Pieter Bruegel l'Ancien : nouvelles perspectives

Pieter Bruegel the Elder: new perspectives

Christian Vöhringer

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1310>

DOI : 10.4000/perspective.1310

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2009

Pagination : 391-396

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Christian Vöhringer, « Pieter Bruegel l'Ancien : nouvelles perspectives », *Perspective* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 25 juillet 2014, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1310> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1310>

Pieter Bruegel l'Ancien : nouvelles perspectives

Christian Vöhringer

– Walter S. GIBSON, *Bruegel and the Art of Laughter*, Berkeley, University of California Press, 2006. 266 p., 84 fig. n. et b. ISBN : 0-520-24521-0 ; \$55 (37 €).

– Joseph Franklin GREGORY, *Contemporization as Polemical Device in Pieter Bruegel's Biblical Narratives*, (Studies in Art and Religious Interpretation, 35), Lewiston, Edwin Mellen Press, 2005. 125 p., 40 fig. en n. et b., 10 en coul. ISBN : 0-88946-956-3 ; \$99,95 (67 €).

– Nadine M. ORENSTEIN, Manfred SELLINK éd., *Pieter Bruegel the Elder*, (New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700, 17), Ouderkerk aan den IJssel, Sound & Vision, 2006. 266 p., 245 fig. en n. et b. ISBN : 978-90-77551-54-7 ; 440 €.

– Manfred SELLINK, *Bruegel. L'œuvre complet : peintures, dessins, gravures*, (Les classiques de l'art, vol. 2), Gand, Ludion, 2007. 304 p., 109 fig. en n. et b., 206 en coul. ISBN : 978-90-5544-687-2 ; 110 €.

La recherche sur Pieter Bruegel l'Ancien (1525/1530-1569) n'a jamais cessé de soulever de nouvelles interrogations, sur le caractère populaire de ses œuvres, sur l'érudition du peintre, ou bien concernant les sujets complexes et parfois contradictoires qu'il met en peinture. De nouvelles œuvres ont été retrouvées et l'attribution d'anciennes remise en cause. Ainsi, cent ans après l'ouvrage fondateur *Peter Bruegel l'Ancien* de René van Bastelaer et Georges Hulin de Loo (Bruxelles, 1907), de nombreuses questions restent encore ouvertes. Citons, par exemple, l'interprétation des queues de renards que portent quelques-uns des « mendiants », dans le petit tableau du même titre (1568, Paris, Musée du Louvre ; fig. 1), considérées par Bastelaer comme une marque de soutien du peintre aux « Gueux » qui menaient la révolte des Pays-Bas contre l'Espagne¹. Dans le même ouvrage, Hulin de Loo rejetait cette interprétation d'ordre politique à propos du *Combat de*

carnavalet carême (1559, Vienne, Kunsthistorisches Museum), un tableau réalisé bien avant les conflits entre nobles néerlandais et Espagnols². Par la suite, Gustav Glück en 1910, Max Dvorak en 1921 et Charles de Tolnay en 1935 furent les premiers à faire évoluer la perception de Bruegel de « Pierre le Drôle » ou du « peintre-paysan » à celle de *pictor doctus* ou peintre érudit, ouvrant ainsi un large champ à la réflexion sur les connaissances propres de Bruegel. Les études récentes sur l'artiste, comme *Contemporization as Polemical Device...* de Joseph F. Gregory, qui traite des « re-enactments » par Bruegel des conflits sociaux et religieux, ou *Bruegel and the Art of Laughter* de Walter S. Gibson sur les sources littéraires du comique – sujet qu'il aborde depuis les années 1970 – s'inscrivent dans ce champ élargi. Jusqu'à nos jours, les débats n'ont cessé d'opposer l'humaniste au moraliste, comme si une telle opposition était pertinente pour le XVI^e siècle. Parallèlement, fatigués des apories d'interprétation qui pourraient bien être celles du XVI^e siècle, les chercheurs, dont Manfred Sellink dans son *Bruegel. L'œuvre complet...*, se sont penchés sur l'analyse de l'œuvre d'un point de vue formel et technique.

Héritage et contexte bibliographique

Pour comprendre l'avancée qu'opèrent ces ouvrages récents sur l'artiste et son œuvre, il est nécessaire de dresser un bref état des lieux de la bibliographie dans laquelle ils s'inscrivent. *Pieter Bruegel, the Paintings, Complete Edition* de Fritz Grossmann fait figure de préliminaire, l'auteur promettant dans sa préface un catalogue raisonné exhaustif comprenant les œuvres perdues et celles connues seulement par le biais des copies, mais qui n'est pourtant jamais paru³. *Bruegel* de Roger Marijnissen restait quant à lui une synthèse, bien qu'il ait approfondi certains thèmes et publié des détails de peintures qui font aujourd'hui encore figure d'exception⁴. Françoise et Philippe Roberts-Jones, dans *Pierre Bruegel l'Ancien*, se donnèrent pour tâche l'intégration des arts graphiques présentés par thèmes⁵. Le succès de chacun de ces ouvrages est attesté par leur traduction et leur réédition. Parallèlement, les monographies d'œuvres se sont développées, cherchant à mieux saisir le langage pictural du maître tout en prenant position par rapport aux méthodes et au discours historique antérieurs.

1. Pieter Bruegel l'Ancien, *Les Mendiants*, 1568, Paris, Musée du Louvre.

2. Pieter Bruegel, *Les Proverbes*, détails de globes, 1559, Berlin, Gemäldegalerie.

Plusieurs publications ont été consacrées aux *Proverbes* (1559, Berlin, Gemäldegalerie), aux *Jeux d'enfants* (1560, Vienne, Kunsthistorisches Museum), ou encore à la controversée *Chute d'Icare* (1558, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique)⁶. En ce qui concerne les *Proverbes*, la thèse de Mark Meadow sur *Peter Bruegel the Elder's Netherlandish Proverbs and the Practice of Rhetoric* publiée en 2002 propose une lecture structurale qui rassemble les proverbes selon des répétitions significatives, dépassant ainsi la liste traditionnelle des proverbes isolés que l'on identifiait dans l'œuvre⁷. Ces répétitions, ou « clusters » selon Meadow, sont rendues visibles à travers la constitution de groupes de motifs et par des allusions qui renvoient d'un élément à un autre en différents endroits d'une même œuvre, à l'exemple des nombreuses reprises du globe (fig. 2). L'auteur s'appuie sur la seule édition connue des *Duytsche adagia ofte spreekwoorden* de Symon Andriessoon (Anvers, 1550) dans laquelle les proverbes sont regroupés par thème de la même manière – selon Meadow – que dans le tableau de Bruegel⁸. Nonobstant le procédé de groupement

3. « Les suivants expriment tous des travaux ou actes vains / ou qui est impossible » : titre suivi d'une liste de 24 expressions idiomatiques, dans Symon Andriessoon, *Duytsche Adagia ofte Spreekwoorden*, (Anvers, 1550) Hilversum, 2003, p. 7.

que chez Andriessoon le regroupement se fait par termes abstraits, similitudes lexicales ou proverbes qui déclinent le même sujet (fig. 3). S'il s'agit là d'une « structure du savoir » – selon l'expression de Michel Foucault –, on s'attend à ce qu'elle se manifeste aussi dans les autres peintures et dessins de l'artiste, un champ de recherche qui reste à explorer. En 2003, Rainald Grosshans, pour éclaircir l'œuvre de Bruegel, publiait *Pieter Bruegel d. Ä. Die niederländischen Sprichwörter*, une histoire complète des motifs proverbiaux néerlandais, en s'appuyant notamment sur des enluminures, des boiseries, des détails architecturaux et des estampes⁹. Les liens entre méthode et résultat conduisent à distinguer les deux approches : à la recherche de nouvelles structures du savoir, Meadow tisse un parallèle entre l'œuvre de Bruegel et un livre imprimé en 1550, tandis que la lecture de Grosshans découle d'une histoire plus conventionnelle des échanges entre textes et images qui prive le tableau de son originalité et rend rarement compte de l'esprit de Bruegel.

Aucun de ces auteurs ne souligne la dimension parodique des proverbes de Bruegel, chez qui les fables, aphorismes et proverbes quotidiens ou savants constituent la matière brute d'images outrées et ridicules. Jürgen Müller, dans *Das Paradox als Bildform: Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, a noté ces variations iconographiques de manière indirecte, en faisant du *paradoxe* – définit come le paradoxe chrétien qu'est la venue du Christ-Dieu sur terre par l'entremise de la moindre de ses créatures – le principe créateur de plusieurs œuvres¹⁰. L'auteur réduit ainsi le *paradoxe* chez Bruegel à son aspect théologique, à l'exclusion de l'aspect de son œuvre qui relevait alors de la philosophie cynique. Cette lacune est d'autant plus regrettable qu'Érasme de Rotterdam et François Rabelais, deux auteurs qui sont les représentants par excellence du cynisme à la Renaissance, occupent aussi une place dans le livre de Müller¹¹.

Les délimitations du comique

Walter S. Gibson a sagement évité ce type de lecture englobante dans *Bruegel and the Art of Laughter*. Bien que le titre annonce un livre homogène, le chapitre central est tiré d'une conférence (p. 28-66)¹². Autour de ce chapitre consacré

au rire, l'auteur se penche sur des œuvres peu connues telles que *Margot l'enragée* et dont la classification par genre – « paysages rustiques »¹³, « mariages de campagne » – est insatisfaisante. On n'est pas plus convaincu par le ressort comique que l'auteur attribue à la *Tête de paysanne* (p. 57f.), qui oscille entre comique, laideur et grâce du troisième âge. En analysant le contexte culturel des *rederijkerskamers*, des chambres de rhétorique dans différentes villes qui organisaient régulièrement des concours, particulièrement dans les années 1560, Gibson met fin au débat ouvert par Svetlana Alpers et Hessel Miedema¹⁴. Alpers avait soutenu l'idée d'un « mode comique » que Miedema réfutait en alléguant le sérieux de la classe dirigeante hollandaise, insensible au comique burlesque. Si l'existence d'une culture humaniste du rire est attestée, il reste néanmoins à déterminer si l'esprit ou l'intelligence comique de Bruegel se réduit à une simple expression du comique de son temps tel que l'exprimaient notamment les chambres de rhétorique. Gibson fait du peintre un participant aux fêtes de campagne et aux concours de rhétorique, mais il néglige les effets propres à sa peinture et à son pinceau plein d'astuce. Les transformations des sujets traditionnels qu'opère Bruegel, par amplification, recombinaison ou inversion, ont tendance à être interprétées uniquement en lien avec la culture dominante (littéraire pour Gibson et visuelle pour Grosshans), ce qui a pour effet de rendre moins perceptible voire de gommer l'originalité de l'artiste.

Dans *Contemporization as Polemical Device...*, Joseph Gregory propose une nouvelle approche des « anomalies » iconographiques présentes dans l'œuvre de Bruegel (GREGORY, 2005, p. 71). Ainsi, selon lui, dans le *Portement de croix* (1564, Vienne, Kunsthistorisches Museum), la panique autour de Simon de Cyrène est une critique de l'Inquisition espagnole, qui négligeait les véritables crimes pendant qu'elle poursuivait les « hérétiques », dans lesquels on aurait pu reconnaître Jésus lui-même en son temps (fig. 4) : alors que Simon aide le Christ, des voleurs profitent de la situation et s'enfuient avec ses biens, un agneau et un sac. L'analyse est fondée sur des considérations circonstanciées qui, loin de faire partie du

4. Bruegel, *Portement de croix*, détail avec Simon de Cyrène, 1563, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

programme du peintre, nous conduisent plutôt au centre des débats sur la persécution religieuse en Flandre au milieu du XVI^e siècle (chap. I, p. 9-27). Nous ne sommes pas surpris d'y lire le nom d'Érasme, mais de nombreuses autres personnalités de l'Église romaine sont également évoquées en rapport avec la question de la mise à mort pour hérésie, décrétée par Charles V en 1550. La « contemporanéisation » des scènes bibliques par les costumes, les décors et la topographie était déjà associée à la *devotio moderna*, mais Gregory lui donne une signification plus politique en parlant de « re-enactment », par lequel il entend une mise en scène contemporaine voulue par Bruegel dans le but de critiquer les conflits sociaux et les conditions politiques et confessionnelles de son temps.

L'intégration des arts graphiques : questions de méthode

Souvent spécialisées et parfois contradictoires, les études sur Bruegel, où se mêlent les interprétations des peintures profanes et celles des thèmes bibliques, traitées très différemment, réclamaient une synthèse. Manfred Sellink, directeur des musées à Bruges, s'est courageusement lancé dans cette lourde entreprise et a publié le remarquable *Bruegel, l'œuvre complet, peintures, dessins, gravures* en adoptant une structure chronologique. L'introduction, synthèse de la courte vie artistique de Bruegel, souligne ses débuts comme dessinateur prolifique qui voyagea en Italie. Sellink apporte des précisions sur la collaboration de l'artiste avec l'éditeur Hieronymus Cock et sur son

apprentissage putatif chez sa future belle-mère Mayken Verhuelst après la mort en 1550 de son mari Pieter Coecke van Aelst, maître de Bruegel (SELLINK, 2007, p. 11). Le texte introduisant les tableaux est plus conventionnel et suit la ligne interprétative de Gibson, selon laquelle les œuvres exprimeraient un certain comique, qu'il tempère par la philologie, les connaissances ethnographiques et le décorum du XVI^e siècle (p. 27-39). Privilégiant le catalogue raisonné, Sellink rejette toutes les interprétations plus audacieuses. Bien qu'il reconnaisse l'inventivité inégalée de Bruegel, il refuse de voir en lui un artiste érudit, dénonçant la récurrence du terme de *pictor doctus* chez les spécialistes (SELLINK, 2007, p. 27). Malgré ses réserves affirmées envers l'iconologie, l'auteur reprend et commente, de manière sélective, des interprétations anciennes. Ainsi, pour les *Mendiants*, Sellink ne propose aucune analyse formelle ou stylistique, se référant davantage aux inscriptions au dos du tableau, qui datent incontestablement d'une époque ultérieure (n° 166, p. 254). De manière générale, il préfère renvoyer les lecteurs aux interprétations dans les études de Roger Marijnissen ([1969] 1988) ou de Françoise et Philippe Roberts-Jones (1997), et renonce, en outre, aux notices bibliographiques complètes ainsi qu'à une analyse systématique de la provenance des œuvres.

Les points forts de ce livre demeurent l'intégration des dessins et des estampes à la chronologie de l'œuvre peint, et une appréciation exceptionnelle de l'exécution des gravures (fig. 5). Rappelons à ce titre que Sellink a contribué au catalogue de l'exposition *Pieter Bruegel the Elder: Drawings and Prints* édité par Nadine M. Orenstein¹⁵, et qu'il est l'auteur et éditeur de plusieurs tomes du *New Hollstein Dutch and Flemish* (NHD). C'est bien dans le domaine des arts graphiques que son livre sur Bruegel profite le plus du savoir des chercheurs précédents, dont certains furent ses collaborateurs. Les recherches du spécialiste des des-

sins de Bruegel, Hans Mielke, ancien directeur du Kupferstichkabinett de Berlin, sont systématiquement reprises, comme c'était déjà le cas dans l'exposition de 2001, hormis pour quelques œuvres controversées¹⁶. Sellink utilise aussi avec profit la recherche d'Orenstein qu'il a éditée dans le tome sur Bruegel du *New Hollstein* en 2006. L'ordre chronologique est toutefois momentanément abandonné afin de comparer un certain nombre de gravures aux peintures d'après lesquelles elles ont été réalisées. La méthode de Sellink, qui vise à établir une chronologie rigoureuse, aurait pu être appliquée de manière profitable à l'annexe, qui comprend l'évaluation des peintures rejetées du catalogue de Bruegel et quelques œuvres connues uniquement par des copies postérieures¹⁷. Alors que pour la majorité de la communauté scientifique Bruegel reste l'inventeur de la *Chute d'Icare*, l'œuvre, dont l'attribution fut contestée par une analyse de laboratoire de 1998 – pourtant assez problématique –, figure ici dans l'annexe (SELLINK, 2007, X 3, p. 271). Or, dans la logique de l'ouvrage, il serait justement intéressant de reconsidérer la *Chute d'Icare* non en mettant l'accent sur le détail du navire et son parallèle avec les gravures de Franz Huys afin de constater une « maladresse » comme le fait Sellink¹⁸, mais en la replaçant dans la chronologie pour l'envisager selon un point de vue plus large. Cela conduirait sans doute à rediscuter de la datation précoce, vers 1559, proposée par Friedländer, mais surtout à revenir au tableau en le comparant notamment avec des œuvres contemporaines.

Le paysage avec Icare pose en effet une question plus fondamentale, car il cristallise les contradictions entre un spécialiste du peintre comme Sellink et un historien de l'art qui traite d'œuvres de Bruegel dans un cadre plus large, tel que Nils Büttner : dans sa récente histoire des paysages peints, ce dernier n'hésite pas à introduire Bruegel avec la *Chute d'Icare*,

5. SELLINK, 2007, n° 15-16 :
a. Bruegel, *Sous-bois avec cinq ours* (recto), *Vue fluviale avec ville portuaire* (verso), dessin, 1554, Prague, Národní Galerie ;
b. Hieronymus Cock d'après Bruegel, *Sous-bois avec la tentation du Christ*, estampe, vers 1554.

malgré les doutes concernant l'authenticité du tableau suscités par son état matériel¹⁹. Il consacre en outre plus d'attention aux cinq peintures de la série des *Mois* que Sellink, qui les sous-estime, alors que ces œuvres sont essentielles tant au regard de la tradition flamande des calendriers que pour l'histoire émergente du paysage.

On comprendra mieux les enjeux du livre de Sellink si l'on considère le NHD sur Bruegel, écrit par Orenstein en s'appuyant principalement sur la recherche commune menée à l'occasion de l'exposition de 2001. Le *New Hollstein* s'adresse aux collectionneurs, aux marchands d'art et aux cabinets d'estampes en raison d'un classement par artiste, graveur et imprimeur, et par la description très précise des différents états des estampes, soigneusement illustrés. Les notices font référence aux exemplaires consultés afin de faciliter le travail d'identification. Quelques recherches sur les contenus sont mentionnées en bibliographie, mais sans jamais être discutés. La répartition du catalogue se construit selon un schéma précis, avec une unique gravure attribuée à Bruegel, suivie des œuvres tirées de ses dessins de son vivant – dont vingt-six dessins perdus – et incluant les gravures réalisées jusqu'en 1579, soit dix ans après la mort de l'artiste, si toutefois le graveur/imprimeur était actif du vivant de Bruegel. Un appendice prend en compte les estampes jusqu'en 1800. Un seul regret vis-à-vis de la rigueur des règles du Hollstein pourrait concerner la question de la fidélité du travail des graveurs à partir des dessins originaux : malgré son importance pour l'étude d'une gravure et de ses états, cette question fondamentale pour l'appréciation de toute œuvre imprimée se limite à l'introduction (ORENSTEIN, SELLINK, 2006, p. XXIV).

L'importante culture d'évaluation de l'exemplaire gravé dont témoigne le NHD serait sans doute d'une grande utilité pour les recherches sur les peintures, mais cela nécessiterait un effort commun – jusqu'à nos jours très rare – des laboratoires affiliés aux musées où sont conservées des peintures de Bruegel. L'évaluation des copies menée à l'occasion de l'exposition *Brueghel enterprises*²⁰ n'a pas pu être poursuivie dans le catalogue de Sellink (SELLINK, 2007). Le conservatisme de l'éditeur Ludion, qui ne propose ni agrandissements ni documents techniques, contraire à ce titre le propos de l'auteur qui, à cause de ces lacunes, ne peut clairement expliquer

les différences entre dessin préparatoire, esquisse et dessin autonome. Faut-il attendre un projet, que l'on pourrait appeler le « Corpus Bruegelianum » ou considérer comme le « tome deux » annoncé par Fritz Grossmann en 1955, pour reconsidérer des compositions connues par des copies et pour rendre public la documentation accumulée par les laboratoires et centres de documentation sur les dessins sous-jacents, souvent légers et rapides ?

De « Pierre, le Drôle » au « *pictor doctus* » et retour

Force est de constater que l'approche positiviste est encore de mise parmi les chercheurs sur Bruegel, même chez les spécialistes les plus novateurs. Devant le risque d'être accusés d'anachronisme, la majorité des chercheurs essaie d'étayer leur interprétation par des références littéraires contemporaines. Ainsi, la relecture de quelques peintures de Bruegel selon la « structure du savoir » évoquée par Mark Meadow, ou comme « paradoxe pictural » chez Jürgen Müller, trouve sa validation dans la culture écrite contemporaine, ce qui rend quasiment impossible toute considération de l'invention artistique propre. Pour cette raison même, on ne rit pas et on sourit rarement en lisant les analyses du comique de Gibson ou de Sellink. Seul Joseph Gregory propose, avec la contemporanéisation de sujets anciens par Bruegel sous la forme des « *re-enactments* », une poétique fondée sur l'herméneutique biblique du XVI^e siècle. Cette conceptualisation a permis au peintre de faire allusion, par le biais de l'ironie, aux conflits confessionnels et de témoigner de sa sympathie pour les hérétiques. Cette perspective d'une culture du XVI^e siècle ouverte aux traductions de la Bible non seulement en langue vernaculaire mais aussi en scène contemporaine est-elle trop « moderne » pour la plupart des historiens de l'art ?

Chez Bruegel, la vraie comédie est souvent tragique et semble dépasser l'esprit de son temps car il crée des jeux de mots-images radicalement novateurs. La recherche future s'intéressera davantage à son processus créatif, champ de recherche ouvert à tous car sa maîtrise d'une technique fluide et spontanée est telle qu'il est souvent possible de suivre la genèse d'un tableau sans faire appel à des technologies sophistiquées. La recherche future profiterait toutefois de la publication systématique des résultats de laboratoire afin de constituer une base de

données utile aux comparaisons. Sellink l'a initiée avec l'établissement d'une chronologie de l'œuvre complet et avec la publication partielle des résultats scientifiques des œuvres les plus controversées ou nouvellement attribuées.

Déjà en 1931, Gustav Glück avait renoncé à comparer l'esprit de Rabelais, et ses multiples emplois et réécritures des proverbes, avec celui de Bruegel, contre l'opinion de Wilhelm Fraenger, publiée en 1923²¹. Glück constatait que « le peintre reproduisait mais ... ne modifiait jamais les proverbes » ni tout autre sujet littéraire. La connaissance approfondie des proverbes historiques nous a justement conduit à reconnaître aujourd'hui l'originalité du peintre, qui change, varie et amplifie ses sujets comme sa matière brute. Grâce à de nouvelles observations plus détaillées, entre autres de la part des auteurs de monographies d'œuvre, s'ouvre tout un champ de recherche qui invite à mettre en relation nos connaissances techniques et historiques des œuvres et de leur genèse avec les ruptures iconographiques manifestes chez Bruegel et de revaloriser ainsi la spontanéité créative avec laquelle le peintre créait des images pleines d'esprit libérateur.

1. Voir René van Bastelaer, dans René van Bastelaer, Georges Hulin de Loo, *Pieter Bruegel l'Ancien, son œuvre et son temps*, Bruxelles, 1907, p. 138.

2. Bastelaer, Hulin de Loo, 1907, cité n. 1, notice des *Médians* par Hulin de Loo, Cat. A. 14, p. 293.

3. Fritz Grossmann, *Pieter Bruegel, the Paintings, Complete Edition*, Londres, 1955.

4. Roger Marijnissen, *Bruegel*, Bruxelles, (1969) 1988.

5. Françoise et Philippe Roberts-Jones, dans *Pierre Bruegel l'Ancien*, Paris, 1997.

6. Pour n'indiquer que les ouvrages portant sur la *Chute d'Icare* : Philippe Roberts-Jones, *Bruegel, « La chute d'Icare »*, Fribourg, 1974 ; Beat Wyss, *Pieter Bruegel, « Landschaft mit Ikarussturz »*. *Ein Vexierbild des humanistischen Pessimismus*, Francfort, 1990 ; Christian Vöhringer, *Pieter Bruegel d. Ä. « Landschaft mit pflügendem Bauern und Ikarussturz »*. *Mythenkritik und Kalendermotivik im 16. Jahrhundert*, Munich, 2002.

7. Mark A. Meadow, *Pieter Bruegel the Elder's Netherlandish Proverbs and the Practice of Rhetoric*, Zwolle, 2002.

8. Symon Andriessoon, *Duytsche Adagia ofte Spreekwoorden*, facsimilé, transcription, traduction anglaise, Mark A. Meadow, Anneke C. G. Fleurkens éd., (Anvers, 1550) Hilversum, 2003.

9. Rainald Grosshans, *Pieter Bruegel d. Ä. Die niederländischen Sprichwörter*, Berlin, 2003.

10. Jürgen Müller, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, Munich, 1999.

11. Si ce positionnement philosophique n'exclut certainement pas une pensée chrétienne, la critique envers l'Église de Rome est centrale chez les figures cyniques à l'époque ; sur ce sujet, voir Michèle Clément, *Le cynisme à la Renaissance, d'Érasme à Montaigne. Suivi de « Les Epistres de Diogènes »* (1546), Genève, 2006.

12. Antérieurement publié comme Walter S. Gibson, *The Art of Laughter in the Age of Bosch and Bruegel, (Gerson Lecture, 12)*, Groningue, 2003.

13. Sur le même sujet, voir Walter S. Gibson, *Pleasant Places. Rustic Landscape in Dutch Painting from Bruegel to Ruysdael*, Berkeley/Los Angeles, 2000.

14. Svetlana Alpers, « Realism as a Comic Mode: Low Life Painting seen through Bredero's Eyes », dans *Simiolus*, 8, 1975-1976, p. 115-144 ; Hessel Miedema, « Realism and comic mode: the Peasant », dans *Simiolus*, 9, 1977, p. 205-219 ; Svetlana Alpers, « Taking pictures seriously: A Reply to Hessel Miedema », dans *Simiolus*, 10, 1978-1979, p. 46-50.

15. *Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints*, Nadine M. Orenstein éd., (cat. expo., New York, The Metropolitan Museum of Art/Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, 2001), New York/New Haven, 2001.

16. Hans Mielke, *Pieter Bruegel d. Ä. Die Zeichnungen*, Turnhout, 1996.

17. Ils figurent comme les numéros X 1-X 15 dans l'appendice de Sellink. C'est une liste très problématique dont on ne comprend pas les critères d'inclusion entre « discuté », « controversé » et « refusé ». Elle comprend également cinq estampes imprimées après 1569, qui suivent la chronologie avec les numéros 171-174 ; un grand nombre de dessins controversés ont été supprimés (voir Mielke, 1996, cité n. 16, problèmes 1-6).

18. Ainsi, Sellink ne justifie pas son attention particulière aux navires d'Huys par une prise en compte de Bruegel comme « inventeur », mais les valorise à travers le graveur et en insistant sur l'histoire culturelle des Pays-Bas et de l'Europe au XVI^e siècle, soit celui des grandes découvertes et des voyages transcontinentaux ; SELLINK, 2007, p. 162 ; voir aussi *Pieter Bruegel...*, 2001, cité n. 15, n° 94, p. 216-218.

19. Nils Büttner, *L'art des paysages*, Paris, 2007, et *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Gottingue, 2000. Pour une reconsidération du problème d'authenticité de la *Chute d'Icare* du Musée des beaux-arts de Bruxelles, voir Philippe Roberts-Jones, Jacques Reisse, Françoise Roberts-Jones-Popelier, « Bruegel inventit : La *Chute d'Icare* : mise au point et controverse », dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, série 6, tome 17, 1/6, 2006, p. 179-189.

20. *Brueghel enterprises*, Peter van den Brink éd., (cat. expo., Maastricht, Bonnefanten Museum/Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2001-2002), Gand, 2001.

21. Gustav Glück, *Bruegels Gemälde*, Vienne, 1931, p. 28 ; voir comme point de départ du débat le livre de Wilhelm Fraenger, *Der Bauern-Bruegel und das deutsche Sprichwort*, Erlenbach-Zürich, 1923, p. 37-46.

Christian Vöhringer, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art
c.voehringer@abk-stuttgart.de