Albertina.

17. Pierre van der Heyden, *Les grands poissons mangent les petits*, d'après Pierre Bruegel l'Ancien,
1557. Gravure au burin, 22,9 × 29,6 cm. Bruxelles,
Bibliothèque royale Albert I^{er}, cabinet des Estampes.

dans cette cité dont une population de plus de cent mille âmes faisait, à l'époque de Bruegel, la plus grande ville d'Europe occidentale après Paris, Londres, Venise et Naples (ill. 14).

La Nouvelle Bourse, édifiée en 1531, lieu animé s'il en fut, n'était pas réservée au seul jeu des tractations monétaires, mais abritait en ses murs, dès 1550, un «Schilderpand», galerie d'exposition et de vente d'œuvres d'art. Le magasin *Aux Quatre Vents* se trouvait non loin de là, au coin de deux rues, ainsi qu'il apparaît sur un dessin de Hans Vredeman de Vries vers 1557, révélant des architectures plus inventées que réelles, mais avec Jérôme Cock sur le pas de sa porte. La planche gravée fut d'ailleurs publiée par celui-ci en tête de la série des *Scenographiae* de 1560 (ill. 15), dédiée à Antoine Perrenot de Granvelle, ministre de Philippe II et futur cardinal.

Ces éditions d'estampes, auxquelles se voit associé Bruegel, jouissaient d'une notoriété internationale qui peut être comparée, dans le domaine du livre, à celle que connaissaient Christophe Plantin, le Tourangeau établi à Anvers dès 1549, et son officine *Au Compas d'or*. Les «Quatre Vents», lieu animé par l'esprit d'Érasme et la présence du géographe Ortelius, du botaniste Dodonée ou du cartographe Mercator, furent un endroit de rencontre, de curiosité, d'humanisme et, dès lors, l'un des foyers de la Renaissance.

De 1556 date le dessin de Bruegel figurant *Les grands poissons mangent les petits* (ill. 16), gravé au burin l'année suivante par Pierre van der Heyden (ill. 17). La planche cite de façon erronée Jérôme Bosch en qualité de créateur. S'agit-il d'un ajout fait lors de l'exécution pour des raisons commerciales, le nom de Bosch étant mieux connu que celui de Bruegel ? Est-ce pour protéger ce dernier des allusions qu'une telle image recelait ? Ces questions se posent, quoique le proverbe soit universel.

L'image est de Bruegel, le dessin en contrepartie de l'estampe le prouve. Mais l'intérêt réside dans l'esprit et les emprunts au vocabulaire de Jérôme Bosch. Ceux-ci se manifestent déjà dans d'autres gravures ou dessins, tels *La Tentation de saint Antoine* (ill. 89) ou *L'Âne à l'école* (ill. 81, 82). Cette vision du monde selon Bosch, à la fois chargée d'humour et de satire, d'observation et d'invention, de morale et d'audace, s'affirme avec la publication aux «Quatre Vents» des *Péchés capitaux*, gravés par Pierre van der Heyden. Les dessins préparatoires de Bruegel montrent sa connaissance du langage dans lequel il sera traduit et démontrent, en même temps, la maîtrise d'un univers fantastique qu'il anime, non pas en suiveur, mais en créateur d'images nouvelles aux multiples résonances (voir ill. 93-100).

Le contact avec Jérôme Cock, qui éditait déjà des gravures d'après des dessins du maître de Bois-le-Duc, et le succès de cette iconographie peuvent expliquer cette période nouvelle dans l'œuvre de Bruegel qui caractérise d'ailleurs ses premiers tableaux célèbres, les *Proverbes* (ill. 223) et le *Combat de Carnaval et Carême* de 1559 (ill. 125). Il s'agit là de grandes compositions à l'huile sur panneaux de chêne, orchestrations savantes de scènes détaillées, animées de nombreux personnages. Le peintre signe alors «Bruegel» et non plus «Brueghel», supprimant le *h* dont il faisait usage jusqu'alors, et les œuvres datées par la suite apparaîtront comme autant de jalons signalétiques de son parcours.



16

Un document d'archives marque l'année 1561. Une lettre adressée le 16 juin au géographe Abraham Ortelius par un confrère de Bologne, Scipio Fabius, demande des nouvelles de son ami et peintre éminent « Petrus Bruochl », auquel il associe « Martinus Vulpes », c'est-à-dire Martin de Vos²⁹. Ce texte, relatif aux liens noués en Italie, a eillé l'idée que les deux peintres flamands auraient voyagé ensemble ou se seraient rencontrés là-bas.

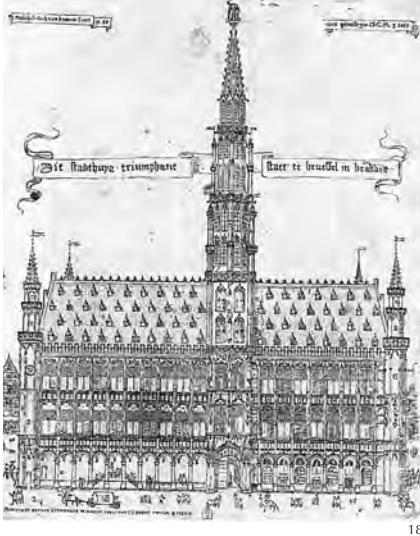
LE MARIAGE À BRUXELLES

Un des rares témoignages essentiels de la vie de Bruegel conservés à ce jour est la mention, dans le registre des mariages de l'église Notre-Dame-de-la-Chapelle à Bruxelles, de son union en 1563 (ill. 20) : « Peeter brûgel Mayken cocks soluit » (le s de cocks indique fille de). « Enfin, raconte Van Mander, alors que la veuve de Pierre Coeck était venue habiter Bruxelles, il se mit à courtiser sa fille qu'il avait, comme j'ai dit, souvent portée dans ses bras, et il l'épousa³⁰ ». L'information du chroniqueur, qui débute par



17

«enfin», marque un dénouement, le terme d'une autre étape ou aventure. «Quand il demeurait encore à Anvers, toujours selon Van Mander, il vivait avec une servante ou une fille qu'il aurait certainement épousée, si ce n'est que lui déplaisait le fait que (avare avec la vérité) elle avait coutume de mentir». Une issue heureuse donc. «Mais la mère, ajoute le narrateur, y [au mariage] mit pour condition que Brueghel quitterait Anvers pour habiter Bruxelles, afin de se séparer de sa première liaison et de l'oublier».



18

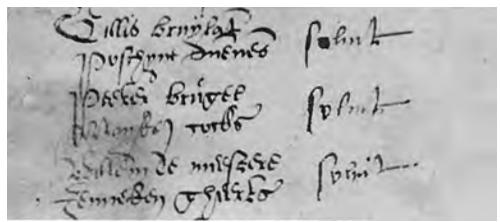


19

Cette anecdote, bénigne en apparence par rapport à la grandeur de l'œuvre, mais très humaine néanmoins, est parfaitement crédible. Les renseignements que relate l'auteur en 1604, s'ils sont incomplets et superficiels, n'en demeurent pas moins souvent exacts lorsqu'ils ont pu être vérifiés. En l'occurrence, la raison de la venue à Bruxelles du peintre paraît plus plausible que celle qui y verrait une fuite d'Anvers pour des motifs politico-religieux, à l'exemple de Plantin qui quitte temporairement la métropole en 1562³¹. Bruxelles, centre du pouvoir, serait le choix d'un curieux refuge (ill. 18, 19)!

Le mariage fut fécond. Fin 1564 ou début 1565 naît Pierre Brueghel le Jeune, connu aussi sous le nom de Brueghel d'Enfer. Les créations du peintre se multiplient également et l'œuvre atteint sa maturité. La vision boschienne s'était déjà atténuée en 1559-1560 avec la série d'estampes consacrée aux *Vertus* (ill. 214-221) dont le graphisme, toujours aussi dense et détaillé, révèle une attention davantage portée au réel qu'au fantastique. Le dernier tableau connu de la période anversoise, les *Deux singes* de 1562 (ill. 213), offre, devant une vue de la ville, une image épurée, d'une forte intensité malgré son petit format.

Bruxelles voit le regard du peintre acquérir toute son ampleur, soit en se focalisant sur des sujets comme la tour de Babel, l'Adoration des Mages ou la parabole des aveugles, soit en développant l'épisode du portement de Croix ou celui de la conversion de saint Paul, en amplifiant le concept philosophique ou proverbial de la société – *Le Misanthrope* et *Le Dénicheur* (ill. 267 et 209) –, en restituant le souffle de la nature et du temps dans les scènes synthétiques des *Saisons* (ill. 173-175 et 186, 187), en se penchant sur l'homme, ses joies et ses peines, ou encore en résument, par des peintures intemporelles, le monde du quotidien, du *Paysage avec trappe à oiseaux* (ill. 54) à *La Pie sur le gibet* (ill. 360). Production diversifiée où les chefs-d'œuvre abondent, où le génie du peintre affirme la hauteur et l'humanité de sa vision, la force dominante de son langage. En dehors de ces qualités magistrales et des œuvres qui en résultent, peu de renseignements concrets. En 1565, dans une lettre à Ortelius, le Bolonais



18. Melchisedech van Hooren, *L'Hôtel de ville de Bruxelles*, 1565. Gravure. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^e, cabinet des Estampes.

19. Cornelis Massys, *Vue de Bruxelles prise du sud*, 1522. Plume et encre brune. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

20. Mention de l'union de Pierre Bruegel et Marie Coeck, *Registre de mariage*, 1563, f° 5. Bruxelles, Archives de la Ville, église Notre-Dame-de-la-Chapelle.

Scipio Fabius se rappelle au bon souvenir de « Petrus Brouchel³² ». Le 21 février de l'année suivante, les archives de la ville d'Anvers (ill. 22) révèlent que Nicolas Jongelinck, familier du cardinal de Granvelle et frère de Jacques Jongelinck, sculpteur de Philippe II, met en gage au profit d'un ami sa collection de tableaux dont « seize morceaux de Bruegel, parmi lesquels il y a la Tour de Babel, un Portement de Croix, les douze Moïs³³... ».

En 1567, Guichardin, on le sait, mentionne « Pierre Brueghel de Breda imitateur de la science et fantaisie de Hierosme Boys », et, l'année suivante, autre jalon, Vasari le cite. En 1568 toujours naît Jean, qui deviendra célèbre sous le nom de Brueghel de Velours. En revanche, l'existence d'une fille, Marie, n'a retenu l'attention que de quelques historiographes³⁴.

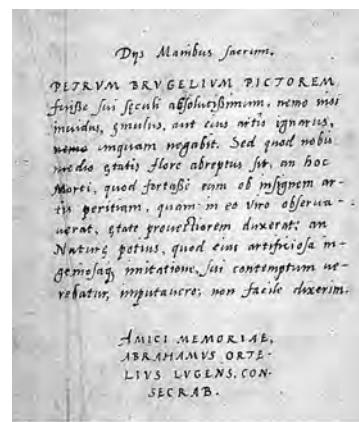
Mais la mort est là, en 1569, et le temps des éloges commence. Dominicus Lampsonius, en 1572, loue « ce nouveau Jérôme Bosch [...] capable d'imiter, par le pinceau ou le crayon, les rêves géniaux de son maître avec un art tel que parfois même il le surpasse³⁵ ». Le caractère plaisant ou facétieux de l'œuvre éveille l'intérêt, tout comme chez Van Mander aux premières heures



du XVII^e siècle. Vers 1573 cependant, Abraham Ortelius, dans son *Album Amicorum* (ill. 23), dégage à juste titre l'artiste de cette empreinte boschienne ou truculente et reconnaît en lui « non le meilleur des peintres, mais “la nature des peintres” [...]. Dans toutes ses œuvres, il y a toujours quelque chose à comprendre en plus de ce qui est peint³⁶ ».

La valeur vénale des œuvres s'accroît ; une lettre du prévôt Morillon à Granvelle en décembre 1572 le prouve. Chargé par ce dernier de « recouvrer des pièces de Bruegel », disparues du palais de Malines lors du sac par les troupes du duc d'Albe, le prévôt l'informe du prix élevé qu'elles atteignent car « plus requisez depuis son trespas »³⁷. Cela n'a rien d'étonnant et Van Mander confirme : « Quelques-unes de ses meilleures œuvres sont aujourd'hui en la possession de l'Empereur³⁸ ». Des effigies posthumes sont éditées, gravées en 1572 par Théodore Galle, en 1606 par Égide Sadeler, d'après Barthélémy Spranger, avec l'inscription « Petrus Bruegel ex ambivaritis Belga pictor ævi hujus inter principes ». « Ambivarite » signifie ici un habitant du marquisat d'Anvers qui inclut Breda et ses environs³⁹, confirmant ainsi l'hypothèse d'une naissance brabançonne.

Témoignages et portraits, recherche des œuvres, la renommée s'est saisie du peintre dont les accidents de la vie n'ont laissé qu'une légère silhouette.



21. Égide Sadeler, *Portrait allégorique de Pierre Bruegel*, d'après Barthélémy Spranger, 1606. Gravure au burin. Paris, Bibliothèque nationale de France, département des estampes.

22. Document de la mise en gage des tableaux de Nicolas Jongelinck, 21 février 1566. Anvers, Stadsarchief.

23. Abraham Ortelius, *Album Amicorum*, vers 1573, f° 13v^e. Cambridge, Pembroke College.

LES PROBLÈMES DU TEMPS



24

LA BOURGOGNE ET LES PAYS-BAS

De Philippe le Hardi à Philippe le Bon, en passant par Jean sans Peur, les territoires connus sous le nom d'Anciens Pays-Bas au XV^e siècle deviennent partie intégrante du duché de Bourgogne. La centralisation s'effectue avec sagesse, en tenant compte des institutions existantes. Charles le Téméraire développe l'unité, tout en se heurtant à Louis XI en France, et établit le pouvoir des régions à Malines avant de mourir au siège de Nancy en 1477. La situation de sa fille, Marie de Bourgogne, est fragile. À l'intérieur, les provinces souhaitent dénouer certains liens et retrouver d'anciens priviléges ; à l'extérieur, Louis XI est menaçant. Maximilien de Habsbourg, jeune époux de Marie, résiste aux poussées françaises, aidé par les Namurois, les milices communales de Flandre puis, après la mort de Marie, par les provinces du Sud, du Hainaut à Namur et Luxembourg.

La paix venue en fin de siècle, Maximilien, couronné empereur, cède à son fils Philippe le Beau les régions bourguignonnes. Le jeune prince est marié à Jeanne, que l'on devait surnommer la Folle, fille de Ferdinand d'Aragon et d'Isabelle de Castille. L'Espagne entre en scène. Les circonstances et les successions font que, à la mort d'Isabelle en 1504, Jeanne et Philippe peuvent prétendre au trône de Castille. Un de leurs enfants, né à Gand en 1500, se nomme Charles : le futur Charles Quint (ill. 24). Ainsi débute le siècle que Bruegel enrichit de son art et que des faits, des œuvres, des guerres et des haines éclaireront ou incendièrent.



25

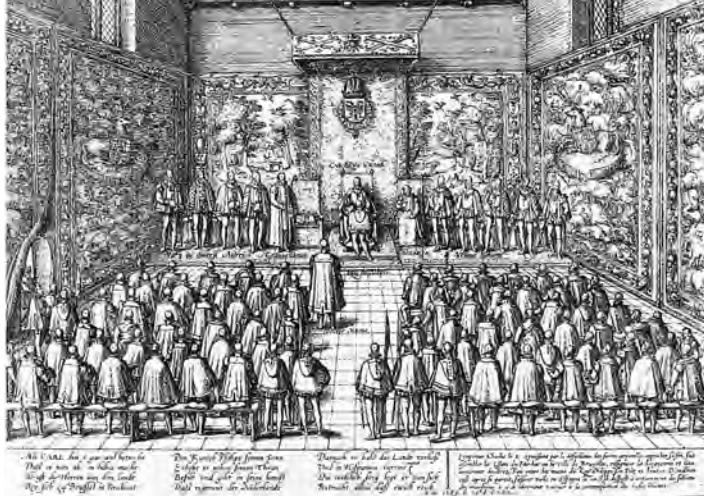
POLITIQUE, ÉCONOMIE ET RELIGION SOUS CHARLES QUINT

Quoique bien formé par deux précepteurs du cru, Adrien Florizonne, prévôt de Saint-Pierre de Louvain – le futur pape Adrien VI –, et Guillaume de Croy, seigneur de Chièvres, Charles est trop jeune pour régner. La régence est confiée par Maximilien à l'une de ses filles, Marguerite d'Autriche, tante de l'héritier (ill. 25). Couronné roi d'Espagne en 1517, Charles est élu à la tête du Saint Empire romain germanique en 1519, à la mort de Maximilien. À Marguerite qui fut, dit-on, la plus bourguignonne des princesses, succède alors comme gouvernante en 1530 Marie de Hongrie, sœur de Charles Quint. L'empereur n'a de cesse de consolider son pouvoir en réalisant l'unité géographique des Pays-Bas ou des Dix-Sept Provinces (les duchés de Brabant, Limbourg, Luxembourg, Gueldre, les comtés de Flandre, Artois, Hainaut, Hollande, Zélande, Zutphen, les marquisats de Namur et d'Anvers et les seigneuries de Tournai, Utrecht, Overijssel, Frise et Groningue), étayée institutionnellement par trois conseils collatéraux : le Conseil d'État, chargé de la politique et des relations étrangères, le Conseil privé, s'occupant de la justice,

24. Jan Cornelisz. Vermeyen,
Portrait de Charles Quint, vers 1530.
Huile sur bois. Bruxelles,
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

25. D'après Bernard van Orley,
Portrait de Marguerite d'Autriche, vers 1520.
Huile sur bois. Bruxelles,
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

et le Conseil des finances dont l'intitulé décrit bien les fonctions. L'ensemble, figuré par les cartographes d'alors, était appelé le *Leo Belgicus* (ill. 28), car il ressemblait à un félin vigoureux. La volonté de l'empereur est concrétisée par la Pragmatique Sanction de 1549, rendant l'ensemble indivisible.



27

Charles Quint a cependant d'autres problèmes à régler, d'autres fauves à dresser et d'autres combats à mener. La lutte est chaude avec la France, de la bataille de Pavie en 1525, où François I^e est fait prisonnier, à la Paix de Cambray, dite Paix des Dames, intervenue en 1529 grâce à Louise d'Angoulême, mère du souverain français, et à Marguerite d'Autriche. Ces luttes devaient se poursuivre et les historiens dénombrent encore, sous le règne de Charles Quint, deux guerres qui opposent les maîtres du temps, modifient les frontières, obèrent les finances et provoquent des troubles que l'autorité est contrainte de réprimer, entre autres à Gand.

Cependant que Charles Quint procède au sac de Rome (1527) et à la prise de Tunis (1535), que Soliman le Magnifique, roi des Turcs, assiège Vienne (1529), Luther organise l'Église réformée en Allemagne, Zwingli la propage en Suisse, Henry VIII crée en Angleterre l'Église anglicane pour des raisons très personnelles, les anabaptistes prennent le pouvoir à Münster en 1534, pour se faire massacrer un an plus tard. Calvin aussi s'impose à Genève, et en France, dès 1545, la persécution des réformés provoque des guerres de Religion jusqu'à la Saint-Barthélemy. Les querelles religieuses vont donc secouer tout le siècle et diviser l'Europe. Ignace de Loyola instaure la compagnie de Jésus en 1540, et le concile de Trente organise la Contre-Réforme.

En 1521 déjà, par l'édit de Worms, Charles Quint s'en prend au luthéranisme et, dès 1529, il menace de mort les hérétiques par ses «placards» (ill. 26). Il vainc les princes réformés allemands en 1547 à Mühlberg, mais accorde la liberté du culte par la Paix d'Augsbourg en 1555, année de son abdication. Le 25 octobre, en effet, dans la grande salle d'apparat du palais du Coudenberg à Bruxelles, il met fin à

Les ordonnances que l'Em

permet au Roi d'ordiner aux armes de l'État de ses
provinces, et auquel il a été ordonné de faire publier
Dès lors qu'il sera fait à ce pays le 25 d'Octobre l'anniversaire
du jour de la naissance de son frère l'empereur / et autres
fêtes et anniversaires de l'empereur ou de l'empereur ou de l'empereur
ou de l'empereur ou de l'empereur ou de l'empereur ou de l'empereur
ou de l'empereur ou de l'empereur ou de l'empereur ou de l'empereur

1547. 7. 10.
au Coudenberg.



Cum gratia et privilegio.

26



28

26. En-tête de placard de Charles Quint, 7 octobre 1531.
Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^e, Réserve précieuse.

27. Frans Hogenberg, *L'Abdication de Charles Quint à Bruxelles en 1555*. Eau-forte. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^e, cabinet des Estampes.

28. Frans Hogenberg, *Leo Belgicus : les dix-sept provinces des Pays-Bas*, 1559. Eau-forte. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^e, Réserve précieuse.

son règne en faveur de son fils Philippe II (ill. 27). Celui-ci, né de son mariage avec Isabelle de Portugal, hérite de la maison d'Espagne et des Pays-Bas, alors que le frère cadet de l'empereur, Ferdinand, reçoit le titre impérial et la maison d'Autriche. Après l'efflorescence économique d'Anvers, qui avait marqué le début du règne de Charles Quint, faisant de la ville le centre financier de l'époque, un ralentissement se manifeste vers le milieu du siècle suite, entre autres, au transfert du marché des épices à Lisbonne et au poids des conflits. Des banqueroutes se déclareront vers 1558, tout comme en Espagne et en France. La spéculation, que Guichardin souligne peu après, s'empare de la cité⁴⁰. Les événements iconoclastes de 1566 lui porteront un coup dramatique, et la prospérité se déplacera vers l'Angleterre d'Elizabeth I^{re}, les villes de la Hanse et Amsterdam. À la fin du siècle, le blocus hollandais sur l'Escaut agravera la situation et accentuera le déclin de la métropole.

PHILIPPE II ET LE CONSEIL DES TROUBLES

L'absolutisme de Charles Quint, tant religieux que temporel, plus ou moins accepté malgré les révoltes et les privations – le monarque étant prince « naturel » puisque natif de Gand – est renforcé par son fils et appliqué avec sévérité. Cette autorité est d'autant plus mal supportée que Philippe II (ill. 30) quitte les Pays-Bas pour l'Espagne, donnant la charge de gouvernante à Marguerite de Parme, fille adultérine de Charles Quint et d'une habitante d'Audenarde. Il confie également de larges pouvoirs à Granvelle (ill. 29) qui est élevé en 1561 à la dignité d'archevêque de Malines et de cardinal, le laissant à la tête d'une sorte de triumvirat secret, la Consulta, avec, en qualité de membres, le jurisconsulte Viglius d'Ayta et le comte de Berlaymont, président du Conseil des finances. Cette dernière initiative fut mal reçue lorsqu'elle fut connue du Conseil d'État.

Aux frontières, les Français ont repris l'offensive, Henri II envahissant l'Artois. Lamoral, comte d'Egmont, tient l'adversaire en échec près de Saint-Quentin, puis le défait à Gravelines, et le traité de Cateau-Cambrésis est signé en 1559. La situation intérieure ne fait que se dégrader ; l'Inquisition, renforcée par Philippe II, s'en prend aux hérétiques, anabaptistes et calvinistes. De surcroît, aux tensions religieuses s'ajoutent les problèmes sociaux et une hostilité croissante envers la présence des troupes espagnoles qui, mal payées, forcément se méconduisent.

Les affrontements se multiplient entre la Consulta, dévouée aux ordres du roi, et la noblesse locale dont les chefs de file sont Lamoral d'Egmont, Philippe de Hornes et Guillaume d'Orange-Nassau, dit le Taciturne. Devant la défiance qui s'affirme, Marguerite de Parme demande au roi et obtient le départ de Granvelle : il quitte les Pays-Bas en 1564. La noblesse locale, de son côté, se concerte et à l'initiative du bourgmestre d'Anvers, Philippe Marnix de Sainte-Aldegonde, rédige une pétition, le Compromis des Nobles, réclamant la suppression des placards et de l'Inquisition, de même que le respect des priviléges du pays. Le texte recueille l'adhésion tant des catholiques que des calvinistes, et plusieurs



29. Lambert Suavius,
Portrait d'Antoine Perrenot de Granvelle,
1556. Gravure au burin. Bruxelles,
Bibliothèque royale Albert I^{er}, cabinet des Estampes.

30. Sofonisba Anguissola, *Portrait de Philippe II*,
vers 1575. Huile sur toile. Madrid, Prado.

centaines de partisans s'y rallient. Suivant le conseil de Guillaume d'Orange, le Compromis est remis solennellement à Marguerite de Parme le 5 avril 1566 par deux à trois cents cavaliers venus des diverses provinces. L'histoire veut que la Gouvernante, émue, se serait entendu exclamer par un de ses courtisans : « Quoi, Madame, peur de ces gueux ? ». Le terme « gueux » devint une qualité, et le chef de la délégation, Henri de Brederode, au cours du banquet qui suivit, s'écria : « Vive les Gueux »⁴¹.

Marguerite de Parme ne peut que s'engager à transmettre au roi la requête dont elle a été saisie. L'agitation demeure. Le 19 août, l'insurrection iconoclaste éclate à Anvers, la cathédrale et les églises sont saccagées et pillées. D'autres foyers s'allument à Gand, Ypres, et se développent en Zélande et en Frise. L'opposition, dès lors, se scinde, partagée par ces excès. La révolte est réprimée. Mais Philippe II décide de restaurer son autorité et de réduire l'hérésie. En août 1567, il envoie aux Pays-Bas le duc d'Albe et une troupe d'élite de dix-sept mille hommes qui entrent à Bruxelles le 22 du mois (ill. 31). Marguerite de Parme quitte la ville le 25 et retourne en Italie.

La répression instaure un tribunal spécial : le Conseil des troubles, dénommé par le peuple Tribunal du sang. Les procès et les exécutions s'enchâînent (ill. 32). De lourds impôts sont levés. La résistance des Gueux s'organise sous la direction de Guillaume d'Orange et, en octobre 1573, le duc d'Albe est contraint de lever le siège d'Alkmaar. La Hollande et la Zélande échappent définitivement à l'Espagne. Le duc d'Albe est relevé de ses fonctions.

La fin du siècle connaît d'autres militaires au service du roi, Luis de Zuniga y Requesens, don Juan d'Autriche et Alexandre Farnèse, que de nombreux épisodes opposent aux Gueux : en 1576, la furie espagnole à Anvers et la pacification de Gand, qui s'efforce de restructurer les Dix-Sept Provinces, en 1584, l'assassinat du Taciturne et la reprise d'Anvers par Alexandre Farnèse l'année suivante. Ces deux derniers événements ne devaient pas restaurer la domination espagnole sur l'ensemble des territoires. Affaibli par l'échec de l'Invincible Armada contre l'Angleterre en août 1588 et par ses campagnes militaires en France, Philippe II cède, en mai 1598, les Pays-Bas à sa fille, l'archiduchesse Isabelle, et à son futur gendre, l'archiduc Albert d'Autriche, avec mission de reconquête. La partition des Dix-Sept Provinces devait néanmoins perdurer. Après la reprise d'Ostende, les archiducs concluent avec les Provinces-Unies du Nord une trêve de douze ans, 1609-1621.

Quarante ans donc après la mort de Bruegel, une ère nouvelle commençait : le siècle de Rubens.

LE MILIEU CULTUREL

Le politique et l'économique conditionnent le contexte culturel. Le rayonnement des États bourguignons s'affirme dès le xv^e siècle, en particulier dans le domaine artistique. La peinture compte ses Van Eyck, Maître de Flémalle, Van der Weyden, Christus, Bouts, Van der Goes, qui se répartissent entre les écoles de Bruges, Tournai, Bruxelles, Gand ou



31



32

31. Philippe Galle, *Statue en l'honneur du duc d'Albe élevé en 1571 dans la citadelle d'Anvers*. Gravure. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, cabinet des Estampes.

32. Benoît Rigaud, *Exécution des comtes d'Egmont et de Horn en 1568*, 1570. Gravure. Gaasbeek, château.

Louvain. La bibliothèque de Bourgogne à Bruxelles, sous le règne de Philippe le Bon, est l'une des plus riches d'Occident par sa collection de manuscrits enluminés ; dès 1425, l'université de Louvain offre au Brabant un des hauts lieux intellectuels de la chrétienté. La tapisserie des grandes cités, telles Arras, Audenarde, Tournai, Bruxelles, ainsi que les retables sculptés brabançons ou anversois sont exportés aux quatre coins de l'Europe.

Le XVI^e siècle se poursuit sur cette lancée. *Les Actes des Apôtres* d'après les cartons de Raphaël, destinés à la chapelle Sixtine, sont tissés de 1517 à 1519 à la demande de Léon X à Bruxelles par Pieter van Aelst ; les cartons de Bernard van Orley réalisés en tapisseries – *Histoire de Jacob*, *Bataille de Pavie*, *Chasses de Maximilien* – viennent orner les murs en divers lieux d'Occident, et le thème du miracle des hosties, traduit en vitrail, animera les verrières de la collégiale des Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles. L'humanisme qui tend à abolir les frontières favorise aussi le rayonnement de la musique. Dans ce domaine, une tradition existe aux Pays-Bas depuis Jean Ockegem et Josquin Desprez. Le XVI^e siècle connaît un épanouissement remarquable avec le Colonais Tilman Susato, éditeur à Anvers et compositeur entre autres de la *Hoboecken dans*, stylisation de la musique populaire, celle qui, peut-être, anime la ronde des paysans dans la *Kermesse d'Hoboken* de Bruegel (ill. 34). Le Brugeois Adrien Willaert devient maître de chapelle à Saint-Marc de Venise en 1527. Quant au grand Roland de Lassus (ill. 33), natif de Mons, ses premières chansons sont publiées chez Susato en 1555, point de départ d'une œuvre « qui devait faire de lui [...] le compositeur le plus favorisé par le succès⁴² ». Les musiciens des Pays-Bas jouissent d'une telle notoriété que Philippe II lui-même, malgré les troubles, demande à Marguerite de Parme de lui en envoyer⁴³.

La sculpture, pour sa part, jouit d'un réel prestige. Jacques Dubroeucq, d'origine montoise, auteur du jubé Renaissance de Sainte-Waudru à Mons et du gisant de Boussu (ill. 35), est un exemple typique de l'artiste complet du temps : architecte (auteur notamment des châteaux de Marie de Hongrie à Binche et à Mariemont), ingénieur, décorateur, urbaniste, le titre de « maître artiste de l'empereur » lui est conféré en 1555. Il eut comme élève Jean de Bologne, qui connut la gloire à Florence chez les Médicis. Corneille Floris de Vriendt, auteur du mausolée de Christian III de Danemark et frère du peintre Frans Floris, est le maître d'œuvre de l'hôtel de ville d'Anvers, qualifié à l'époque de « très-magnifique édifice [qui] se povoit nombrer entre les miracles du monde⁴⁴ ».



33



33. Hans Müelich, *Portrait de Roland de Lassus à l'âge de vingt-huit ans*, Codex 18744, 1558-1560, f° 35. Gouache. Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Musikabteilung.

34. Frans Hogenberg, *La Kermesse d'Hoboken* (détail), d'après Pierre Bruegel l'Ancien, vers 1559. Gravure au burin. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, cabinet des Estampes.

35. Jacques Dubroeucq, *Gisant de Jean de Hennin-Liétard, comte de Boussu*, vers 1551-1562. Albâtre. Boussu-lez-Mons, centre culturel.



35

Dans l'ordre intellectuel, la pensée d'Érasme suit l'itinéraire de l'homme, de Rotterdam à Bâle, en passant par Paris, l'Angleterre, l'Italie et Bruxelles, dans le désir de joindre la pensée antique à la pensée évangélique. L'écrivain manie également la satire avec l'*Éloge de la folie*, publié en 1511 et dédié à son ami Thomas More dont l'*Utopie* est éditée en 1516 à Louvain par Thierry Martens, éditeur aussi de Juan Luis Vivès. Jérôme de Busleyden fonde l'année suivante dans cette même ville le célèbre collège des Trois-Langues. Des éditions de Sébastien Brant, de sa célèbre *Nef des fous* de 1494, sont traduites de l'allemand, entre autres en flamand dès 1500. Dans la première moitié du XVI^e siècle paraissent les poèmes d'Anna Bijns, *Refreinen*, et les inventions verbales et truculentes du *Gargantua* de Rabelais. Il est vraisemblable que Bruegel ne fut sourd ni aux uns, ni aux autres.

Christophe Plantin crée à Anvers, en 1549, son imprimerie *Au Compas d'or* (ill. 38). Célèbre pour ses travaux d'éditeur et d'illustrateur, il opère le passage entre la culture classique et populaire, publiant en latin et dans les langues vernaculaires – français et flamand – les textes sacrés, des grammairies, les *Adages* d'Érasme, Ronsard, le *Roman de Renart*, etc., soit en tout quelque quinze cents ouvrages. Dans le domaine scientifique, il est l'éditeur de Vésale et de Dodonée, et sa production culmine en 1570 avec le *Theatrum Orbis Terrarum*



37

d'Ortelius (ill. 37) – inscrit en 1547 à la guilde d'Anvers comme enlumineur de cartes – qui connaît un succès d'édition exceptionnel, et avec la *Bible polyglotte* en grec, latin, hébreu, syriaque et chaldéen, publiée en 1572 et 1573.

Ortelius et la cartographie témoignent d'une ouverture au monde et du siècle des découvertes. Ainsi Cortez termine-t-il sa conquête du Mexique en 1527, tandis que Pizarro, Almagro et Valdivia mènent à bien celle du Pérou en 1541. Les travaux de Mercator, de Copernic ou de Sébastien Münster voient le jour dans la même décennie.

Les chambres de rhétorique, c'est-à-dire les sociétés littéraires, jouent un rôle non négligeable dans la diffusion des idées. À Anvers encore, la célèbre chambre



36



38

36. Invitation de la chambre de rhétorique « De Violieren » pour le « Landjuweel » à Anvers en 1561.
Gravure sur bois. Anvers, Museum Plantin-Moretus.

37. Frans Hogenberg, Mappemonde du *Theatrum Orbis Terrarum* d'Abraham Ortelius, 1570.
Gravure. Anvers, Museum Plantin-Moretus.

38. Marque typographique de Plantin figurant sur la page de titre de Guichardin, *Description de tous les Pays-Bas*, 1582.

« De Violieren » (la Giroflée) s'était associée, dès 1480, à la guilde des peintres de Saint-Luc (ill. 39). Ces rhétoriqueurs se recrutaient dans les diverses classes sociales, mais surtout chez les artisans et commerçants, et procédaient à des représentations poétiques et dramatiques lors de fêtes privées ou publiques⁴⁵. Bruegel en fournit un exemple dans la *Tempérance* de 1560. L'association spectacle-peinture est donc notable, tant à la ville qu'à la campagne, Bruegel le confirme à nouveau dans *La Kermesse de la Saint-Georges* (ill. 296), un an plus tard. Des concours littéraires réunissent les chambres de rhétorique en fêtes et cortèges nommés « Landjuwelen » (les joyaux du pays) ; l'un des plus célèbres du temps se tint en 1561 à Anvers (ill. 36).

39. Médaille de la guilde de Saint-Luc (recto et verso) :
Bœuf ailé tenant les armes de la guilde
et *La Peinture entre l'Architecture et la Sculpture*.
Cuivre. Anvers, Museum Vleeshuis.



39

LE CONTEXTE PICTURAL

À ces sources populaires, il faut ajouter le registre des images que les peintres des Pays-Bas trouvent dans les enluminures. Les meilleures réalisations au début du siècle sont celles de Simon Bening ou de Gérard Horenbout, du *Bréviaire Grimani* ou des *Heures de Notre-Dame de Hennessy*. Il s'agit cependant de la fin d'une technique qui fut dominante aux XIV^e et XV^e siècles et qui fait place à l'art de la gravure. Les estampes de Martin Schongauer, d'Albrecht Dürer qui visita Bruxelles et Anvers en 1520-1521, des frères Beham, de Lucas de Leyde et d'autres deviennent porteuses de modèles et d'idées. L'œuvre de Dürer, outre son génie personnel, charrie le vocabulaire formel de l'Italie qui lui fut révélé par Jacopo de' Barbari et Andrea Mantegna. À la fin du XV^e siècle déjà, les thèmes antiquisants, tel le *Jugement de Pâris* du Maître aux Banderoles, sont diffusés par la gravure. Quant aux planches de Marc-Antoine Raimondi, elles transmettent le style de Raphaël. L'art de l'estampe trouve son port d'attache aux « Quatre Vents », la célèbre officine de Jérôme Cock créée en 1548.

Si Jérôme Bosch domine de ses inventions géniales la peinture des Pays-Bas au tournant du siècle, l'italianisme, c'est-à-dire l'esprit de la Renaissance, pénètre tous les thèmes picturaux – portrait, paysage, scènes mythologiques, religieuses ou de genre – et ce jusqu'à l'aube du siècle suivant avec Martin de Vos, Paul Bril et le jeune Rubens. La fin de l'école de Bruges avec Isenbrant et Benson, élèves de Gérard David, était déjà imprégnée du courant nouveau. L'humanisme et

le maniérisme se révèlent à travers l'art de Quentin Metsys (ou Massys), Jean Gossart et Bernard van Orley. On parlera de romanisme avec Pierre Coeck, Jan Vermeyen, qui accompagna Charles Quint à Tunis, Lambert Lombard, né à Liège et grand admirateur de l'Antiquité. Suivent Jan Massys, fils de Quentin, dont les figures féminines sont inspirées de l'Italie et peut-être de l'école de Fontainebleau, ainsi que Michel Coxcie, surnommé le Raphaël flamand, et Frans Floris, l'exact contemporain de Bruegel. Le voyage d'Italie devient une étape obligée de la formation artistique, d'où la notion de « Fiamminghi » pour désigner ces artistes venant de Flandre.

Pierre Coeck fut, on le sait, le maître de Bruegel d'après Van Mander. Si son influence directe est discutée, elle n'en demeure pas moins présente à travers le choix par Bruegel de divers thèmes, tels la conversion de saint Paul, le portement de Croix, la prédication de saint Jean, les Triomphes, les sept péchés capitaux, l'histoire de Dédale, ainsi que la mise en page de certaines compositions – *Mœurs et Fachons des Turcs* par exemple (ill. 40) – ou de quelques détails. Par ailleurs, le rôle de Coeck, par ses éditions et traductions des traités d'architecture de Vitruve et de Serlio, fut déterminant pour la diffusion de l'humanisme. Ceux-ci marqueront une empreinte évidente sur les peintres d'architecture tels que Hans Vredeman de Vries, notamment dans les *Scenographiæ* publiées par Jérôme Cock en 1560.

Le paysage, avant de trouver son plein épanouissement avec Bruegel, connaît une évolution originale, de Joachim Patenier, Cornelis Massys, Jan van Amstel, Lucas Gassel, Matthijs Cock à Herri met de Bles. Les thèmes religieux, intégrés dans un climat profane qui se révélera dominant, caractérisent un mouvement réaliste se développant à Anvers dès 1530, avec Jan van Hemessen, Pieter Aertsen (tous deux issus des provinces du Nord) et son neveu Joachim Beuckelaer. Au milieu de ces tendances diverses, Bruegel affirme son génie et, après sa mort, Michel Coxcie, peintre officiel sous Philippe II, poursuivra une œuvre religieuse, Hans Bol et Gillis van Valckenborch pratiqueront l'art du paysage, quant à Frans Pourbus, Adrien Thomasz Key et Antonio Moro, dont la carrière fut cosmopolite, ils feront le portrait des grands de l'époque⁴⁶.

40. Pierre Coeck van Aelst, *Mœurs et Fachons des Turcs* (détail). Gravure sur bois publiée en 1553 d'après des dessins de 1533. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, cabinet des Estampes.







2

L'IMAGE
ET LA
TECHNIQUE

L'IMAGE BRUEGELIENNE



41



42

41. *La Fenaison* (détail), 1565. Huile sur bois, 114 × 158 cm. Prague, Národní galerie.

42. *Le Triomphe de la Mort* (détail), vers 1562. Huile sur bois, 117 × 162 cm. Madrid, Prado.

DOUBLE PAGE PRÉCÉDENTE :
L'Alchimiste (détail), 1558. Plume et encre brune, 30,8 × 45,3 cm. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

L'image bruegelienne ? On devrait dire les images, car leur richesse et leur diversité en font autant de sources d'études, de références et d'interprétations. L'image bruegelienne devient dès lors prisonnière d'apriorismes, le gage de théories à démontrer. Elle se voit sollicitée, commentée, parfois même travestie. Or, comme toute création artistique, ni l'œuvre, ni l'homme ne jaillissent *ex nihilo*. Le personnage, son origine, ses qualités, ses défauts, l'époque et la société, la géographie et l'histoire se conjuguent, où se jouent encore le hasard, les rencontres, le talent, le savoir-faire. Et lorsque le génie s'en mêle, le résultat peut être éblouissant, forcément complexe, difficile à cerner d'un trait.

Si l'on regarde le *Retable de l'Agneau mystique* des Van Eyck, *L'Adoration des bergers* de Van der Goes, *La Mélancolie* de Dürer, *L'École d'Athènes* de Raphaël ou *Le Jugement dernier* de Michel-Ange, chacun, au-delà d'une appréciation subjective, est conscient de la présence, du témoignage magistral d'une création. La foi, le bonheur, l'intelligence, la force, qu'importe ! L'image est là dans l'intensité, éclatante ou mystérieuse, de son rayonnement. Il en est de même dans les siècles qui suivent avec Rubens, Rembrandt, Vélasquez et *Les Ménines*, Watteau et le *Pèlerinage à l'île de Cythère*, Goya, Turner, Manet, Cézanne ou Picasso, Seurat ou Paul Klee. De ces mondes-là, chacun peut avoir une vision plus ou moins complète, selon son goût et ses connaissances. Mais après, que prendre en compte ? le sujet, les formes, les couleurs, une manière de représenter, de traduire, d'inventer ? Et encore, doit-on voir avant tout en Rubens l'auteur du chef-d'œuvre de Whitehall ou le virtuose de l'esquisse ? Retiendra-t-on le Goya de la *Maja desnuda* ou des *Désastres de la guerre* ? Et Picasso est-il davantage l'artiste de la période bleue, rose, du cubisme ou de *Guernica* ? Tant d'aspects et de tendances que des instantanés mélangent, qu'un artiste appréhende et que le passage du temps estompe, souligne, oublie et redécouvre sous un autre regard.

Bruegel est là, lui aussi, avec son lot d'images, créées à une époque lointaine et pourtant proche, par le questionnement de l'humanisme, la curiosité du passé et l'ouverture au monde, par les luttes idéologiques, les absolutismes et le goût de l'argent. Bref, l'homme qui se veut pensant et individuel, dans le rejet peut-être des idées toutes faites et des schémas imposés. Les images de Bruegel ne sont pas en totale rupture, elles sont différentes. Elles ne semblent pas le fruit de commandes officielles, mais doivent répondre à une certaine demande ; le peintre n'est pas au service d'un prince, il travaille pour un éditeur d'estampes et une clientèle. Si le chemin est moins clair ou rigoureux, les aléas en sont moins faciles à discerner. Bruegel est plus libre dans un temps plus mouvant.

L'œuvre parvenue à ce jour est peu abondante : une quarantaine de tableaux, le même nombre de dessins et le double de gravures, auxquels s'ajoutent des œuvres plus ou moins discutées et des compositions connues par des copies.

Un ensemble limité et cependant si divers : images de la nature et de ses humeurs, de l'homme et de son comportement, visions fantastiques, thèmes religieux, allégories, sujets proverbiaux ou ésotériques, scènes de genre, réalisme social, autant de facettes, mais rarement cloisonnées.

ŒUVRE COMPLEXE, LECTURES MULTIPLES

La lecture peut se faire à divers niveaux, car il y a toujours interférences, une porte entrebâillée, une fenêtre à ouvrir, une ombre à sonder. Les perspectives s'accroissent, non seulement par la complexité du contenu, mais du désir évident, chez l'artiste, d'appréhender un monde et d'en traduire la vie. Et Bruegel ne s'est livré que par ses images. Aucun écrit, aucune explication, même à travers l'œuvre, ne permettent de savoir, avec certitude, s'il y a chez lui un quelconque message d'ordre politique, social ou philosophique. Toutes ces notions s'y trouvent certes, mais sans qu'une option partisane, dans aucun domaine, ne puisse en être dégagée. Pourquoi d'ailleurs l'œuvre d'un artiste devrait-elle être le seul fait d'un credo ? Le siècle de Bruegel n'est-il pas celui d'opinions qui s'affrontent et d'interrogations qui qualifient l'humanisme ? Parce que ces divergences existent et que les tendances s'opposent, nombreux furent ceux qui s'efforcèrent de trouver en Bruegel l'illustrateur de l'une ou l'autre thèse. D'où les préjugés dont il fut affublé et les forces qui l'auraient marqué. Van Mander ne disait-il pas que Bruegel « prenait son plaisir à observer les paysans en train de manger, de boire, de danser, de sauter, de se courtiser ou de se divertir d'autre manière¹ » ? Guichardin ne lui décerne-t-il pas, de son vivant encore, le surnom de « second Jérôme Bosch² » ?

La postérité a été longtemps injuste en ne retenant que les œuvres qui lui avaient valu l'appellation de Bruegel le Drôle, éveillant ainsi l'idée d'une kermesse, de liesses populaires, de trognes et de détails grossiers. Cette évocation, si elle est fondée sur des sujets tels que *Le Repas de noces* (ill. 300) ou *La Danse des paysans* (ill. 307), ne s'adresse qu'à l'épiderme du tableau. Si elle cherche ses justifications dans l'un ou l'autre détail, elle généralise abusivement une de ses composantes. L'image est alors tronquée ; l'œuvre d'art – ni slogan, ni cliché – ne peut se réduire à une étiquette. Bruegel le Drôle, seul, n'existe pas. S'il y a des aspects satiriques, ils sont mêlés à bien d'autres, plus essentiellement humains et universels.

L'ampleur des résonances irrite souvent, indispose ceux que séduisent les intitulés simplistes. De là, des raccourcis abusifs, des images déshydratées, des formules qui satisfont l'homme pressé. Souvent, les êtres et les choses les plus riches sont ainsi ramenés au plus petit commun dénominateur. Bruegel est de cette race de géants qui dérange, qui peut empêcher de dormir. Réduit à ses paysans, à ses ripailles, à ses proverbes, il détend et fait sourire. La confusion devient telle que le spectateur, ainsi conditionné, ne distingue plus le chef-d'œuvre de la copie et réunit, dans une même contemplation bête, le père, le fils et tous les épigones ! Mais que se passe-t-il lorsque apparaissent sur l'écran du regard *Le Triomphe de la Mort* (ill. 109), le *Portement de Croix* (ill. 51)



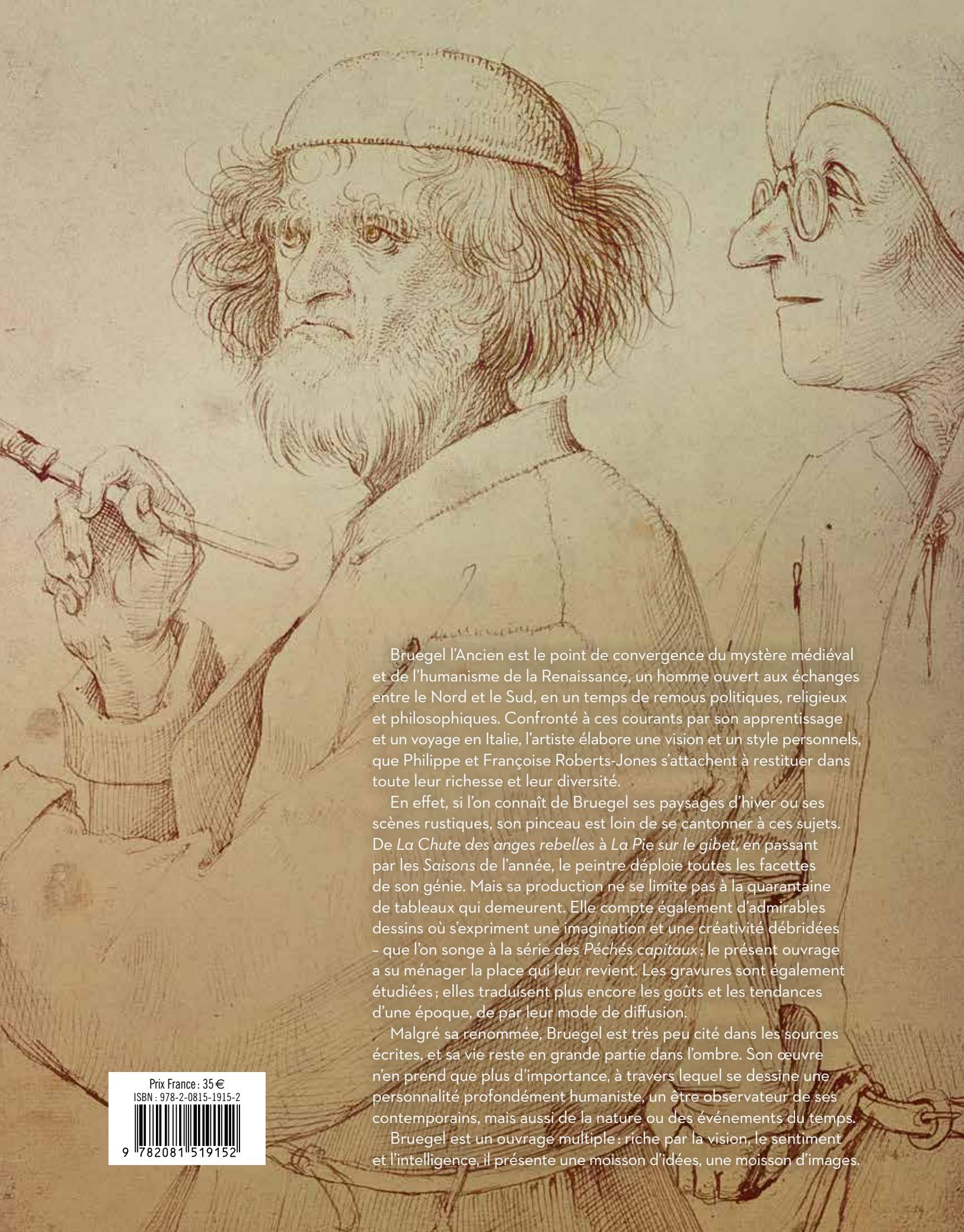
43



44

43. *Le Christ et la Femme adultère* (détail), 1565.
Huile sur bois, 24,1 × 34,3 cm.
Londres, Courtauld Institute of Art,
Count Antoine Seilern Collection.

44. *La Chute des anges rebelles* (détail), 1562.
Huile sur bois, 118,5 × 162,5 cm.
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.



Bruegel l'Ancien est le point de convergence du mystère médiéval et de l'humanisme de la Renaissance, un homme ouvert aux échanges entre le Nord et le Sud, en un temps de remous politiques, religieux et philosophiques. Confronté à ces courants par son apprentissage et un voyage en Italie, l'artiste élabora une vision et un style personnels, que Philippe et Françoise Roberts-Jones s'attachent à restituer dans toute leur richesse et leur diversité.

En effet, si l'on connaît de Bruegel ses paysages d'hiver ou ses scènes rustiques, son pinceau est loin de se cantonner à ces sujets. De *La Chute des anges rebelles* à *La Pie sur le gibet*, en passant par les Saisons de l'année, le peintre déploie toutes les facettes de son génie. Mais sa production ne se limite pas à la quarantaine de tableaux qui demeurent. Elle compte également d'admirables dessins où s'expriment une imagination et une créativité débridées – que l'on songe à la série des *Péchés capitaux*; le présent ouvrage a su ménager la place qui leur revient. Les gravures sont également étudiées; elles traduisent plus encore les goûts et les tendances d'une époque, de par leur mode de diffusion.

Malgré sa renommée, Bruegel est très peu cité dans les sources écrites, et sa vie reste en grande partie dans l'ombre. Son œuvre n'en prend que plus d'importance, à travers lequel se dessine une personnalité profondément humaniste, un être observateur de ses contemporains, mais aussi de la nature ou des événements du temps.

Bruegel est un ouvrage multiple: riche par la vision, le sentiment et l'intelligence, il présente une moisson d'idées, une moisson d'images.

Prix France : 35€
ISBN : 978-2-0815-1915-2



9 782081 519152